

C O N S T R U I N D O U M 'C H Ã O C O M U M'.

Reconfigurações da nossa relação com a Terra em latitudes parcialmente espelhadas - Portugal e Chile - a partir de uma prática artística.

S U S A N A D E M E D E I R O S

Doutoramento em Artes Plásticas

As provas de doutoramento em Artes Plásticas requeridas por Susana da Glória Vieira de Medeiros foram realizadas no dia 17 de Julho de 2024, tendo sido aprovada por unanimidade.

O júri foi nomeado com a seguinte constituição:

- Presidente: Doutora Susana Cristina Lourenço Félix Marques, Professora Associada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

Vogais:
- Doutora Bárbara Elena María Lama Andrade, Professora Assistente da Universidad de Concepción;

- Doutora Liliana Coutinho da Silva, Professora Auxiliar Convidada da Universidade da Beira Interior;

- Doutor Miguel Teixeira da Silva Leal, Professor Associado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto;

- Doutor Samuel Joaquim Moreira da Silva, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.



Parque Nacional Nahuelbuta, Chile
Créditos: Susana de Medeiros

Doutoramento em Artes Plásticas

Faculdade de Belas-Artes
Universidade do Porto

Construindo um 'chão comum'.

Reconfigurações da nossa relação com a Terra em latitudes parcialmente espelhadas - Portugal e Chile - a partir de uma prática artística.

Susana de Medeiros

O texto segue a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor em Portugal desde 2009.

Construindo um 'chão comum'.
Reconfigurações da nossa relação com a Terra em latitudes parcialmente espelhadas - Portugal e Chile - a partir de uma prática artística.

Relatório de Projecto

apresentado por Susana da Glória Vieira de Medeiros, inscrita com o número 201801828, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutora em Artes Plásticas, realizado sob a orientação científica de Samuel J. M. Silva (Orientador) e António Pedro Cabral dos Santos (Co-orientador).

2024

Agradecimentos

Chile

A Andrea Gómez Aguirre em Santiago do Chile (que vim a conhecer no Porto), a Pilar López Rivera, a José Morales Malverde, a Francisco Huichaqueo Pérez, a Natascha De Cortillas Diego, a Leslie Fernández Barrera e a Bárbara Lama A. pelo seu apoio durante a nossa visita à Universidade e à cidade de Concepción e aos estudantes da Licenciatura em Artes Plásticas que participaram na oficina que desenvolvi no Departamento de Artes Plásticas, da Faculdade de Humanidades e Artes da Universidade de Concepción, a Mário, professor da Língua Alemã à data nesta Universidade, aos restantes docentes e investigadores deste Departamento que estiveram presentes na apresentação sobre a minha pesquisa, a Eduardo Cruces da Mesa 8, a Zunilda Moraga (Corporación La Caleta) na cidade de Lota, a Carlos Suazo em Victoria, à comunidade Trangol (comunidade Mapuche) perto da cidade de Victoria, na região de Araucanía, nomeadamente a Irma, aos seus pais e aos seus sobrinhos que nos receberam em sua casa, a Carlos Pérez, músico e guia na nossa visita ao Parque Nacional Nahuelbuta, a Mário Soro em Santiago do Chile, a Flávia em Concepción, a Natalia Moya Gallardo, a Emílio em Curacautín e a Aida em Cañete.

Portugal

Ao meu pai, à minha mãe e à minha irmã pela sua presença, a Reinhold Spielberger pelo seu incondicional apoio, a Ana Ramalhete e a Fernando Amaro pelas suas leituras e revisões, a Ana Paula Serro pela revisão bibliográfica, a Beatriz Camacho, a Ana Celorico Machado pela co-criação e co-curadoria do projecto *No Jardim da Dúvida*, a Angelo Gonçalves, a Bertílio Martins, a Gustavo Jesus, a Milita Doré, a Catarina Correia e a Susana Soares Pinto no âmbito da exposição *Observatório: olhar rente ao chão*, a Vasco Vidigal e a Ana André (Artadentro), a todos aqueles(as) que aceitaram o(s) convite(s) que lhes foi (foram) dirigido(s) no decurso desta investigação: A. Miguel Ferreira, Ana Celorico Machado, Ana André, Ana Isabel Soares, Bertrand Guinnebault, Catarina Correia, Catarina Nunes, Catarina Oliveira, Carmo Serpa, Christin Lidzba, Elena Morán, Helena Flor, Helena Boal, Joana Melo, João Pedro Gama, Jorge Rocha, Luísa Baptista, Lisa Selvidge, Manuela Rosa Caneco, M. Conceição Gonçalves, Mara Taquelim, Marina Nabais, Milita Doré, Maurícia Silva, Paula Neves, Paulo Serra, Rita Silva, Sílvia Vieira, a todos os participantes na acção De sur a norte: Una rogativa para el agua, a Miguel Reimão Costa pela sua disponibilidade, a Paula Martinho, a Christoph Rumpf, a Helmut Steiner e a Miriam Steiner. A todos(as) aqueles(as) que me acompanharam a trilhar os caminhos e sem os(as) quais não teria sido quem sou.
Ao meu orientador Samuel J. M. Silva pela sua abertura, curiosidade intelectual e espírito crítico, e incondicional apoio. Ao meu co-orientador A. Pedro Cabral Santos pela sua diligência e partilha intelectual.



A forma de existencia caracteristicamente humana tiene lugar en el mundo de las possibilidades y está moldeada por nuestra capacidade de imaginar y de fantasear. Vivimos en mundos donde lo material y lo mental, lo experimentado, lo recordado y lo imaginado se fundem completamente entre si. En consecuencia, la realidade vivida no sigue las reglas del espacio ni del tiempo tal como vienen descritas en la física. Podríamos decir que el mundo vivido es fundamentalmente 'acientífico' cuando se mide con los critérios de la ciencia empírica occidental.

Para distinguir el espácio físico vivido del espácio físico y geométrico, podemos llamarlo 'espácio existencial'. El espácio existencial vivido se estrutura sobre la base de los significados y los valores que se reflejan en él por el individuo o el grupo, el espácio existencial es una experiencia única interpretada a través de la memoria y los contenidos empíricos del individuo. Hacer visible cómo nos toca el mundo como Maurice Merleau-Ponty escribió […].

Pallasmaa, J. (2018). *La mano qui piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura,* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 60-61

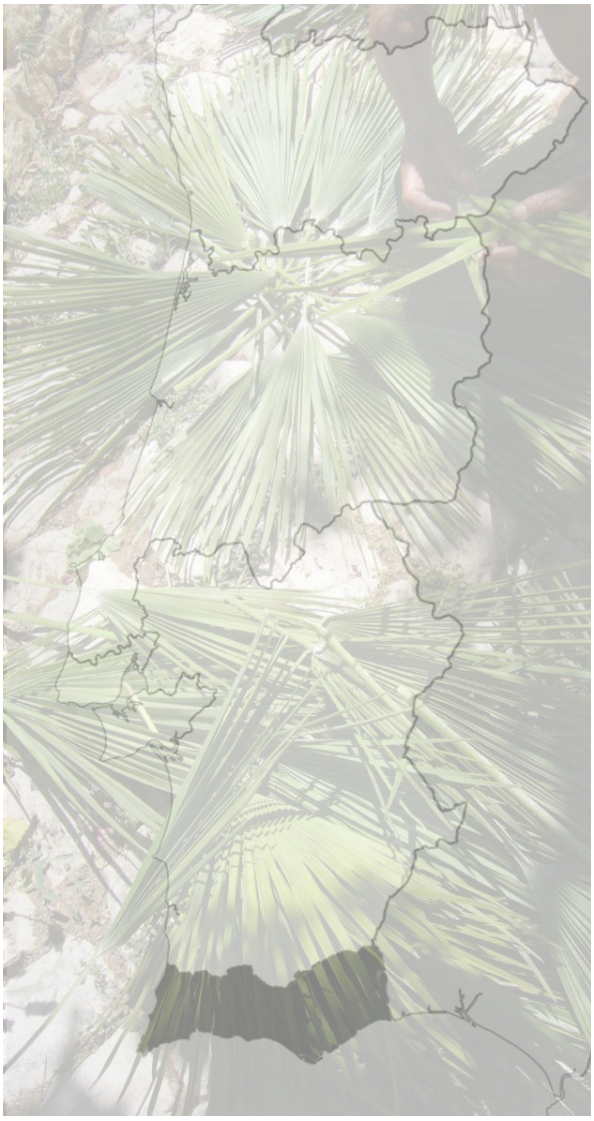
Neste cabaret, soberbamente "cosmológico",
escutam-se poemas.
Musicados,
quase todos cantados,
são todos sobre quase-tudo.
Pequenas odes aos mistérios e problemas
de estarmos
aqui,
hoje, na Terra, neste Universo:
aos amores e suas dores,
aos finais e seus começos,
às harmonias do acaso, suas raras frequências,
às envolventes ausências e demais ambivalências
humanamente essenciais.
Uma série de p(r)o(bl)emas existenciais,
em suma,
todos eles sobre lugares
de outros lugares,
todos falando de alguma
forma de nós,
cercada de estrelas
no meio da bruma.

Pedro Pinto

Junho, 2023

Cabaret Cosmológico com Vera Mantero e Pedro Pinto

Teatro de Palha, Parque Industrial da Feiteirinha, Rogil, Org. Lavrar o Mar



Mapa de Portugal/ Mapa da região do Algarve

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/50/Regiao_do_Algarve_in_Portugal.svg/512px-Regiao_do_Algarve_in_Portugal.svg.png



Mapa da VIII região chilena: Biobío
https://pt.wikipedia.org/wiki/B%C3%ADo-B%C3%ADo_(regi%C3%A3o)#/media/Ficheiro:Mapa_loc_Biob%C3%ADo.svg

Mapa da IX região chilena: Araucanía
https://pt.wikipedia.org/wiki/Araucan%C3%ADa_(regi%C3%A3o)#/media/Ficheiro:Mapa_loc_Araucan%C3%ADa.svg

Mapa da XIV região chilena: Los Rios
https://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Rios_(regi%C3%A3o)#/media/Ficheiro:Mapa_loc_Los_R%C3%ADos.svg

Resumo

Que 'chão comum' estamos a construir? Poderá a arte contribuir para a reconfiguração da nossa relação com o planeta Terra? Como poderão os (as) artistas contribuir para restabelecer ou para criar novas relações de sentido com o território físico onde habitam, impedindo a rarefacção de *lugares* em curso com a globalização? A estas perguntas respondemos com uma *aterragem* em dois territórios distintos, situados em *latitudes* espelhadas - a região do Algarve, em Portugal, onde habito, e as regiões chilenas de Biobío, Araucanía e Los Ríos - com o propósito de mapear as suas singularidades e os seus *comuns* no que respeita à teia de relações entre os seres humanos e os outros seres, a partir de uma prática artística, a minha. O que começou por ser um espelhamento de um ponto de vista cartográfico, das linhas das latitudes 37º N e 37º S, acabou por passar a referir-se a geografias. O regresso a uma visão a partir do solo, da fina camada da crosta terrestre que sustenta a vida, a *Zona Crítica*, com o corpo, re-activando a actividade de *fazer lugares* (o 'worlding' de que Donna Haraway fala), é equacionado como aquele que nos permitirá pensar o planeta já não como globo mas, como um planeta-mundo, restaurando relações de proximidade e de cuidado. A divisão da parte teórica da investigação em *Zonas,* reflectindo esta aterragem em duas *Zonas,* e em consonância com o pensamento de Bruno Latour, pretende dar a ver a imbricada interdependência entre o fazer e o pensar no seio da investigação, concebida como um organismo. *Conhecer de dentro* foi a metodologia adoptamos a partir do pensamento do antropólogo Tim Ingold.

A pergunta inicial sobre o 'chão comum' foi sendo reformulada para dar lugar a outra interrogação: Onde nos situamos dentro da teia da vida? E se o planeta-mundo é a 'casa' do vivente, impôs-se olharmos para a forma como a arte se relaciona com a ecologia, entendida num sentido alargado, e inquirirmos se existiriam indícios, no campo artístico, de 'sementes de mudança' que indicassem uma alteração de paradigma para um modo de vida simbiótico e não-hierárquico intra e inter-espécies. Na nossa geografia espelhada, aferimos que a cosmovisão mapuche aponta para um descentramento do ser humano no seio da teia da vida. Questionámo-nos como o *Küme Mongen* mapuche podia ser trazido para o campo da arte contemporânea, dando a ver que há outros futuros que não um 'sem nós,' no contexto de uma crise ecológica que se entende como civilizacional. A questão de como tornar visível esta minha posição, de ser o *outro do outro*, traça linhas tangenciais com o *trabalho de campo* da antropologia. Indagámos sobre práticas artísticas que re-equacionem o elo entre cultivo e cultura (o cultivo como actividade agrícola versus o cultivo do espírito), que abordem o *hortus* como um *hortus politicus,* e outras que incluam processos tidos como 'transformatórios' ou que repensem modos de atenção ou, ainda, questionem a relação entre *vita* activa e *vita* contemplativa. Quisemos dar visibilidade ao vivente e ao mundo natural, através da arte, com o objectivo de potenciar uma reflexão crítica não só sobre o papel desta na construção de um *comum* simbiótico, mas, também, sobre um conjunto de práticas artísticas que, sendo interdisciplinares ou transdisciplinares, actualizam uma *potentia* (no sentido de *ter o poder de*) ao mostrarem outros modos de viver (e de vivermos em *comum*), ao integrarem processos 'transformatórios', ao promoverem comunidades de partilha (mesmo que temporárias). Este projecto é pensado como uma *camada de húmus* onde diferentes matérias fornecem o *chão comum* para potenciar o crescimento de novos imaginários, novos impulsos utópicos para possíveis futuros, connosco implicados no agora. Quer tornar visível a actividade de *fazer lugares* como aquela sem a qual o nosso espaço existencial pode não fazer sentido.

Palavras-chave:

Chão comum; geografias espelhadas; Mapuche; fazer lugares; Zona Crítica; práticas artísticas transformatórias; impulsos utópicos; sementes de mudança; cultivo; ecologia; arte contemporânea

Abstract

What ‘common ground’ are we building? Can art contribute to the reconfiguration of our relationship with planet Earth? How can artists contribute to reestablish or create new relationships of meaning with the physical territory where they live, preventing the rarefaction of places ongoing with globalization? We answered these questions with a landing in two distinct territories, located at mirror latitudes - the Algarve region, in Portugal, where I live, and the Chilean regions of Biobío, Araucanía and Los Ríos - with the purpose of mapping their singularities and their commons concerning the web of relationships between humans and other beings, based on an artistic practice, mine. What began as a mirroring based on a cartographic point of view, of the lines of latitudes 37º N and 37º S, ended up referring to geographies. The return to a view from the ground, from the thin layer of the Earth’s crust that sustains life, the Critical Zone, with the body, re-activating the activity of making places (the ‘worlding’ that Donna Haraway speaks of), is formulated as the one that will allow us to think of the planet no longer as a globe but as a world-planet, restoring relationships of proximity and care. The division of the theoretical part of the research into Zones, reflecting this landing in two Zones, in accordance with Bruno Latour line of thinking, aims to show the intertwined dependence between doing and thinking within the process of researching, conceived as an organism. Knowing from within was the methodology we adopted, based on the thinking of anthropologist Tim Ingold.

The initial question regarding the ‘common ground’ was reformulated into another question: Where we position ourselves within the web of life? And if the world-planet is the ‘home’ of the living, it was relevant to look at how art relates to ecology, understood in a broader sense, and question whether there were signs, in the artistic field, of ‘seeds of change’ ‘ that indicated a paradigm shift towards a symbiotic and non-hierarchical intra- and inter-species way of life. In our mirrored geography, we observe that the Mapuche worldview points to a decentering of the human being within the web of life. We interrogated ourselves how Küme Mongen Mapuche could be brought into contemporary art, showing that there are other futures than one ‘without us,’ in the context of an ecological crisis that is understood as civilisational. The question of how to make visible my position of being the other of the other, draws tangential lines with the fieldwork of anthropology. We inquired about artistic practices that re-evaluate the link between cultivation and culture (cultivation as an agricultural activity versus the cultivation of the spirit), that approach the hortus as a hortus politicus, and other that include processes considered ‘transformative’ or that rethink patterns of attention or even question the relationship between vita activa and vita contemplativa. To give visibility to living things and the natural world, through art, has the aim of promoting critical reflection not only on the role of art and artists in the construction of a symbiotic common, but also on a set of artistic practices that, being interdisciplinary or transdisciplinary, actualise a potentia (in the sense of having the power of) by showing other ways of living (and living in common), by integrating ‘transformative’ processes, by promoting communities of sharing (even if temporary). This project is thought of as a layer of humus where different materials provide the common ground to encourage the growth of new imaginaries, new utopian impulses for possible futures, with us involved in the now. It aims to make visible the activity of making places like that without which our existential space may not make sense.

Keywords:

Common ground; mirrored geographies; Mapuche; making places; Critical Zone; transformative artistic practices; utopian impulses; seeds of change; cultivation; ecology; contemporary art



índice

Zona zero. ***O começo.*** ***21-44***

O começo. 22
Sistemas imunitários sociais. 22
Arte e inoperatividade. 23

Reconfigurações da nossa relação com a Terra. ***23***

Uma ecologia para além da questão ambiental. 25
A arte como mediadora? 27
Dois *territórios* como ponto de partida. 27
Cultivo e cultura. 26
Anacronismo. 29
Exercícios ficcionais. 29
Chile: 29
A relação eu-mundo. A alteridade. 29
Abertura ao mundo. 30
Fazer Lugares I. 30
Portugal: 31
Fazer Lugares II. 31
Bem Viver, Buen Vivir ou Küme Mongen? 32

Os caminhos do método ***32***

Como um Organismo, ou o fazer de dentro para fora. 33
Atravessar o espaço com o corpo. 33
Outros caminhos para além do percorrer o espaço com o corpo. 34
A voz dos outros. 36
Chile 37
Um 'trabalho de campo'. 37
Colecções museológicas e outras. 38
Portugal 39
Um 'trabalho de campo' prolongado no tempo. 39
O procjeto. Até onde a vista alcança. 39
Arquivo/Anarquivo. 40
A organicidade. 41

A Estrutura. As Zonas. ***42***

Zona um. ***Mundo-casa ou Casa-mundo.*** ***45-78***

Que "chão comum" entre nós humanos? ***46***

Alienação da Terra, alienação do mundo. 46
Construindo um chão comum? Algarve. 48
Algarve. Exposição *trinta e sete.* 48
Chão Comum I (dou-te os meus olhos) 53
Chão Comum II (dou-te as minhas mãos) 55
Outras contaminações 56
Algarve. Exposição *'Observatório: olhar rente ao Chão'.* 57
Algarve+Biobío. *Sali a buscar.* 61
O solo como 'arquivo de sistemas simbólicos'. 63
Der Bevöelkerung. 63
How to held together partly. 67

O colocar 'em comum'. Communitas. Como fazer da vida um problema a ser COMpartilhado? ***68***

A pluralidade. 68
A perda da ideia de mundo enquanto espaço que potencia a intermediação. 69
Experiência de comunidade definida em termos negativos. 70
A comunidade no mundo líquido-moderno. 70

A perpétua ligação mútua que todos têm com tudo. ***71***

Estar no mundo. O compromisso de nos deixarmos afectar pelos outros. 71
Conjungar o verbo *Commoning* no presente. 72
O espaço como dimensão constitutiva da acção social. 73
A ideia de contaminação como forma de colaboração. 73
O descentramento da posição humana. Manuel Zimbro e Roger Caillois. 74

Zona dois. ***Mundo-casa versus Casa-mundo.*** ***79-112***

Os nossos lugares no mundo. Os lugares do habitar. ***80***

Pensar o Habitar. 80
Sedentário versus nómada. 80
A floresta e a agricultura como dois espaços *estriados.* 80
Habitar: criar e intensificar modos de ser? Giorgio Agamben. 81
A 'perspectiva do habitar' ('dwelling perspective') de Tim Ingold. 81
Mapear formas de habitar. *Fio da memória #3 construir*, 2018. 82
Casas em latitudes espelhadas, redesenhando as ligações aos lugares. 87
O campo expandido da escultura. 88
Multiplicando os conselhos de continuidade. 90
Casas, Cabanas e tendas. 92
Voltar ao corpo como medida da casa? 93

Hemisfério Sul. Chile. Regiões: Biobío, Araucanía e Los Ríos. O mundo Mapuche e a Ruka. ***93***

Contexto histórico. 93
O corpo individual e o comunitário e o significante flutuante. 95
Uma construção comunitária. 96
Simbologia. 97
A imagem em movimento de Francisco Huichaqueo. Arquivos para um outro futuro. 100

Hemisfério Norte. Algarve. Portugal. ***104***

Casas, Cabanas, Serras, Palheiros, Moinhos do Sotavento Algarvio. 104
Elementos do atar. 105
Os gestos e a 'secreta geometria'. 106

Homo ludicus. Anarquia+arquitectura ***107***

A arquitectura radical e a anarquitectura revisitadas. 107
Para lá da dimensão do uso. Ou o que nos pode dizer o nómada? Mario Metz. 109

Zona três. ***Que chão comum entre nós os humanos e os outros seres?*** ***113-144***

Que chão comum entre nós os humanos e os outros seres. Küme Mongen ou Buen Vivir? ***114***

Da aventura 'prometeica'. 114
Os Mil Nomes de Gaia. 115
A 'gente antes do mundo' e as construções dualistas. 117
Impulsos utópicos para a construção de um comum.Há mais mundos no Mundo. 118
'Impulso utópico para a construção de um comum'. 120
Um voo de Ícaro em território chileno? 121
Compostar, semear, germinar. 122
Couche Sourde de Gabriela Albergaria. 124

Küme Mongen em mapudungun ou Buen Vivir (Bem Viver). ***125***

Uma economia da abundância e não da escassez? 128
Abertura ao outro. 129
Küme Mongen? Para quando? 131
Pewen e as fricções entre-mundos. 132
Relações entre o saber e o poder (ou a outra face da colonização). 135
Family Plot #1 e #2 ou os postulados ideológicos do conhecimento. 135

Reescrever as palavras. ***136***

Uma pequena estória à volta dos vulcões. 137

Reescrever as palavras. Um exercício de tradução. ***139***

Reescrever as palavras I. 139
Reescrever as palavras II. 141

Zona quatro. Hortus Politicus. ***145-184***

Hortus Politicus I ***146***

O acto de semear e plantar uma horta, um jardim ou uma floresta. 146
Botânica, jardinagem e colonização. 147
Hortus amoenus e *hortus conclusus.* 148
Semear sementes de mudança. 149
Manuel Zimbro e a *História Secreta da Aviação.* 149
Jardim da dúvida, um lugar onde os pássaros vêm pousar no verão. 151
De sur a norte – una rogativa para el agua. 155
Sali a Buscar. 156
Zonas de Contacto. 157
Um livro, um 'passeio do pensamento' pelo jardim. 157
Excertos dos textos do livro 159
Micro-utopias de vivências partilháveis? 162
O cultivo do jardim como um cultivo do espírito. 164

Hortus Politicus II ***165***

Radical, a jardinagem? 165

Cultivar e resistir ***166***

Cosecha: siembra y resistencia (Cultivo: semear e resistir) de Natascha de Cortillas Diego. 169
Como re-sistir e re-existir ou uma outra reforma agrária. Hortas na auto-estrada. Ângela Ferreira. 171

Sementes d*e mudança? Lois Weinberger e Maria Thereza Alves** ***174

Lois Weinberger e os 'insurgentes botânicos'. 174
Maria Thereza Alves e a terra de lastre. 175

Hortus Politicus III ***178***

Um mundo-jardim ou um mundo-deserto? 178
A pertença à grande família da vida. 179
Processos transformatórios no campo artístico. 180
Agnes Denes. Guardiãs e guardiões de ecossistemas. 180
Joseph Beuys. Os processos transformatórios e as energias vitais. 181

***Zona cinco.* Linhas imaginárias.** **185-200**

Linhas Imaginárias ***186***

Devir-Ícaro 187
Paisagindo #1 (Exercício sobre as diferentes gradações do espaço-tempo e da construção do olhar). 188
E(m)(n) volta. 189
A Obra ao Negro (a partir de Marguerite Yourcenar). 190

Outras Linhas Imaginárias. Lidando com a alteridade ***192***

Contingente – Linha do Equador de Adriana Varejão. Ou o Corpo como território. 192
Uma Escultura Imaginária. Maria José Cavaco. Ou o espaço existe em função do outro? 194
Será possível 'mudar de vida' para 'mudar a vida'? A 'phàlene' americana, *Amereida* e a *Cidade Aberta* de Ritoque no Chile. 196

***Zona seis.* Atravessar o espaço com o corpo.** **201-216**

Atravessar o espaço com o corpo. ***202***

Da densidade e da espessura do espaço. 202
A 'pensacção' – o pensar e o agir. João Fiadeiro. O Modo Operativo_AND : Fernanda Eugénio. 204

Devir-peripatético. ***205***

Helen Mirra. *Walking Commas* e *Field Recordings (1-3)*. 209
Marta Wengorovius. *O Caminho de Nietzsche.* 212

***Última Zona.* Ou a tarefa infinita.** **217-226**

Última zona ou a tarefa infinita. 218
I. 218
II. 218
III. 219
IV. 219
V. 221
VI. 221
VII. 222
VIII. 222
IX. 223
X. 224

Bibliografia. ***227-242***



zona zero

O Começo

O começo.

A dificuldade dos começos é o momento da opção entre os muitos possíveis, adverte-nos o escritor Italo Calvino[1]: 'E este é o momento da opção: oferece-se-nos a possibilidade de dizer tudo, de todos os modos possíveis, e temos de chegar a dizer uma coisa, de um modo particular'. A necessidade do afastamento de um universo de potencialidades ilimitadas e multiformes através da escolha (Calvino, 1998, p. 149). Mas começar é também já estar a caminho, ainda que sinta dificuldade nas escolhas. Pensar, com corrimão, implica percorrer caminhos com os outros e com as suas ideias, para poder depois caminhar sozinha, mas não só. [2]

Italo Calvino, no seu texto *Começar e Acabar,* refere como é essencial a forma como o 'particular' (daquilo que se fala em particular) se liga ao 'múltiplo', indicando-nos como prefere utilizar estes termos e não os de 'parte' e de 'todo' (Calvino, 1998, p. 166).

As perguntas formuladas nesta investigação, em sintonia com as palavras de Calvino, irão ser enquadradas num 'particular', neste caso numa prática artística, a minha, que se debruça, como ponto de partida, sobre dois territórios físicos - a região do Algarve, no Sul de Portugal, e as regiões de Biobío, Araucanía e Los Ríos, no Centro-Sul do Chile - que se situam em latitudes parcialmente espelhadas.

Sistemas imunitários sociais.

Uma grande parte desta tese foi sendo construída em tempos pautados pela ideia de imunização. Os pensamentos do filósofo alemão Peter Sloterdijk e do filósofo italiano Roberto Espósito pareciam ecoar na espuma dos dias. 'A vida' parecia ser pensada como a fase de êxito do sistema imunitário, como aponta Peter Sloterdijk, num texto anterior às inquietações e aos constrangimentos provocados por uma pandemia - a da Covid-19 - e as consequentes medidas de confinamento. 'Enquanto a imunidade biológica se refere ao nível do organismo individual, os dois sistemas imunitários sociais têm a haver com as transações supraorganísticas ou seja, com as transações cooperativas, transnacionais, conviviais da existência humana'- o sistema solidarístico [...] e o sistema simbólico.', diz-nos este pensador.[3]

A precarização da vida social e laboral foi acentuada pelo extremo isolamento social durante a pandemia (que só veio a tornar mais visível o que já existia antes dela). Mas durante este período surgiram outras incipientes formas de organização social, capazes de despoletar a experimentação e o teste de novas formas de partilha e solidariedade. De acordo com Giorgio Agamben[4], que tem dedicado grande parte da sua investigação a um conjunto de aporias, encontramo-nos num permanente estado de emergência que permite que a excepção vigore e se instale no quotidiano. Perguntei-me se estas formas de partilha poderiam perdurar depois deste 'estado de coisas' a que

1 A versão portuguesa do livro que contem as conferências que Italo Calvino proferiu na Universidade de Harvard, com o título *Seis Propostas para o Próximo Milénio (Lições americanas)*, inclui o texto inédito *Começar e Acabar.*

2 Apropriei-me do título do livro *Pensar sem Corrimão* que se refere ao pensamento de Hannah Arendt e, 'desviando' o seu sentido, quis dar importância ao facto do pensamento dos outros nos acompanhar e passar a fazer parte integrante do nosso pensar.

3 Sloterdijk, P. (2018). *Tens de mudar de vida*. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, p. 551

4 Giorgio Agamben, filósofo com formação em Direito, tem dedicado grande parte da sua investigação a um conjunto de aporias a saber: o campo de concentração, o estado de excepção e a figura do homem *sacer* romano.

chamámos de pandemia. Questionei-me, nessa altura, sobre o que poderiam ter a dizer as práticas artísticas sobre esta questão.

Arte e inoperatividade.

Para Giorgio Agamben, a arte é constitutivamente política na medida em que, contemplando os gestos e os sentidos habituais dos homens, os abre a um novo possível uso, ou seja, ao realizar 'operações de inoperatividade'. Agamben cita o pensamento de Bento de Espinosa e fala-nos da forma como este filósofo pensou a poesia como contemplação da língua. Os poemas funcionariam como operações linguísticas que desativariam as funções comunicativas e informativas para abrir a língua a um novo possível uso, tornando-a inoperativa (Agamben, 2007, p. 49).
Este projecto de investigação ambicionou trazer desacertos para o campo da imagem visual, ou seja, trazer esta capacidade de abrir a novos usos os 'sentidos e gestos dos homens' para o seio do processo artístico.

Reconfigurações da nossa relação com a Terra.

Fazendo nossas as palavras de Manuel Zimbro, a Terra tende hoje a ser representada 'como um grão de pó perdido num imenso universo [...] composto de outros grãos de pó: átomos, estrelas, galáxias[...] que, estando separados inter-relacionam-se como as peças de uma máquina, na qual o homem se encontra — sem se encontrar — privado que está de significado'.[5]
Este planeta-mundo, a Terra, é o único que conhecemos como o nosso 'chão comum' entre seres humanos e entre seres humanos e não-humanos. Naomi Klein (2016) afirma:

> Quando ficamos maravilhados com a delicadeza e a fragilidade deste berlinde azul e decidimos salvar o planeta, reservamos para nós um papel muito específico. Este papel é o de um progenitor, o progenitor da Terra. Mas acontece exactamente o contrário. Somos nós, seres humanos, que somos vulneráveis e a Terra é que é fértil e poderosa e que nos segura nas suas mãos. Em termos pragmáticos, o nosso desafio não é tanto salvar a Terra de nós mesmos, é mais salvar-nos a nós próprios de uma Terra que, levada ao limite, tem amplos poderes para tremer, queimar e livrar-se de nós definitivamente.[6](pp. 347-348)

Como deixar de representar o planeta Terra enquanto globo celeste, um planeta entre muitos, para pensá-lo como a Gaia de James Lovelock e Lynn Margulis, uma região única, excepcional dentro do universo, um 'acidente cósmico' onde é possível a vida? Porque o planeta não é um globo. Como tornar o planeta a nossa casa-mundo, uma totalidade aberta e não fechada como o planeta-globo? Importa pensar uma globalização integradora que tenha a ideia de mundo ligada à

5 Zimbro, M. (1997). *História da Aviação, um reparo sobre o equilíbrio da sensibilidade para pôr em órbita uma aspiração comum.* Disponível em: https://www.porta33.com/porta33_madeira/exposicoes/content_exposicoes/manuel-zimbro/manuel-zimbro-2.html [acedido a 30 de Junho de 2023]

6 Klein N. (2016). *Tudo Pode Mudar, Capitalismo versus Clima*, Lisboa: Editorial Presença. No seu livro anterior, de 2008, Klein argumentava que o mercado global desregulado não é resultado de um triunfo democrático. Que há um aproveitamento das crises – guerras, desastres, situações de insegurança - para introduzir medidas de choque económico que são violentas contra o indivíduo. Neste livro de 2016, volta a criticar o que chama de 'fundamentalismo de mercado livre' salientando a existência de *lobbies* económicos e ideológicos por detrás do negacionismo climático.

de vida conjunta (Barata, 2022, p.20).
Concordamos com Naomi Klein, quando afirma, no seu livro *Tudo Pode Mudar*, que necessitamos de uma acção colectiva numa escala ainda não vista.

Proponho o regresso a uma visão a partir da fina camada da Terra que sustenta a vida, a *Zona Crítica,* de forma a que possamos reconfigurar o modo como pensamos o planeta Terra a partir da actividade de *fazer lugares*. A ser um verbo deverá ser conjugado no gerúndio, uma vez que está sempre em contínuo processo. A actividade de *fazer lugares* é indispensável para que a vida tenha sentido. É uma actividade de junção do tempo e do espaço e de sentido. Os lugares são espaços nos quais as camadas de significação se enraízam e florescem através de hábitos (Barata, 2022, pp. 13-14). Em concordância com Juhani Pallasmaa, distinguimos o espaço físico vivido do espaço físico e geométrico. Ao primeiro podemos chamar de espaço existencial. Pallasmaa diz-nos que o espaço existencial é uma experiência singular interpretada através da memória e dos dados empíricos do indivíduo (2018, pp. 60-61).[7]
Como poderão os artistas contribuir para *fazer lugares,* ou seja, para restabelecer ou para criar novas relações de sentido com o território físico onde habitamos, impedindo a 'rarefacção quantitativa e qualitativa de lugares' em curso com a globalização?[8] A crescente aceleração do tempo, a abundância da comunicação informativa, a exposição intensiva a estímulos condicionam e filtram a experiência, rarefazendo-a. Poderão os artistas, dando a ver outros 'mundos no mundo' abrir possibilidades de nos libertarmos das 'protecções' e 'filtros' que rarefazem a nossa experiência *do* e *no* mundo?

Concordamos com a constatação de André Barata de que há uma dupla rarefacção de lugares: uma quantitativa, pois os lugares são cada vez menos dissemelhantes entre si, e outra qualitativa, ligada à perda da sua densidade (2022, p.15).
Um processo, que se deseja contínuo, de *fazer lugares* não pode ser dissociado da necessidade de instauração de um outro modo de vida que seja baseado no entrelaçamento entre e intra-espécies, necessidade premente nestes tempos marcados pela chamada 'crise ecológica' que, no entanto, ultrapassa a esfera ambiental e parece configurar uma crise civilizacional. Algumas interrogações emergem neste contexto: Para quando uma mudança de paradigma para instaurarmos um modo de vida que seja simbiótico, rizomático, ou seja, baseado numa hierarquia horizontal e assente numa economia de abundância (e não de escassez)? [9]Como tornar as palavras CO-nexão, CO-operação, CO-existência numa realidade palpável, para potenciar a criação deste outro ser-estar-em-comum no quotidiano? Como construir um 'chão comum', ainda que provisório e em constante negociação, que contribua para uma mudança de paradigma? E qual o papel dos artistas nesta construção?
Estas perguntas estão presentes, de forma transversal, em todo o processo de investigação e na

7 Tradução livre da autora. '[...]espácio existencial es una experiencia única interpretada a través de la memoria y los contenidos empíricos del indivíduo' In Pallasmaa, J. (2018). *La Mano qui Piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. Barcelona*: Editorial Gustavo Gili, pp. 60-61.
8 Barata, A. (2022). *Para Viver em Qualquer Mundo, nós os lugares e as coisas*, Lisboa: Documenta.
9 Fazendo nosso o pensamento de Donna Haraway expresso no seu livro *Staying with the Trouble* (2017): 'What humans have build is ecosystem destroying, human and animal labor-transforming, multi-species soul mutilating, epidemic-friendly, corn-monocrop-promoting, cross-species heartbreaking.'

metodologia adoptada uma vez que partimos do princípio que 'uma ecologia a sério tem de ser, na essência, o reconhecimento de um princípio de coexistência relacional.[10] (Barata, 2022, pp. 54-55)

Zona Crítica

Segundo Bruno Latour, havemos chegado a uma nova era, o que acarreta alterações na forma como representamos a Terra. Será preciso mapear tudo do zero perante o que Latour chama de *Novo Regime Climático* (Latour, 2021). Este *Novo Regime* trouxe mudanças que tornaram visível o que os cientistas chamam de Zona Crítica (Latour, 2021).

No início da década de 2000, esta foi definida como 'o ambiente heterogéneo próximo da superfície no qual interações complexas envolvendo rochas, solo, água, ar e organismos vivos regulam o habitat natural e determinam a disponibilidade de recursos de suporte à vida' (definição dada pelo *National Research Council* nos E.U.A.). É, pois, uma fina película (se pensarmos na sua extensão em termos horizontais no que respeita ao globo terrestre) onde é possível a vida. Há, hoje em dia, uma rede global de zonas críticas, onde se encontram instalados observatórios, cujo objectivo será entender os processos químicos, físicos, geológicos e biológicos que moldam a superfície da Terra e sustentam a vida terrestre.

Bruno Latour estende a ideia de Zona Crítica (para lá das ciências naturais) de forma a que possa abranger relações políticas, sociais, artísticas, filosóficas, e outras, pensando-as como necessariamente emaranhadas. Este *Novo Regime Climático* distinguir-se-ia do anterior regime, no qual a noção de território estaria ligada à construção de uma identidade estável e à existência de Estados-Nações. Num movimento contrário à globalização, será necessário agora 'aterrar', re-localizar (Latour, 2021). Já não existiria uma humanidade e múltiplas culturas, mas uma Terra para ser 'composta', com uma multiplicidade de soberanias.

Encontramo-nos num 'estado de guerra' entre o que Latour designa por 'Modernos' e 'Terrestres'. Como se encetarão as negociações? (Latour, 2021)

Uma ecologia para além da questão ambiental.

Se o planeta-mundo é a 'casa' do vivente, é a 'nossa casa', será necessário olhar para a forma como a arte se relaciona com a ecologia.

A ECO-logia é uma ciência recente que estuda o padrão de relações entre os organismos e seu ambiente. O termo *Ecologia* surge nos finais do século XIX e é posto em circulação pelo biólogo, filósofo e naturalista alemão Ernest Haeckel. *Ecologia* e *Economia* têm ambas uma raiz comum, *Oikos*, cuja origem etimológica é grega. *Oikos* será equivalente a tratar ou cuidar da 'casa'. A ecologia está ligada a uma ideia de cuidado que inclui todos os organismos contidos 'na casa', englobando a totalidade dos processos funcionais que tornam a 'casa' habitável.

Como poderemos, no campo artístico, abordá-la ultrapassando a questão ambiental, pensando-a de uma forma muito mais ampla de maneira a que possa englobar este 'princípio de coexistência relacional' de que fala André Barata?

10 Barata (2022) fala-nos de um existir 'em *contingência prática*, pela qual reconhecemos que existimos em interdependência. Quando nos consideramos como agentes [...]existir é coexistir'.

Pela amplitude do tema não cabe no âmbito desta tese abordar de forma aprofundada o pensamento de todos os autores para os quais a ecologia ultrapassa a questão ambiental. As referências que serão feitas estarão em estreita relação com a minha prática artística e o estudo de casos apresentados.

Entre os autores que pensam a ecologia de forma mais alargada podemos apontar Arno Naess (1972), um dos fundadores da ecologia profunda, o antropólogo Gregory Bateson (1972), os cientistas chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela no âmbito da teoria dos sistemas autopoéticos (2001), o filósofo e psicoterapeuta Félix Guattari (1990), cujo interesse pela produção da subjectividade levou-o a pensar num novo modelo para uma re-conexão do ser humano com o que o rodeia a partir daquilo que chamou as três ecologias- a ambiental, a social e a mental, o sociólogo Michel Maffesoli e sua reflexão ecosófica (2010).

Félix Guattari, no seu ensaio *As Três Ecologias,* chama a atenção para o facto das alterações nas nossas práticas sociais e estéticas somente serem possíveis através do exercício de novas práticas do *eu* em relação ao *outro* (ao estrangeiro, ao estranho), propondo uma articulação entre o que chamou de re-singularização, com um *socius* em constante mutação e um ambiente em processo de reinvenção (2000).

Podemos convocar a peça *O Limpo e o Sujo* de Vera Mantero (de 2016) como um exemplo, no campo artístico em Portugal, da influência da leitura deste ensaio de Guattari ao nível do processo criativo. Não será por acaso que nesta peça os corpos dos bailarinos movimentam-se incessantemente, em dissonância com o som, fazendo uma espécie de 'tricots internos', citando as palavras desta coreógrafa e bailarina, no Manuseamento dos Materiais do Mundo. Propõe: 'Manusear espaços, tempos, afectos, desejos, vibrações. [...]. Limparmo-nos nesse manuseio. Sujarmo-nos nesse manuseio. Manuseio em associações várias, em intersecções e acoplagens, manuseio activado em acções, corporizações, encarnações (atravessadas em espaços e tempos).' [11]

Mudar de paradigma implica mudar de comportamentos.

Num momento em que decorre uma perda da biodiversidade a um ritmo acelerado, considerada como a *sexta extinção* na história do planeta Terra, ao mesmo tempo que surge uma nova Pangeia, potenciada pelas circum-navegações do início da modernidade e ajudada exponencialmente pela mobilidade acelerada dos últimos dois séculos, necessitamos de um pensamento tentacular que nos permita mudar de paradigma. Elizabeth Kolbert salienta, no seu livro a *Sexta Extinção* [12], o facto da história do ser humano como espécie interlaçar a auto-compreensão da própria vida e a destruição das outras espécies.

A transição da definição do ser humano enquanto espécie baseada no 'excepcionalismo' para a

11 Mantero declara: ' Je me suis intéressée aux *Trois Ecologies* au moment où je créais une performance présentée dans plusieurs potagers urbains ', confie Vera Mantero, qui développe depuis plusieurs années ses recherches chorégraphiques autour de l'environnement et des possibilités de transition. J'ai découvert qu'une partie des initiatives liées à la transition concernent une transition intérieure, subjective. Il faut comprendre qu'on ne se retrouve pas dans la situation environnementale actuelle par hasard mais parce que les êtres humains ont certains comportements. Par exemple la tendance à l'accumulation, liée à la peur d'avoir faim. La "transition intérieure" essaie de travailler sur ces tendances et d'examiner comment on peut les démanteler.' In Spoto, E. (2016/10/28). *Sprit de Corps*, Le Vif, n.48, p. 71 https://www.orumodofumo.com/pt/em-circulacao/o-limpo-e-o-sujo-de-_12 [acedido a 20 de Junho de 2022]

12 Kolbert, E. (2019). *A Sexta Extinção.* Lisboa: Elsinore/Penguim Random House Group.

da 'humanidade como condição'[13] poderá potenciar a transição para um outro paradigma. Será necessário reequacionar as fronteiras que separam o que é humano do que não é humano? Certamente.

É urgente a emergência de um novo contrato social no qual esteja inserido um contrato natural, como Michel Serres nos advertia, já na década de 1990, no seu livro *Contrato Natural*. Serres refere a necessidade de abandonarmos o nosso parasitismo relativamente ao planeta Terra. O parasitismo pode ser definido como uma relação de dependência metabólica em que um dos envolvidos – o hospedeiro – é (normalmente) prejudicado, uma relação em que um organismo vive dentro de ou sobre um outro e dele se alimenta.

A arte como mediadora?

Concordamos com Emanuele Coccia que é necessário um mediador, 'um olhar capaz de ver e viver o mundo aí onde não alcançamos' (2019, p.37). A arte pode ser este mediador e potenciar a criação de outros imaginários que potenciem um novo paradigma.

Será necessário refundar uma cosmologia e com ela uma cosmogonia? O termo cosmogonia é empregue, neste âmbito, como o discurso em torno da ordem do cosmos. Em concordância com Federico Campagna, pensamos que a cosmologia enforma o que é uma época. Que a força cosmogónica poderá ser concebida como 'a actividade de fazer-mundo, de ordenar o caos' (2018, p.5). [14]

Poderá a arte, activando forças cosmogónicas e, com elas, novas formas de ver o mundo, fazer com que o planeta Terra deixe de parecer distante, algo que não nos diz respeito?

Eduardo Viveiros de Castro relembra-nos que noutras cosmogonias (que não a Ocidental) não há uma descontinuidade ontológica entre a natureza e a cultura. Quisemos ir averiguar aos territórios chilenos do Centro-Sul (parcialmente espelhados relativamente à nossa morada no Algarve), à cosmovisão Mapuche, um dos povos originários do território que hoje é o Chile, possíveis respostas às nossas perguntas.

A definição do conceito de 'natureza' em oposição ao de 'cultura' faz parte das dicotomias que caracterizam o pensamento cartesiano e surge no seio de uma epistemologia baseada na hegemonia da Razão. Outras formas de conhecimento no decurso da expansão colonial foram desconsideradas pelo mundo ocidental, dadas não só como inúteis, mas, também, como perigosas (Amorim & Crespo, 2021, p.12).[15]

Dois territórios como ponto de partida.

Partindo da ideia de uma 'aterragem' na Terra, formulada por Bruno Latour[16], propus-me 'aterrar'

13 Expressão empregue por Philippe Descola, antropólogo, que na década de 90 no século XX publica *Par Delà de la Nature et Culture*, livro no qual a ontologia que denomina de naturalismo, a do mundo ocidental, é apresentada em par de igualdade com outras três a saber: o totemismo, o animismo e o analogismo.

14 Campagna, F. (2018). *Technic and Magic: The reconstruction of reality*, Bloomsbury.

15 Amorim, Filipe e Crespo, Nuno. (2021). 'Art as Expanded Racionality' In Keder, Hadas (Ed.), (Junho, 2021) Extreme, OnCurating, Issue 50, p. 12 https://www.on-curating.org/issue-50-reader/art-as-expanded-rationality.html [acedido a 4 de Novembro de 2023]

16 Latour, B. (2021). *Down to Earth: Politics at the New Climatic Regime*. Cambridge/Medford, M.A.:Polity Press

em dois territórios localizados nas periferias dos respectivos países: um em Portugal, no Algarve e outro no Chile, no Centro-Sul, nas regiões de Biobío, Araucanía e Los Ríos.
As questões levantadas anteriormente sobre a nossa relação com a Terra estão enquadradas por esta 'aterragem' que terá lugar nestas duas *zonas críticas,* que são respectivamente *o outro do outro,* uma aterragem com o corpo pensado como um 'observatório' móvel.
Quis trazer o Centro-Sul do hemisfério Sul para o Sul do hemisfério Norte. E o que começou por ser uma vontade de efectuar um espelhamento das linhas das latitudes 37º N e 37º S acabou por se transformar num espelhamento de territórios que só parcialmente estão situados nestas latitudes, uma geografia espelhada.

Cultivo e cultura.

Nestes territórios, em Portugal e no Chile, persistem manchas territoriais marcadamente rurais pontuadas por uma agricultura de subsistência, lado a lado com uma forma intensiva e extensiva de explorar o solo.
Poderá parecer anacrónico o interesse pelos ciclos de um mundo rural em processo de uma acelerada metamorfose, pela sua representação, num tempo pautado pela concentração dos seres humanos nas grandes metrópoles, pelo domínio da agro-indústria, pela exploração intensiva dos recursos naturais, pela aceleração dos fluxos temporais e pela virtualização da nossa relação com a categoria do espaço.
Este interesse não toma a forma de um lamento pela perda de uma ruralidade primordial, nem configura uma qualquer forma de nostalgia. A perda de um Portugal rural considerado 'autêntico' poderá ser mais simbólica e culturalmente construída do que real. Álvaro Domingues, no seu livro *A Vida no Campo*,[17] chama-nos a atenção para algumas das particularidades da relação que Portugal mantém com o rural:

> [...]mitologias do último país rural da Europa que persiste em inscrever no imaginário colectivo (e ao mesmo tempo), as imagens bucólicas e os destroços deste mundo perdido […]. O trauma da perda de um mundo rural mitificado está longe de se resolver e apaziguar. […]. O sentimento da perda e o mau luto por essa ausência tanto provocam a apatia como o delírio e a mistificação. (2011, p.60)

Quisemos levantar questões sobre a persistência do arcaico no mundo rural no Algarve, em Portugal e no Centro-Sul, do Chile.
Aby Warburg, historiador de arte e intelectual proeminente, forneceu um novo modelo temporal para a história das imagens a partir do conceito de *Nachleben.* Aquilo que julgávamos ter desaparecido, pela sua pertença a determinada época, poderá reaparecer e ser reactivado por outra época. [18] As imagens são migratórias.
Que reacticações estarão em curso no que respeita aos vestígios do arcaico nestes mundos rurais em acentuada transformação?

17 Domingues, Á. (2011). *Vida no Campo*. Porto: Dafne Editora.
18 Consultar Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do Tempo,* Lisboa: Orfeu Negro e Guerreiro, A. (2018). *O Demónio das Imagens: Sobre Aby Warburg*. Ed. Língua Morta.

A antiga ligação entre cultivo e cultura também adquire relevância no contexto desta pesquisa. O cultivo de si requer um trabalho semelhante ao cultivo do jardim, presente na filosofia Epicurista. Práticas artísticas pensadas como 'transformatórias' e que estão ancoradas no cultivo foram objecto do nosso interesse. Quisemos relacionar o conceito de 'commoning'[19] - que envolve um conjunto de práticas colaborativas e de partilha que se desenrolam no quotidiano – com o de 'jardinagem radical'. George McKey[20] explica-nos como a actividade de 'jardinagem' pode implicar sementes de mudança. O cultivo 'de mãos dadas' com as noções de comunidade, utopia, activismo.
Em Portugal, no campo artístico, o projecto *Mais Pra Menos que Pra Mais* de 2014, pode ser citado como um exemplo desta 'jardinagem' que pretende expandir um cuidado de si para um cuidado de nós.

Anacronismo.

De acordo com George Didi-Huberman, há uma 'paradoxal fecundidade do anacronismo'. Como aceder aos 'múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-do-que passado mnésico?', pergunta este pensador (2017, p.23). '[...]Um choque, um rasgo de véu, uma irrupção ou aparição do tempo[..]', responde (2017, p.24).
Trazemos para este projecto de investigação o pensamento sobre as imagens visuais como 'objectos temporalmente impuros, complexos, sobredeterminados' e vontade de efectivar, através delas, 'a montagem de tempos heterogéneos' (Didi-Huberman, 2017, pp.24-26).

Exercícios ficcionais.

Anna Lowenhapt Tsing afirma que chegou o tempo de reclamarmos o exercício das efabulações sobre o vivente, quer humano quer não-humano, que teriam sido deixadas a outros, compreendidos entre os não-ocidentais e incivilizados (Tsing, 2017, p.21), com a instauração, na modernidade, de uma hegemonia da Razão.
Contra a atrofia do espaço do 'comum', que Hannah Arendt já tinha vindo a apontar na década de 1950, poderá o despoletar de efabulações fazer com que a arte possa abrir brechas, criar intervalos na nossa quotidiana forma de viver e contribuir para re-inventarmos um outro 'comum'? Poderão estas ficções potenciar a assunção de um compromisso e de uma responsabilidade pelo destino do mundo, no qual haja o *amor mundi* de que falava Hannah Arendt, a assunção de um cuidar e um reparar *inter* e *intra*-espécies?

Chile.

A relação eu-mundo. A alteridade.

Zygmunt Bauman reflectindo sobre a fragilidade dos laços humanos[21], fala-nos dos impulsos para a construção de uma comunidade de semelhança e mesmidade, motivados por uma necessidade

19 Escrito na língua inglesa e sem tradução directa para a língua portuguesa.
20 Consultar McKey, G. (2014). *Radical Gardening:Politics, Idealism and Rebelion in the Garden*. Frances Lincoln.
21 Bauman, Z. (2008). *Amor Líquido: Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos.* Lisboa: Relógio D'Água.

de ‘segurança contra os riscos de que está repleta a vida quotidiana num mundo polifónico’ (2008, p. 140).
Rompendo com estes impulsos que formam ilhas de semelhança e de ‘mesmidade’ quisemos ir ao encontro do *outro* e de um exercício de escuta no hemisfério Sul.
Neste trazer o Centro-Sul do Sul para o Sul do Norte está implícito um questionamento sobre a forma como lidamos com o *outro* e o RE-apresentamos no campo artístico.
Esta é uma pergunta que tem vindo a ser colocada no campo da antropologia quase desde a sua fundação. Um ‘trabalho de campo’ pressupõe o exercício de uma ‘diplomacia’ da qual fala James Clifford mas, também, Eduardo Viveiros de Castro. Esta ‘diplomacia’ afecta o entendimento que ambas as partes envolvidas no encontro têm uma da outra. No âmbito desta investigação, esta re-apresentação do *outro* assenta no pressuposto que qualquer conhecimento que venha a ser formulado é absolutamente parcial e centrado no questionamento da construção do próprio conhecimento pelo sujeito que a constrói, que é a artista. O*s* mal-entendidos presentes no ‘trabalho de campo’ são integrados no processo da pesquisa. Não se pretende falar sobre o o*utro,* como no contexto de uma ‘viragem etnográfica’ na arte contemporânea, apontada por Hal Foster no seu livro *The Return of the Real*.

Abertura ao mundo.

A curiosidade pelas regiões Centro-Sul do Chile foi suscitada por um conjunto de influências: o cinema do chileno Patrício Gúzman, nomeadamente a sua trilogia - *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Pérola* (2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019) - na qual abre um campo de experimentação para a construção de sentido recorrendo à leitura das camadas de tempo que as paisagens ocultam; a noção de antípoda presente no filme *Vivan Las Antípodas!* do russo Victor Kossakovsky, que escolhe filmar, entre outros antípodas, o Sul do Chile, na Patagónia e o Lago Bakal, na Rússia e a forma como pensa a montagem; o trabalho da botânica chilena Adriana Hoffmann Jacoby na defesa do bosque nativo chileno; a pesquisa do antropólogo português Luís Silva Pereira sobre o corpo, a doença e a saúde entre os Mapuche; a literatura chilena, Violeta Parra, Nicanor Parra, Pablo Neruda, Luis Sepúlveda, para apontar alguns e, ainda o corpo de trabalho e as práticas processuais de alguns artistas plásticos(as) chilenos(as), que pensam o território como um lugar onde o artístico, o político, o ético e o poético se cruzam, como os artistas Francisco Navarrete e Enrique Ramírez.

Fazer Lugares I.

De que forma é que o *lugar* e a actividade de *fazer lugares,* são importantes para os(as) artistas que habitam no Centro-Sul do Chile? Como o trazem para o seio do seu processo de trabalho? Como olham para a singularidade do território onde habitam? Como efectuam a mediação, através da sua prática artística, de uma compreensão do global (o planeta Terra) a partir do local e vice-versa? O local, aqui, é pensado como o conjunto dos lugares habitados por dentro, a partir da solidificação de hábitos.
No processo de investigação de alguns artistas, no caso de Natascha de Cortillas Diego por exemplo, há uma apropriação, um ‘desvio’ de metodologias utilizadas no campo da antropologia. Como me

posiciono em relação às suas preocupações, às suas práticas metodológicas e processuais já que também recorro por vezes a práticas metodológicas próximas da antropologia?
Os artistas que pertencem a um dos maiores grupos éticos originários do território chileno, que se autodenomina por Mapuche, e que habitam no Centro-Sul do Chile, como olham eles para a singularidade do território onde habitam? Mapuche é uma palavra da língua mapudungun constituída por *mapu* de terra e *che,* de gente*,* ou seja, 'gente nascida e criada na terra'[22] (Pereira, 1998, 277). Mas *Araucanos* foi a designação que lhes foi atribuída pelos conquistadores espanhóis. Escolherão trazer para o seu processo criativo algumas das fricções históricas existentes entre a cosmovisão mapuche e a ocidental?
A pesquisa sobre o corpo de trabalho do artista (vídeo e cinema experimental) e curador Francisco Huichaqueo Pérez irá permitir obtermos respostas a algumas das questões levantadas e a outras que surgirão.

Portugal.

Fazer Lugares II.

'*Fazer lugares'* no contexto do território algarvio irá diferir da mesma actividade no Centro-Sul do Chile.
Como pensar a singularidade do território algarvio enquanto este vai-se transformando num território híbrido, onde se misturam os ritmos ainda ligados aos ciclos temporais mais arcaicos de uma agricultura de subsistência, os ritmos urbanos dos novos habitantes neo-rurais e os ritmos acelerados de depredação dos recursos naturais?
Permanecerão algumas das dinâmicas pautadas pelos ciclos temporais da ruralidade na vivência do quotidiano de uma pequena parcela da população algarvia que ainda vive no campo? Configurará esta uma resistência a outras formas de estar mais hegemónicas numa sociedade pautada pelo consumo e pelo extrativismo?
Assistimos, nas últimas décadas, a uma migração de uma população originária do Centro-Norte da Europa (mas não só) para as áreas do litoral e do interior do território algarvio.
Poderíamos falar de uma nova geografia neo-rural algarvia povoada de novos 'nómadas'?
Entendemos que este fenómeno está relacionado com o que Michel Maffesoli (2001) chamou de concepção 'lococentrada'.

> A grande mudança de paradigma que se está a verificar é, em função desse presenteísmo, o deslizar de uma concepção «egocentrada» do mundo para uma outra «lococentrada». No primeiro caso, a modernidade que se completa, o primado é concedido a um individuo racional que vive numa sociedade contratual; no segundo caso, a pós-modernidade nascente, o que está em jogo são grupos, «neotribos» que investem espaços específicos e se harmonizam com eles.
> No drama moderno, encontramos a pretensão optimista na totalidade: do eu, do mundo, do estado. No trágico pós-moderno, existe a preocupação da *inteireza,* o que induz a perda do pequeno eu Si mais vasto, o da alteridade, natural ou social. O narcisismo individualista é dramático, a primazia do tribal, essa, é trágica.

22 Silva Pereira, L. (1998). O Machitun: um ritual curativo mapuche, *Etnográfica* [Online], vol. 2 (2) | 1998, http://journals.openedition.org/ etnografica/4444, https://doi.org/10.4000/etnografica.4444

(p.8)

Rémi Janin, no seu livro *La Ville Agricole* [23], descreve o que chama de 'actual revolução agrícola'. Defende que a cidade, que se tornou um fenómeno maioritário, aspira a uma forma de produção alimentar mais ética e mais protectora e vai adquirindo cada vez mais uma consciência de que depende da agricultura. E o campo, torna-se cada vez mais urbano: os seus habitantes trabalham na cidade ou em actividades neo-rurais tornadas possíveis pelo desenvolvimento da Internet.

Buen Vivir ou Küme Mongen. A Vida em Comum.

Donna Haraway e Anna Tsing têm vindo a reflectir sobre formas de resiliência perante o sistema actual que assentem na contaminação, na colaboração, em devires entre espécies.
No que respeita a uma mudança de paradigma talvez os povos originários do território chileno tenham algo para nos dizer. São povos cujo encontro com os europeus configurou um 'Apocalipse' para as suas formas de vida. A ideia de uma ligação entrelaçada com tudo o que nos rodeia é expressa, na cosmovisão do povo Mapuche, pela palavra *Küme Mongen* em mapudungun que se poderá traduzir de forma aproximada como *Buen Vivir* na língua espanhola. Poderá esta ideia de vida-em-comum fornecer uma alternativa a um sistema ligado a modelos ditos de desenvolvimento assentes na extração e numa economia da escassez? Como compreender o *Küme Mongen* a partir do campo artístico?

Os Caminhos do Método.

All I know about method is that when I am not working I sometimes think I
know something, but when I am working it is quite clear that I know nothing.
John Cage

Hélio Fervenza no seu texto *Olho Mágico,* declara a propósito do método*: '*[...p] Percebo que um dos significado de *método* [...] é o de *caminho: 'caminho pelo qual se atinge um objectivo'[…*]. Os caminhos em questão se fazem à medida que caminhamos. Daí a dificuldade de traçá-los inteiramente *a priori,* sem que este trajeto inicial não seja revisto, alterado, modificado a todo o instante. […]'[24]
Vamos intuindo, pressentindo, refletindo e escolhendo o caminho no seio do processo de investigação.
Para Ludwig Wittgenstein as suas dúvidas formavam um sistema.[25] O hesitar, tal como o refazer, o alterar, é uma parte do processo de pesquisa, que se insere num processo de descoberta.

23 Rénin Jami é arquiteto paisagista, agricultor e professor de arquitetura.
24 Fervenza *cit*. Freddi, Helena. Consultar: Fervenza, H. (2002). 'Olho Mágico'. In B., Blaca e Tessler, E. (2002). *O meio como ponto zero: metodologia em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. Coleção Visualidade, 4.
25 Wittgenstein, L. (1998). *Da Certeza*. Lisboa: Edições 70, p. 49.

Como um Organismo, ou o fazer de dentro para fora.

Em sintonia com o pensamento do antropólogo Tim Ingold[26], o processo da investigação artística é conceptualizado como um processo de crescimento, tal como o que acontece com um organismo. No seu livro *Making: Anthropology, Art, Archeology and Architecture,* no capítulo *Materials of Life,* Ingold refere que habitualmente pensamos o *fazer* como um projecto em que tudo se desenrola a partir de uma ideia inicial, propõe pensarmos o *fazer* de forma 'longitudinal': E se pensássemos o fazer como um processo de '*junção de forças e materiais?'*[27]. Um processo 'de crescimento' (*process of growing)* em que o pensar e o fazer se entrelaçam a partir de dentro na sua processualidade. Uma ligação estreita entre aquele que cria e os materiais, que agrupa, junta, acumula, separa, sintetiza, destila e volta a agrupar (Ingold 2013, pp.21-22). [28] O processo de investigação adoptou este crescimento conjunto, no seio do qual a teoria e a prática se entrelaçam e se complementam no desenrolar do próprio processo.

No que respeita à ideia de organismo, as palavras de Judith Schlanger, do seu livro *Les métaphores de l'organisme,* podem ser esclarecedoras:

> Primeira individualidade: o organismo é o mesmo nome da individualidade do ser vivo. […] Mas a noção de organismo não é apenas um conceito biológico, é generalizada numa lógica, e as representações que encerra fornecem a chave imaginativa de dois outros problemas, estreitamente ligados entre si: generalizada, a ideia de organismo permite conceber ao mesmo tempo, a consistência do plano humano dos fenómenos e sua integração na totalidade do universo. […] Por outro lado, o nível humano ao ser percebido globalmente segundo as categorias do organismo, não se dissipa no feixe de níveis que o cercam, real ou intelectualmente […]. Um organismo move-se num mundo de organismos; esta noção é pluralista […] Os relacionamentos não são de pertença, tamanho, simples inclusão, mas sim de imagem, correspondência e analogia. Entre essas diferentes ordens de realidade, todos os relacionamentos têm significado. [29]

Atravessar o espaço com o corpo.

O caminhar foi uma das metodologias adoptadas nesta investigação por ser aquela que mais privilegia uma forma incorporada de saber, no seio da qual o movimento potencia a relação entre

---

26 Tim Ingold, antropólogo, lecionou grande parte da sua vida académica na Escócia, desenvolvendo, no início da sua carreira, uma pesquisa aprofundada sobre o povo *Sami* na Lapónia.

27 Ingold (2013): 'To read making longitudinally, as a confluence of forces and materials, rather than laterally, as a transposition from image to object, is to regard it as such a form-generating – or morphogenetic – process. This is to soften any distinction we might draw between organism and artefact. For if organisms grow, so too do artefacts. And if artefacts are made, so too are organisms. [...] (p.22)

28 Ingold (2013): 'I want to think of making, instead, as a process of growth. This is to place the maker from the outset as a participant in amongst a world of active materials. These materials are what he has to work with, and in the process of making he 'joins forces' with them, bringing them together or splitting them apart, synthesising and distilling, in anticipation of what might emerge.'

29 Tradução livre da autora da tese. First individuality: the organism is the same name of the living being's individuality. […] But the notion of organism is not merely a biological concept, it is generalized in a logic, and the representations it conveys provide the imaginative key of two other problems, strictly linked one another: generalized, the idea of organism permits of conceiving at a time the consistency of the human plan of phenomena, and its integration in the totality of the universe. […] On the other hand, the human level is globally perceived according to the categories of the organism, it is not dissipated in the bundle of levels, which really or intellectually surround it […]. An organism moves in a world of organisms; this notion is pluralist, by the same virtue, it must be said, of its intuitive essence: the organism's universe is governed by harmonic. Schlanger, Judith, *cit*. Badagliacca, Vanessa, 2015, p.25-26.

o pensamento, o corpo e aquilo que o rodeia.
Segundo Juhani Pallasma(2019) 'contemplamos, tocamos, escutamos e medimos o mundo com toda a nossa existência corporal, e o mundo da experiência organiza-se e articula-se em torno do centro do corpo (p. 94).'[30]
Na caminhada há uma particular relação do corpo com o mundo. O caminhar potencia a intensificação da atenção, da concentração, da compreensão daquilo que está em redor e proporciona um saber que contraria o conhecimento que é adquirido através de um modo esvaziado de experiência. O conhecimento envolve um auto-conhecimento. Quis pensar a deslocação como um instrumento cognitivo e projectual.
As actividades de mapear e a de caminhar estão interligadas e foram praticadas desde o início dos tempos (O'Rourke, 2013). Nas suas caminhadas os artistas recorreram a mapas sensoriais, a mapas desenhados à mão, à psicogeografia, a Sistemas de Posicionamento Global (GPS), a bancos de dados em rede.
O caminhar pressupõe uma lentidão no deslocamento do corpo que permite um outro mapeamento do espaço. O corpo avalia um frente, trás, esquerda, direita, mede o espaço com a estrutura física. O primeiro princípio estrutural do espaço concreto são os eixos vertical e horizontal. Mas a lentidão pode não só ser entendida como uma variação da velocidade, mas, também, como uma abertura a outros tipos de consciência. A caminhada pode colocar o corpo do observador-visitante-espectador em acção, pode transformá-lo na obra. Ou melhor, a obra pode acontecer no corpo, tornando-se numa escultura vivencial.

E se perdermos o 'norte magnético' da bússola, entre 'derivas'? Poderá ser uma metodologia a adoptar para encontrar outras perguntas e respostas no seio de processo de investigação?

Outros caminhos para além do percorrer o espaço com o corpo.

A investigação pressupôs uma base teórica e uma recolha de dados assentes numa revisão bibliográfica que se quis trans- e multi- disciplinar abrangendo diversas áreas como a antropologia, a filosofia, a sociologia, a geografia, a cartografia, a ecologia política, a biologia, a agricultura, a botânica, a história da arte, a poesia, o cinema e a arte contemporânea.

No processo de investigação quis-se efectuar um RE-mapeamento dos territórios para uma construção especulativa de um 'chão comum' entre seres humanos e outros seres. Experimentar CONTRAcartografias imaginárias e práticas processuais que ANARquivam os arquivos ao lhe juntarem 'composições' que não estão documentadas, que são afectivas ou fragmentadas, perturbando-se narrativas dominantes.

Neste RE-mapeamento do Algarve, em Portugal das três regiões chilenas (Biobío, Araucanía e Los Rios) recorremos a um 'trabalho de campo, próximo daquele que é feito no campo da antropologia, mas cujos resultados são subvertidos no processo de criação artística. Hoje o 'trabalho de campo'

30 Tradução livre da autora. 'Contemplamos, tocamos escuchamos y medimos el mundo com toda nuestra existencia corporal, y el mundo de la experiencia se organiza y se articula em torno al centro del corpo.' Pallasma, Juhani. (2019). *Habitar*, Barcelona. Gustavo Gilli, p. 94.

em antropologia deve ser encarado como uma espécie de 'autoetnografia', pois a artista é um sujeito implicado na investigação, não só uma observadora-participante, mas uma participante. Não pretende falar pelo outro. Etnografia e antropologia não são correspondentes. A este propósito José Magnani refere:

> A etnografia é o método próprio de trabalho da antropologia em sentido amplo, não restrito (como técnica) ou excludente (seja como determinada atitude, experiência, atividade de campo). Entendido como método em sentido amplo, engloba as estratégias de contato e inserção no campo, condições tanto para a prática continuada como para a experiência etnográfica e que levam à escrita final.[31]

Estar inserido no campo implica que tudo é passível de ser trazido para o processo do pensar-fazer da investigação.

Em termos metodológicos a peça de Vera Mantero *Os Serrenhos do Caldeirão, exercícios em antropologia ficcional*, interessou-me particularmente por corresponder a uma resposta a um desafio que pressupõe uma reflexão, uma análise crítica e um exercício de imaginação sobre a identidade territorial algarvia.
Vera Mantero é confrontada com a ausência de gente na Serra e a esta crise de um mundo rural em desaparecimento podemos acrescentar uma crise de representação desse mesmo mundo. Ambas se relacionam. Indago como este exercício ficcional é pensado, a integração de linguagens e suportes diferentes nesta peça (a dança, a palavra dita, lida e cantada, a fotografia, o cinema enquanto documento e a música). As canções de trabalho registadas por Michel Giacometti, e que Mantero utiliza na sua peça, retratam à data a morte de um país agrícola e o desaparecimento de um conjunto de gestos.
Pensamos que esta peça tem a capacidade de abrir a percepção, de criar outros elos, de despertar novas sensibilidades e nesta medida inserimos a mesma numa micropolítica. Esta componente do trabalho de Mantero – a relação das suas peças com a ética e a política – é manifesta desde o início do seu trabalho enquanto coreógrafa. Recordemos a peça sobre Josefine Baker em que nos mostra a mulher em devir-animal.

Foram importantes os processos metodológicos de Mark Dion nos quais averiguamos uma vontade de tornar pouco visível a linha de fronteira entre a actuação performativa enquanto artista e uma identificação com o 'papel' de cientista, que utiliza em várias das suas peças, como por exemplo em N. Y. State Bureau of Tropical Convervation de 1992, e um desejo de minar a suposta objectividade das ciências naturais mimetizando os seus processos de pesquisa.

A metodologia do *Um, Dois e Muitos* de Marta Wengorovius, utilizada nos *Mapas* que realiza na ilha de de São Miguel - que ganhou relevância no projecto *O Caminho de Nietzsche* - foi outra das referências. A eleição dos fenómenos que a artista chama de 'detalhes significativos', naturais ou culturais, e que deram a ver o *Um, o Dois e o Muitos* na ilha, fazem parte do processo em que

31 Magnani, J. G. C. (2009). Etnografia como prática e experiência. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ha/a/6PHBfP5G566PSHLvt4zqv9j/?format=pdf&lang=pt [acedido a 10 de Dezembro de 2023]

trabalha como ‘maestro’ numa ‘orquestra’, um processo colaborativo com diferentes especialistas em diversas áreas. [32]

A voz dos outros.

Foram sendo realizadas entrevistas abertas em Portugal e no Chile que tomaram a forma de conversas informais, umas registadas fonograficamente e por meio de imagens, outras não. Entrevistas que são objecto de posterior montagem em contexto de atelier, como um ponto de partida para uma construção especulativa no decurso do processo criativo.
O encontro com Francisco Huichaqueo (cineasta, videoartista e docente) trouxe uma visão ‘a partir de dentro’ do mundo Mapuche. Carlos Pérez (músico e nosso guia no Parque Nacional Nahuelbuta), deu-nos outro ponto de vista sobre a vivência quotidiana de algumas comunidades Mapuche que habitam nas proximidades de Cañete e Angol.
O encontro com Natascha de Cortillas Diego e Leslie Férnandez Barrera (artistas, docentes e investigadoras) e Bárbara Lamas Andrade (investigadora e docente) permitiu não só aceder ao pensamento sobre o seu trabalho artístico (no caso de Cortillas e Férnandez), como ter a possibilidade de estar inserida nas dinâmicas culturais e sociais penquistas.
As conversas mantidas com Miguel Reimão Costa (arquitecto, professor e investigador), Miguel Ferreira (arquitecto), Elena Morán (arqueóloga) e Manuela Caneco (artesã e artista) trouxeram para a investigação leituras do território ligadas às suas profissões - a arquitectura vernácula das serras algarvias e do barrocal, a construção com recurso a técnicas que utilizam a taipa ou o adobe, o tipologia da ocupação do solo, o trabalho de investigação no campo da arqueologia em Alcalar, a gestualidade da manipulação da folha da palmeira-anã, presente nos objectos de uso quotidiano, trazida para a prática artística.





Figuras 1 e 2: A secagem da palma.
A artesã e artista Manuela Caneco a manipular a folha da palmeira anã.
Créditos**:** Susana de Medeiros

32 Marta Wengorovius declara: ‘o «Um» – a singularidade, a individualidade, a unidade–, o «Dois» – a cumplicidade, relação a dois, o encontro, o confronto, a dependência mútua, o casal...e o «Muitos» – a comunidade, a experiência social, a multiplicidade...[…] Pires do Vale, P. e Wengorovius, M. (2020). ‘Diálogos II,’ p. 108 in Pires do Vale, P., Mayer Branco, M. J. & Wengorovius, M. (2020), *Um Dois e Muitos,* Lisboa: Documenta.

Vários foram os projectos que integraram instruções para a realização de determinadas acções – a recolha de terra ou de objectos, a realização de registos fotográficos, a escolha de textos para serem lidos, a escolha de percursos para caminhadas – por parte de convidados(as), questionando as noções de participação e a colaboração no seio do processo artístico.
Foram realizadas duas exposições em que estas outras leituras do território foram incorporadas no processo criativo.
No âmbito da exposição *trinta e sete*, as antropólogas Ana Celorico Machado e Christin Lidzba foram desafiadas a pensar uma intervenção performativa no contexto de uma caminhada com início no Moinho da Légua, no concelho de Aljezur (que fazia parte de um programa paralelo) e a escrever um texto sobre a sua ligação ao território algarvio, textos que vieram a integrar esta exposição no Museu Municipal de Faro.
Catarina Oliveira, Mara Taquelim, Beatriz Cardoso e Ana Carla Cabrita receberam o convite para escolherem um percurso no Barlavento Algarvio para a realização de passeios-conversa com um pequeno grupo.
Na exposição *Observatório: olhar rente ao chão* um convite foi dirigido quatro pessoas desafiando-as a criarem textos e/ou imagens sobre a singularidade do território algarvio a partir do seu ponto de vista.
No âmbito do projecto *No Jardim da Dúvida,* seis mulheres foram chamadas a escolherem um texto em prosa ou poesia que integraria um livro de artista.

A participação na exposição colectiva *Méli-Melo* na sede da Associação 289 com o projecto *Impulso Utópico para a Construção de um Comum*, a exposição individual *trinta e sete* no Museu Municipal de Faro com a organização da *Artadentro*, a curadoria e montagem da exposição *Observatório: olhar rente ao chão* na qual o meu corpo de trabalho é apresentado com as peças da artista Susana Soares Pinto, e a intervenção no espaço exterior da Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, no *Jardim da Dúvida*, permitiram-me concretizar diferentes abordagens a partir da mesma 'ancoragem' conceptual.

Chile.

Um 'trabalho de campo'.

Durante a estada no Chile foram sendo realizadas entrevistas abertas que tomaram a forma de conversas informais, umas registadas fonograficamente e por meio de imagens, outras não. Entrevistas que são objecto de posterior montagem em contexto de atelier, como um ponto de partida para uma construção especulativa no decurso do processo criativo.
Foram desenvolvidas duas oficinas pensadas como laboratórios. O laboratório é um lugar especialmente propício à experimentação.
Na primeira com o título *Construção de uma Cartografia Pessoal,* os participantes eram convidados a efectuarem um mapeamento centrado na relação *eu-mundo*. Desenvolvida com alguns(algumas) jovens adultos(as) da Licenciatura em Artes Visuais da Universidade de Concepción, a oficina pretendeu explorar, num contexto de aprendizagem artística, a relação dos participantes com



Figura 3: Oficina *Construção de uma Cartografia Pessoal*
Universidade de Concepción, Biobío, Chile, 2020
Créditos: Reinhold Spielberger e Susana de Medeiros

os seus *lugares* e a construção imagética desta relação com recurso ao movimento criativo/ performance e ao desenho. Os exercícios propostos foram pensados como uma forma de activar, em primeiro lugar, a relação a dois, ou seja, o encontro, a cumplicidade, em segundo lugar, a relação entre si e a comunidade (a experiência social, convocando as memórias das manifestações sociais iniciadas em Outubro de 2019) e, por último, a singularidade, num trabalho sobre si próprio na sua relação com o *lugar*. A memória é pensada, nesta oficina, como um conjunto de estratos que se justapõem e que podem configurar um palimpsesto.

A segunda teve lugar em Lota, antiga cidade mineira perto de Concepción, com crianças e adolescentes. Inicialmente pensada para articular o movimento criativo e o desenho, tal como na primeira, acabou por transformar-se numa partilha de memórias e vivências, motivada pela sua curiosidade sobre o continente europeu, o que mostrou que as propostas e exercícios sugeridos eram desadequados para este específico contexto social.

Colecções museológicas e outras.

O 'trabalho de campo' incluiu visitas a exposições temporárias e permanentes em galerias e museus.
Destacamos em primeiro lugar o Museo Mapuche de Cañete, o Museo de Arte Precolombino e a sala do Museo de Artes Visuales (onde estava patente a exposição com a curadoria de Francisco Huichaqueo de uma parte da colecção do Museo Arqueológico relativa ao povo Mapuche),

que permitiram ter acesso à forma como, em distintas abordagens museológicas, é pensada a representação da vida, cultura e cosmovisão Mapuche.

No Museo Nacional de Bellas Artes em Santiago do Chile, reencontramos *Naturales Historiae* (História Natural) de Pauline Julier, que havia estado na edição de 2019 do DocLisboa, e várias obras de artistas chilenos contemporâneos que abordavam o território como um laboratório. Podia ler-se na sinopse do filme de Pauline Julier, na programação do DocLisboa : 'Através de várias histórias naturais filmadas entre a China, França e Itália, *Naturales Historiae* contesta a ideia de Natureza como conceito objectivo, universal e invariável. O filme é uma exploração crítica de pensamentos e práticas diferentes e revela de forma perspicaz as relações complexas entre humanos, Natureza e as imagens que a representam'.[33] Rever o filme fez-me revisitar tanto o pensamento de Bruno Latour como o de Philippe Descola, pelo olhar de Pauline, que inclui excertos de entrevistas a ambos.

Neste mesmo museu, a exposição temporária sobre a artista Sheila Hicks permitiu-me cruzar o resultado do seu interesse pelo saber-fazer, pela gestualidade com a de outros(as) artistas chilenos contemporâneos como é o caso de Cecilia Vicuña. Hicks desenvolveu uma pesquisa aprofundada sobre as tradições têxteis das comunidades andinas e de diferentes comunidades da América do Sul, trazendo estas influências para o seu corpo de trabalho.

O Centro de Interpretação no Parque Nacional Conguillio, do Parque Museo Pedro del Río Zañartu, na península de Hualpén, da Galeria de la Historia em Concepción, do Museo Histórico de Puerto Montt Juan Pablo II em Puerto Montt, do Centro de Arte Molino Machmar em Puerto Varas, com as suas exposições temporárias e permanentes permitiram-me aprofundar as pesquisas teóricas feitas em contexto de atelier em Portugal.

Portugal.

Um 'trabalho de campo' prolongado no tempo.

No que diz respeito ao território algarvio, o 'trabalho de campo', prolongado no tempo, iniciou-se em 2003, no concelho de Aljezur, mas também nos concelhos limítrofes.

Uma pesquisa teórica foi sendo 'sedimentada' através da visita a exposições temporárias e permanentes em galerias e museus e de uma recolha de imagens e sons (imagens em movimento e fotografia) das manifestações da cultura popular, quer do quotidiano quer das épocas festivas, durante diferentes alturas do ano, e de um registo fotográfico das alterações da ocupação do solo, das ruínas de um mundo em desagregação, um mundo rural assente sobre um tempo cíclico.

O projeto *Até Onde a Vista Alcança.*

No projecto *Até onde a vista alcança*, uma intervenção realizada no Castelo e Centro Histórico de Aljezur, o território é abordado como um palimpsesto. Camadas de vivências e de memórias. Contrariar a ideia de espaço como vazio. Os participantes eram convidados a efectuarem dois

33 Consultar: https://www.doclisboa.org/2019/filmes/naturales-historia/ [acedido a 08 de Dezembro de 2023]



Figura 4: Instalação com as cadeiras cedidas pelos moradores do Centro Histórico no Castelo de Aljezur Projecto *Até onde a vista alcança*, 2015
Fotografia pertencente ao arquivo da autora

percursos sinalizados com início no Castelo, e transportando um MP3, eram 'acompanhados' por paisagens sonoras, além da paisagem que vislumbravam.

Arquivo/ Anarquivo.

No âmbito desta investigação, foi sendo construído um arquivo com registos fotográficos do 'amanho da terra', centrado nas hortas, ou seja, na forma como o solo é utilizado para as actividades ligadas a uma agricultura dita 'de sobrevivência'.
O arquivo difere do atlas no qual imagens heterogéneas, e por vezes anacrónicas, formam conjuntos



Figura 5: Fotografia de uma horta junto ao mar na Praia da Luz.
Fotografias da autora pertencentes ao ANARquivo.

que podem fazer proliferar outras possibilidades de entendimento das mesmas. No atlas recorre-se a analogias, a correspondências.
Este arquivo transmutar-se-á num ANARquivo no processo de investigação e aproximar-se-á do atlas, na medida em que vem a formar constelações, tentando que as imagens entrem em contacto umas com as outras.

A organicidade.

A organicidade de algumas das peças desenvolvidas em contexto de atelier foi relevante no meu processo criativo, assim como a simbologia que poderá estar a elas associada. Quis trazer esta qualidade orgânica para o contexto da recepção das obras no espaço expositivo, quer no caso da utilização da terra, quer da madeira ou de outros materiais de origem vegetal.
Um dos aspectos metodológicos da investigação esteve ligado à exploração da utilização de determinadas madeiras, a dos arbustos e árvores que crescem em território algarvio – a esteva, o medronheiro, a tangerineira, a nespereira e a amendoeira. Ou à exploração de materiais de origem vegetal como a folha da palmeira anã, Chamaerops humilis L., utilizada na empreita de palma.
Podemos invocar a importância da cera de abelha e do feltro no contexto dos trabalhos de Joseph Beuys, falar da sua capacidade de operarem 'transmutações' num sentido muito próximo ao da alquimia. Ou dos materiais empregues por Giuseppe Penone e Alberto Carneiro, ambos interessados na simbologia da árvore.
As práticas de tecelagem indígenas influenciaram a artista chilena Cecilia Vicuña na sua utilização dos materiais têxteis. Muitas das suas obras incluem explorações do *quipu*, um dispositivo da cultura Inca que serviria para registar diversas informações, incluindo as contabilísticas, através de nós dados em fios de várias cores (alguns autores defendem que se tratará de um sistema de escrita).

A distinção entre matéria, material e materialidade apresenta-se como uma tarefa árdua pelo facto do seu significado se alterar consoante o contexto e o ramo científico, mas não será este o objectivo desta investigação.
Matéria teria a sua raiz na palavra grega *hylé* e seria o resultado de uma tentativa de tradução desta para o latim, operada pelos romanos. *Hylé,* originalmente, significaria madeira para os gregos, mas os filósofos gregos estariam interessados em encontrar um termo que pudesse servir de oposição à ideia de *forma* (*morphé*). A palavra passaria a estar ligada com a noção de amorfo. Esta mistura amorfa, sem forma, do mundo dos fenómenos, do mundo material, seria vazada nas formas. O mundo das formas poderia ser acedido pela teoria, pela razão. Esta perspetiva entra em confronto com uma perspetiva sensorial, materialista do mundo (Flusser, pp. 22-24, p.26, pp.28-29).

A Estrutura. As Zonas.

Esta tese encontra-se estruturada em Z*onas*. As *Zonas* substituem uma organização em torno de *Capítulos,* em consonância com a ideia de uma 'aterragem' na frágil camada onde é possível a vida no planeta Terra que tomamos de empréstimo a Bruno Latour.
As *Zonas* têm a configuração de um arquipélago no qual os conteúdos formam um grupo mas são relativamente independentes. Este facto irá influenciar a sua leitura. Num dicionário ou numa enciclopédia a leitura também pode ser aleatória mas as entradas são feitas por ordem alfabética. Aqui a leitura assemelha-se mais a um atlas, dando a quem lê a possibilidade de fazer o seu próprio exercício de escolha, de como estruturar a ordem pela qual se acede à percepção da multiplicidade. Tal como Italo Calvino, preferimos falar de 'particular' e de 'múltiplo' e não de 'parte' e de 'todo'. Concordamos com Calvino quando diz que 'não pode haver um todo mas sim 'uma poeira de possibilidades que se agregam e desagregam', que '[O] o universo cristaliza-se numa forma [..] viva como um organismo [...] em que adquire um sentido, não fixo, não definitivo […](1998, p.166).

Existem seis Zonas para além da ZONA 0 e da última Zona. A Zona 0, que chamaremos de *Começo,* corresponderia à *Introdução*. E a última ZONA dirá respeito à *Conclusão*.
Comum às outras seis Zonas está o facto das reflexões e interrogações trazidas para o âmbito da minha prática artística serem confrontadas com estudos de caso.

Na *Zona 1* a interrogação sobre que 'chão comum' estaremos a construir entre seres humanos faz-nos olhar para a atrofia da esfera pública, diagnosticada já na década de 1950 por Hannah Arendt (que a entende como espaço público não como esfera pública) e para a ideia de comunidade tal como foi formulada por Jean-Luc Nancy, por Roberto Espósito e por outros filósofos da mesma linha de pensamento. Revisitam-se as ideias de natalidade e de pluralidade de Hannah Arendt. O verbo '*commoning',* e a sua leitura a partir de algumas premissas, a ideia de 'mundo comum' tal como foi formulada pela filósofa catalã Marina Garcés, fornecem a base de um 'comum' negociável, provisório e precário. Surge a pergunta: Poderá a arte despoletar a criação de imaginários de forma a contribuir para reactivar novas formas de 'comuns' e re-ligar as pessoas aos *lugares*?
Explora-se a leitura simbólica do solo a partir do trabalho do artista Hans Haacke e a utilização desta matéria pela artista Gabriela Albergaria.

Na *Zona 2,* com o título *Casa-Mundo* ou *Mundo-Casa,* o habitar é visto como uma solidificação de hábitos. Convoca-se a relação entre o habitar e o construir a partir das leituras de Giorgio Agamben e de Tim Ingold. Abordamos os processos construtivos da arquitectura vernácula algarvia e dos Mapuche (um dos povos originários do Chile) e a sua simbologia. Revisitamos algumas das ligações entre arquitectura e arte presentes nas décadas de 1960 e 1970.

Na *Zona 3* é central a tentativa de compreender o *Küme Mongen*. Reunidas sob a designação de *Buen Vivir,* esta noção e outras dos povos originários do continente americano, como os *quechua* e os *aymara*, tendem a apresentar-se como alternativas para ultrapassar as várias dicotomias nas quais assenta a construção do mundo ocidental com a sua hegemonia da Razão, entre as quais a 'natureza' versus 'cultura' e à própria ideia de desenvolvimento enquanto progresso. Perante as

narrativas apocalípticas, que gravitam em torno da chamada 'crise ecológica' e do Antropoceno enquanto hipótese, como potenciar através de uma prática artística a abertura a outros mundos em porvir? Poderá a arte criar outros imaginários que re-apresentem a relação entre seres humanos e não-humanos? Posicionado-nos criticamente estabelecemos ligações com o pensamento de Lynn Margulis (e a ideia de simbiose), de Bruno Latour (a necessidade de uma 'aterragem' na Terra), de Débora Danowzski e Eduardo Viveiros de Castro (em alternativa a um porvir pensado como um 'mundo sem gente', poderemos contrapor uma 'gente antes do mundo'), mas, também, com o de Philippe Descola (e a crise do naturalismo como ontologia), o de Elizabeth Grosz (e sua crítica do conceito de Antropoceno), de Donna Haraway (a noção de *kinship*, as ligações tentaculares intra- e inter-espécies) e de Anna Tsing (a ideia de contaminação).

Na *Zona 4,* intitulada *Hortus Politicus,* as actividades de semear e cultivar são trazidas para o domínio da arte contemporânea a partir da ideia de uma 'jardinagem radical' capaz de desencadear processos transformatórios no seio da sociedade, potenciar a criação de outros 'comuns' entre seres humanos e não-humanos, numa articulação entre a estética e a ética, a ecologia e a política.

Na *Zona 5,* com o título *Linhas Imaginárias,* parte-se da não coincidência entre mapa e território físico. Reflete-se sobre o estatuto metafórico desta imagem de síntese que é o mapa, simultaneamente expressão do poder que reflete e que fabrica, mas também sobre a apropriação e subversão das convenções cartográficas operada pelos artistas. Analisamos dois estudos de caso: duas obras, uma da artista portuguesa Maria José Cavaco e outra da artista brasileira Adriana Varejão. Invocamos a travessia tornada poema de *Amereida, a Phalène* americana do Sul da América do Sul, que despoletou a criação da *Cidade Aberta* perto de Valparaíso, no Chile, ligando o mapa, à utopia e ao caminhar.

Na *Zona 6,* denominada *Atravessar o espaço com o corpo,* reflete-se sobre a re-ligação aos *lugares* através da presença do corpo no espaço físico, sobre a experiência da densidade da matéria e da espessura do tempo potenciada pelo corpo. As práticas artísticas de Helena Mirra e de Marta Wengorovius, como estudos de caso, permitem analisar o deslocamento no espaço como um 'caminho' metodológico que potencia a obra no corpo do observador-participante-visitante, a criação de esculturas vivenciais ou, que permite que 'algo' ocorra na percepção de *si* e do *outro* acentuando a atenção.



zona um

Mundo-casa versus Casa-mundo

Que 'chão comum' entre nós humanos?

Alienação da Terra, alienação do mundo

Comparados com a alienação da Terra, subjacente a toda a evolução da ciência natural da era moderna, o afastamento da proximidade terrestre contido na descoberta do globo como um todo, e a alienação do mundo, resultante do duplo processo de expropriação e acumulação de riqueza, têm uma importância secundária.

Arendt, H. (2001). *A Condição Humana.* Lisboa: Relógio d'Água, p.328

Hannah Arendt, já na década de 50 do século passado, alertava para as possíveis consequências da alienação da Terra da comunidade científica e da alienação do mundo por parte da sociedade. Alerta-nos para os perigos do que podemos chamar um 'devir-Ícaro'. Adverte-nos que quanto maior a distância entre o homem e o seu ambiente, o mundo ou a terra, mais ele pode observar e medir, e menos espaço mundano ou terreno lhe restará.[34] Os horizontes de épocas anteriores, que de tão abertos pareciam imensamente ameaçadores, foram enfeixados e agora estaríamos perante um globo cujos detalhes geográficos os seres humanos parecem conhecer como as palmas das suas mãos. E, assim, o homem 'é tanto habitante da terra como no seu país' sendo ajudado pela velocidade que fez 'encolher' o mundo. Há uma actualidade no pensamento arendtiano que permanece, mesmo que desconhecendo à data todas as descobertas tecnológicas que ocorrerão no período que permeia a segunda metade do século XX e o início do século XXI.

Qual a sorte do 'mundo dos homens' se não soubermos pensar a Terra, com toda a diversidade dos outros seres, a partir de uma óptica de respeito, de cuidado, de interdependência, num momento em que o planeta se transforma num 'sujeito'?

Michel Serres (1995) relembra-nos que a Terra treme e com ela as nossas fundações (p. 86).[35] Treme não porque se está a mover na sua órbita, mas devido às transformações despoletadas pelo nosso fazer. Este abalo das nossas fundações não configura uma crise intelectual. Relaciona-se directamente com a nossa sobrevivência (Serres, 1995, pp.86-87). Para quando um contrato natural pensado como um pacto, uma espécie de armistício? Em nome de uma equidade nas trocas, do restabelecimento de um equilíbrio, o que poderemos dar ao mundo que nos oferece nascimento e vida? (Serres, 1995, p.89-90).

34 Hannah Arendt (2001) afirma que a alienação do mundo teria sido despoletada por um conjunto de acontecimentos dos quais destaca a 'Reforma que expropriando as propriedades eclesiásticas e monásticas desencadeou o duplo processo de expropriação individual e acumulação de riqueza social'. (p.311) Invoca a descoberta de um instrumento científico, que há data da sua invenção havia tido pouco impacto – o telescópio de Galileu - como facto despoletador de consequências imprevistas, pois constituiu um pequeno indício 'da assombrosa capacidade humana de pensar em termos de um universo enquanto permanece com os pés neste planeta, e da outra capacidade humana, ainda mais assombrosa, de empregar leis cósmicas como princípios condutores da acção da Terra'. (p. 313)

35 Serres (1995) declara no seu *Contrato Natural*: 'For, as of today, the Earth is quaking anew: not because it shifts and moves in its restless, wise orbit, not because it is changing, from its deep plates to its envelope of air, but because it is being transformed by our doing. Nature acted as a reference point for ancient law and for modern science because it had no subject: objectivity in the legal sense, as in the scientific sense, emanated from a space without man, which did not depend on us and on which we depended de jure and de facto. Yet henceforth it depends so much on us that it is shaking and that we too are worried by this deviation from expected equilibria. We are disturbing the Earth and making it quake! Now it has a subject once again.' (p.86)

A transformação do ser humano de 'parasita' em 'simbionte' (Serres, 1995) passa pela criação de um chão comum entre humanos baseado na cooperação, reciprocidade e interdependência.
Rafael Godinho (2007), no seu prefácio à obra *Mil Planaltos* de Gilles Deleuze e Félix Guattari, afirma:

> A velocidade, ou melhor, a aceleração capitalista, a virtualização dos contactos, o desaparecimento dos territórios culturais, dissolveram e provocaram a erosão dos nossos modelos antropológicos tradicionais, além dos sistemas psico-culturais mais profundamente arreigados de que todos participávamos para a elaboração dos processos ditos de imaginário social, ou de toda a nossa sensibilidade. (p.13)

Perante este 'estado de coisas' que 'chãos comuns' poderão estar em porvir como alternativa?
Poderá a arte criar uma maior abertura para a possibilidade de experienciar de outras formas de estar no mundo? Poderá a arte potenciar a criação de novas sensibilidades que possibilitem uma outra re-ligação aos lugares?
Para mim estar à altura do que está a acontecer agora é, fazendo uso das palavras de André Barata, 'reencontrar as condições do *encontro*, permitir o reafecto pela matéria, deixar-nos ser mais vulneráveis', encontrar a 'disponibilidade para largar os múltiplos escafandros que rarefazem a experiência do mundo' (2022,p 106). Re-ligarmo-nos, re-actar conexões uns com os outros e com o que nos rodeia.

Construindo um chão comum? Algarve.

A utilização da terra ou solo como matéria pertence a uma dinâmica de exploração de uma materialidade ligada ao orgânico que percorreu a arte durante todo o século XX ,com abordagens conceptuais bastante diversificadas. Podemos aferir isso nas obras de Robert Smithson, Hans Haacke ou Maria Thereza Alves, para citar alguns exemplos. Ao contrário da pedra, que no âmbito da história da arte ocidental esteve quase sempre associada ao seu carácter durável, eterno, a terra foi considerada um material menos nobre, sem forma, amorfo.
O solo tem a capacidade de constituir-se como um arquivo temporal, que em profundidade guarda a memória das alterações físicas e químicas que ocorreram no planeta, das alterações feitas pela espécie humana. O solo é também um arquivo de sistemas simbólicos.



Figura 6: Pormenor *Chão comum (o um não é a minha casa) #2*
2020-2021
Dimensões variáveis
Terra de diferentes regiões do Algarve e de outros locais, papel e madeira de criptoméria e pinho
Participação de Ana Celorico Machado, Catarina Nunes, Catarina Oliveira, Carmo Serpa, Bertrand Guinnebault, Helena Flor, Helena Boal, Joana Melo, João Pedro M., Jorge Rocha, Luísa Baptista, Manuela Rosa Caneco, M. Conceição Gonçalves, Mara Taquelim, Milita Doré, Maurícia Silva, Paulo Serra, Rita Silva
Exposição *trinta e sete*, Museu Municipal de Faro, 2021

Algarve. Exposição trinta e sete.

A *peça Chão Comum* - com as seus vários fragmentos - versa sobre a heterogeneidade das ligações ao território a partir da esfera do privado. A utilização do solo, como matéria e como arquivo, quer remeter para a construção simbólica que pressupõe a transformação de um espaço em lugar a partir da sua vivência. 'Um lugar é um espaço que se tornou um hábito, que fez memória e a que

se regressa. […] Os hábitos são habitados como lugares e os lugares são habitados por hábitos', diz-nos André Barata (2022, 13). Estes hábitos moldam a forma como o território é percepcionado e representado, tecem a singularidade do território do ponto de vista individual.



Figura 7: *Chão comum (o um não é a minha casa) # 1 e #2,* 2020-2021
Exposição *trinta e sete*, Museu Municipal de Faro, 2021

Em latim S*peculum,* espelho, compartilha a sua raiz etimológica com *Spectator*, o que vê, o espectador, *Speculandus*, a especular, investigar, a examinar, a vigiar.[36] O espelho capturaria uma imagem totalizante mas só em duas dimensões, a altura e a largura, e portanto não 'verdadeira', não correspondente com o objecto real. De acordo com Leda Tuchermann, a função espelho faria parte da tradição ocidental 'de se constituir como o reino da visibilidade universal: ver é conhecer e a aposta é que uma pedagogia do olhar é o que constrói a nossa relação com o mundo'.[37]
A peça *Chão Comum* propõe uma relação entre os dois fragmentos que a constituem, convocando um espelhamento, mas um espelhamento ficcionado.

Um dos desenhos, o que vemos colocado na parede na imagem fotográfica, é executado com recurso a materiais riscadores sobre papel, cuja composição na folha assume um formato elíptico. O outro desenho, colocado no chão, é rectangular, sendo executado com terras oriundas de diferentes proveniências, com texturas e cores diversas.
O primeiro, que vemos na parede, constitui uma representação ficcional de uma imagem de um corte geológico, do solo em Barão de São Miguel, no concelho de Vila do Bispo, o meu local de morada durante o período em que este foi este executado. No segundo, há um recurso ao próprio solo, e não a uma representação do mesmo, para realizar um desenho. Aqui convoca-se uma dimensão háptica, para além do olhar. Este desenho tem nas suas margens caixas de madeira de pinho e criptoméria com diferentes compartimentos, caixas onde os solos poderiam ser guardados depois de estudados, classificados, de catalogados. Mas as caixas estão vazias.

No decurso do ano de 2020 fui endereçando um convite a várias pessoas, com as quais mantenho ou mantive uma relação de amizade. Propus que elegessem um local com o qual tivessem construído uma relação de proximidade e trouxessem, desse *lugar*, uma amostra do solo, que correspondesse aproximadamente de 500 gr. a 1 kg, assim como um objecto e uma imagem que, no seu ponto de vista, o representasse. A residência no território algarvio durante um período compreendido entre o ano de 2003 e o de 2020 foi o critério que pautou a escolha.

Em *Chão Comum (o um não é a minha casa) #1 e #2* quis colocar em relação esta representação de uma amostra de solo ampliada feita com recurso ao desenho, como se visível através de um microscópio - instrumento da óptica que permitiria o acesso a uma outra visão que não 'a olho nu' - com um conjunto de outras amostras de solo à escala real, com existência física. Quis enquadrar e prestar atenção a torrões de terra, a grãos de terra, através de um desenho que se assemelha ao de um corte geológico, um exercício ficcional, um *como se* se tratasse. Um procedimento metodológico que se aproxima daquele que poderia existir no seio do processo de investigação no campo da ciências naturais, neste caso da geologia.
A ciência, inserida no projecto de expansão europeu que acompanhou uma racionalidade hegemónica a partir de René Descartes, equaciona o conhecimento associado a uma ideia de claridade e a uma pedagogia do olhar. Conhecer para dominar, e a maioria das vezes para possuir.

36 Consultar *Sobre os espelhos e outros ensaios* de Umberto Eco. Há uma relação entre a especulação filosófica e a fenomenologia – ser é perceber.
37 Ieda Tuchermann no seu livro *Breve história do corpo e dos seus monstros* reflete sobre o lugar ambíguo e extraordinariamente presente desta construção que é o corpo.

Nesta peça, esta veracidade da imagem é corresponde a um exercício de ficção, e portanto 'enganosa'.

Nesta montagem, os solos tocam-se e justapõem. Invoca-se os laços que se tecem com os outros, as redes rizomáticas que se constroem e que unem diferentes pessoas. O solo seria esta fina camada fértil que permitirá a germinação, o 'chão' onde se desenrolam relações não só de co-habitação, mas de co-nexão, de co-operação, de cumplicidade entre seres humanos num mesmo território. São necessários pelo menos dois para haver diálogo e cumplicidade. Um eu, a singularidade e um tu que formam um nós, a pluralidade.



Figura 8: Vista parcial de uma das salas com as peças *quebrando-se o fio que ligava uma coisa a outra coisa ou da domesticação do selvagem e Pewen, Pewenche*
Exposição *trinta e sete*, Museu Municipal de Faro, 2021

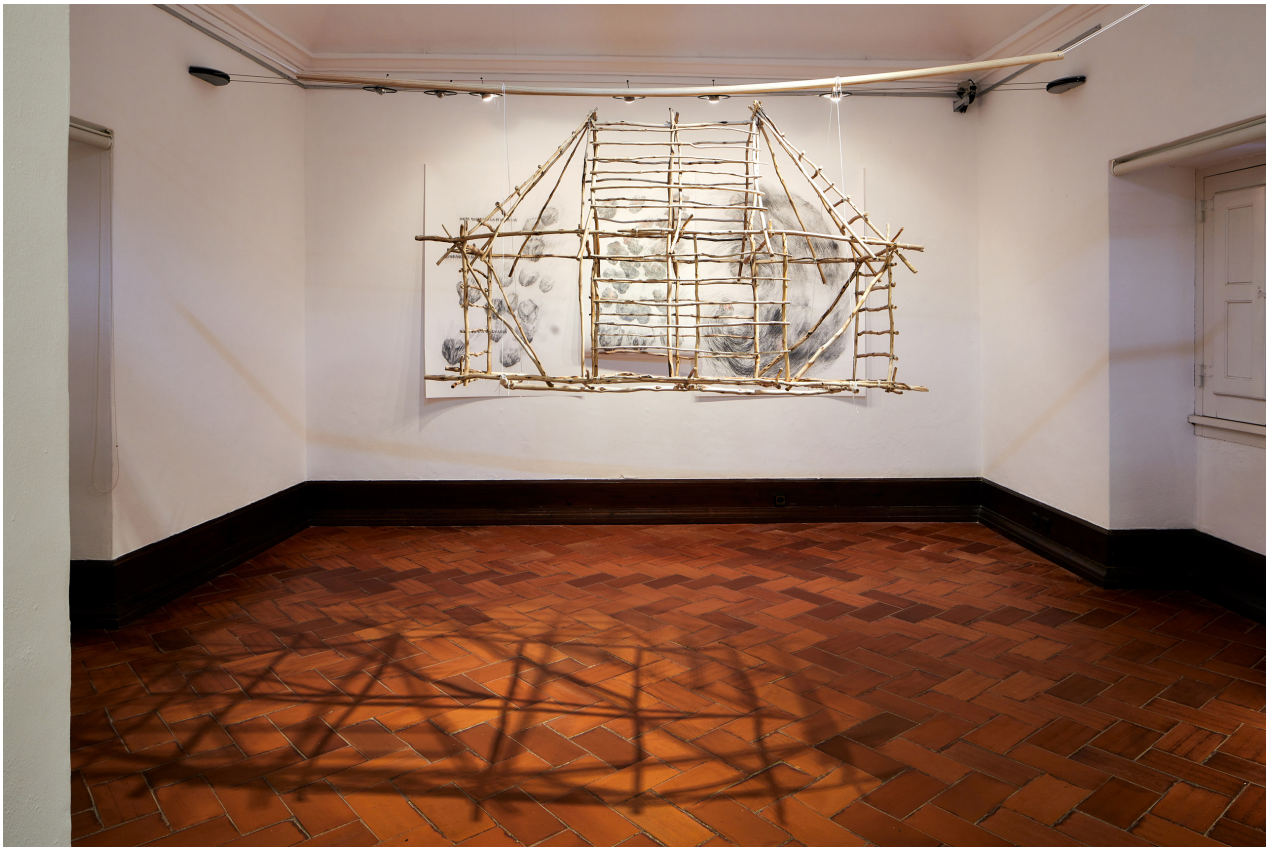


Figura 9: Vista parcial de uma das salas da exposição com as peças *ruka algarvia : espelhando a latitude invertida* e *no olho do furacão há um lugar onde tudo é silencio (o voo de Ícaro?)*
Exposição *trinta e sete*, Museu Municipal de Faro, 2021



Figura 10: Vista parcial de uma das salas da exposição com as peças *quebrando-se o fio que ligava uma coisa a outra coisa ou da domesticação do selvagem* e *do um ao dois: caminhar é também medir a distância para tentar anulá-la*
Exposição *trinta e sete*, Museu Municipal de Faro, 2021

Chão Comum I (dou-te os meus olhos).

Visível e exposta está a divergente singularidade que um território físico adquire para cada um dos participantes da peça *Chão Comum I (dou-te os meus olhos)* através das imagens fotográficas, um registo que cada um fez autonomamente, sem qualquer instrução minha, e que correspondem a representações do seu 'mundo visto por dentro', do seu *lugar*. Impressas em papel e montadas em forma de livro, as imagens mostram, pelo seu enquadramento, como cada um(a) dos(as) convidados(as) que participam nesta peça, se relaciona com esse *lugar,* como decidiu enquadrá-lo e o que dele escolheu revelar.

Este livro, contendo as imagens dos *lugares,* entra em diálogo com uma outra peça com o título *Chão Comum II (dou-te as minhas mãos).*



Figura 11: Fotografia de um dos *lugares* escolhidos no território algarvio.
Chão Comum I (dou-te os meus olhos).
Créditos: Rita Silva







Figuras 12, 13 e 14: Fotografias dos diferentes *lugares* escolhidos no território algarvio.
Chão Comum I (dou-te os meus olhos).
Créditos: Lisa Selvidge, Ana Celorico Machado e Carmo Serpa (da esquerda para a direita)

Chão Comum II (dou-te as minhas mãos)

Os objectos recolhidos por cada pessoa a quem foi dirigido o convite, nas suas idas e vindas e deambulações pelo seu *lugar* no território algarvio, formam um outro 'arquivo' construido através do recurso ao desenho, utilizando a grafite. Neste conjunto de desenhos sobre papel, cada objecto tem a particularidade de ser desenhado com as suas características físicas, mas parcialmente fundido com outro, transformando-se os dois num terceiro, sendo a escolha feita aleatoriamente com base na sua forma. Subjacente a esta metamorfose das formas está a ideia de que cada relação poderá ser uma construção resultante de um acaso, potenciada por um encontro furtivo.
Em cada desenho estão ainda representados dois rectângulos feitos com a terra recolhida no local onde o objecto se encontrava. Um arquivo das cores das diferentes terras.

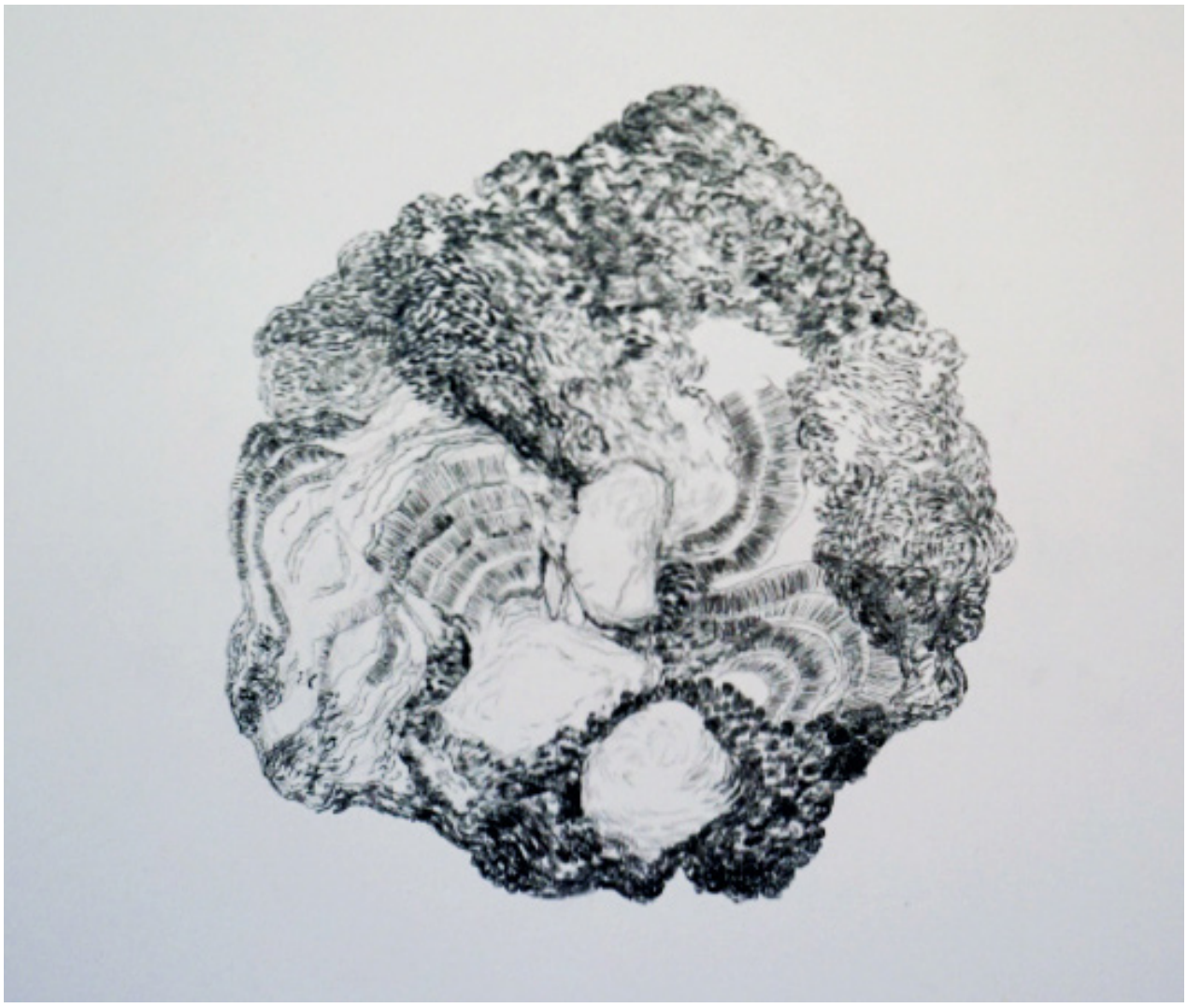


Figura 15: Fragmento do desenho *Chão comum (o um não é a minha casa) #4 Boca da Arraia, Barradinha,* 2020
Técnica mista sobre papel, 100 cm x 70 cm
Exposição trinta e sete, Museu Municipal de Faro

Outras contaminações.

Fui buscar outros olhares sobre o Algarve para ser contaminada por eles.
Christin Lidzba, a viver nesta região actualmente, mestre em Antropologia, escreveu o poema *Terra Incognita-Al Hamra Al-Garb* sobre o sentimento de pertença e a terra vermelha.



Figura 16: Christin Lidzba. Texto e imagem *Terra Incognita-Al Hamra Al-Garb,* 2021
Montagem de Susana de Medeiros

Ana Celorico Machado**,** antropóloga, escreveu outro dos textos que integrou a exposição *trinta e sete*.

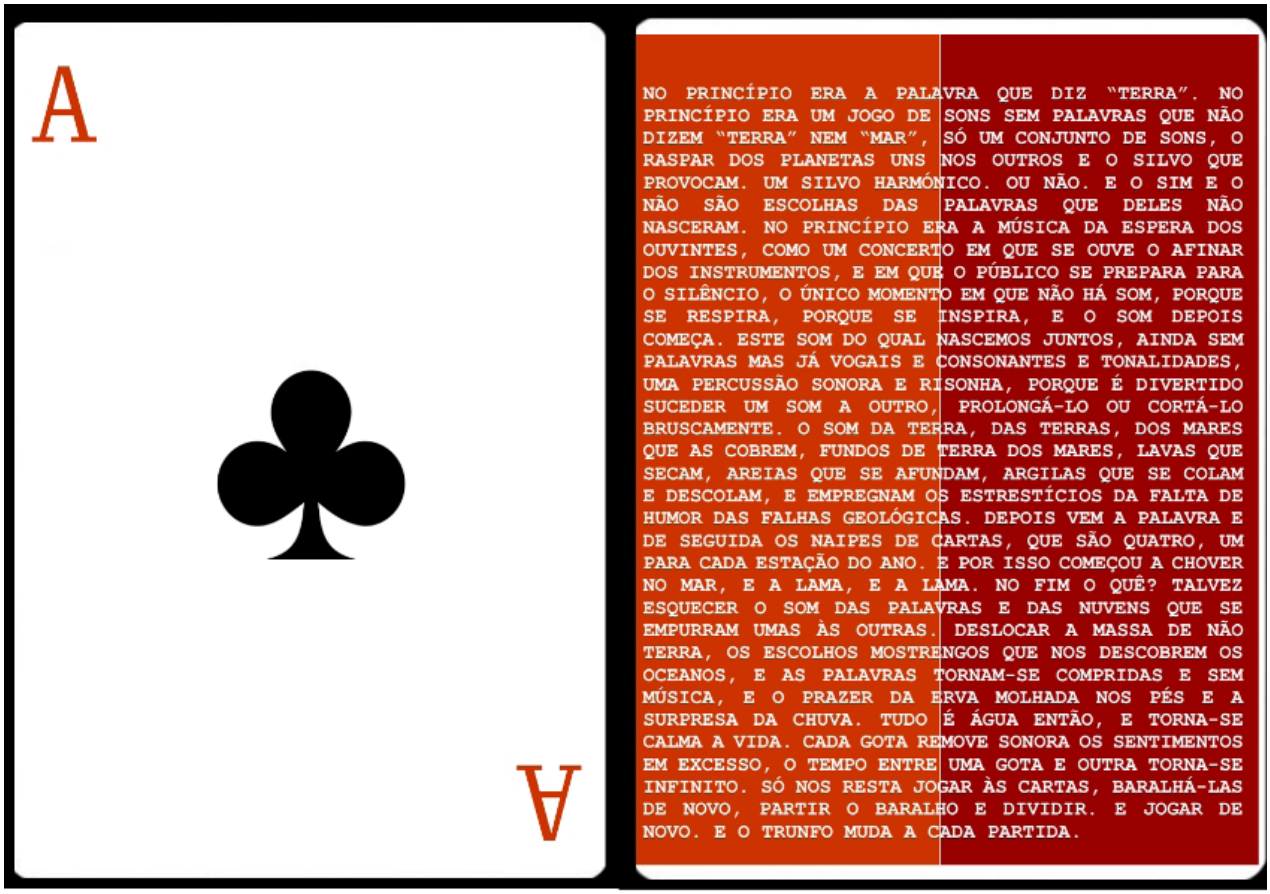


Figura 17: Ana Celorico Machado. Texto e imagem 'No principio era a palavra Terra'.
Montagem de Susana de Medeiros

Algarve. Exposição 'Observatório: olhar rente ao Chão'.

O território do ponto de vista da arqueologia ou da geologia oferece-se como um conjunto de estratos que carregam diferentes tempos, e que**,** por vezes**,** formam palimpsestos.

Na exposição *Observatório: olhar rente ao chão,* os desenhos da primeira sala do rés-do-chão do Solar das Pontes de Marchil, sede da Associação 289 à data, têm como ponto de partida a palavra. A sua base são os textos de quatro mulheres convidadas a escrever sobre o Algarve a partir da sua experiência pessoal. Todas elas mantêm uma relação particular com o solo algarvio condicionada pelas profissões que exercem ou exerceram. A saber: antropologia, Christin Lidzba; arqueologia, Elena Morán; dança, Marina Nabais; literatura, Ana Isabel Soares. Estas são as áreas de formação deste grupo de mulheres.
A partir destes textos foram criadas quatro peças.

O desenho *Corpo-território,* a partir do texto de Marina Nabais:

O corpo como território é um conjunto de afetos e percepções.
A habilidade do corpo de prolongar-se no espaço através da percepção.
É como território que eu consigo encontrar-te e conectar contigo.
Como território eu consigo crescer e diminuir.
Eu consigo incluir-te ou excluir-te.
O corpo como território
podemos chamá-lo de corpo visceral
que é definido por paredes
e pela habilidade de expandir estas paredes na inclusão e exclusão dos outros.

O desenho *A ouvir mais do que a ver,* a partir do texto de Ana Isabel Soares:

Durante a construção da Via do Infante, nas noites amenas,
púnhamo-nos à janela do nosso apartamento em Loulé,
ou sentávamo-nos na varanda que dá para o Sul e ficávamos a ouvir, mais do que a ver,
as explosões da dinamite contra o cerro.
Hoje, mais de três décadas depois de inaugurado o primeiro troço,
vemos da varanda a sombra do céu pontuada pelas luzinhas dos faróis: cadeia ininterrupta.

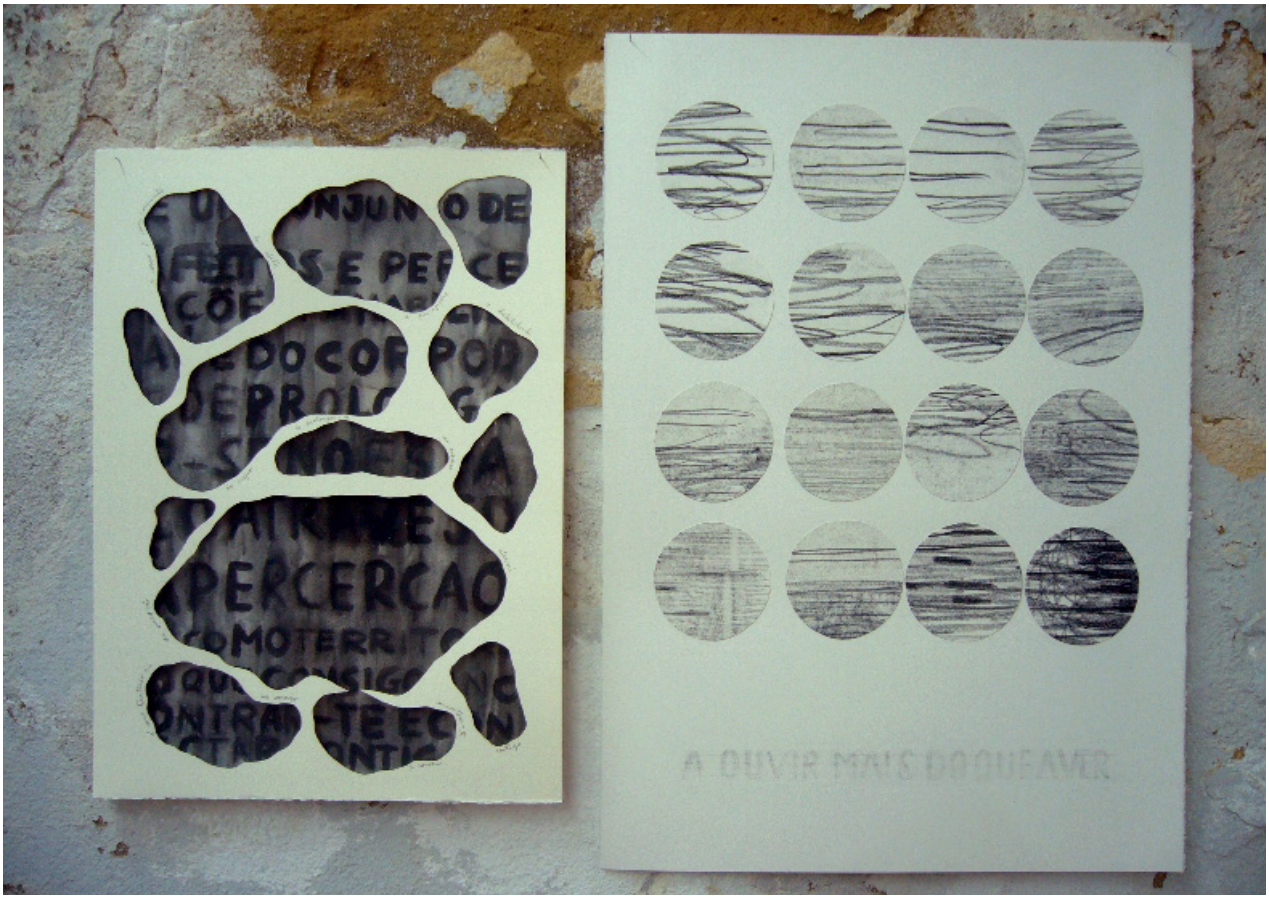


Figura 18: Susana Medeiros
*D*esenhos *Corpo-território e A ouvir mais do que a ver*
Exposição *Observatório: olhar rente ao chão,* 2022
Créditos: Susana de Medeiros

A peça *Alcalar, território de acolhimento,* a partir do texto de Elena Móran (e que adopta o mesmo título do texto):

Após o périplo de atravessar toda a península, numa viagem surreal e intensa, lá chegava eu, há 25 anos, ao Barrocal Algarvio, a Alcalar, um dos sítios arqueológicos de referência da arqueologia pré-histórica peninsular. Com curiosidade pela descoberta de novos territórios, gentes e culturas, mas com receio pela responsabilidade assumida no novo projeto; com saudade dos meus familiares e amigos, mas abrindo de novo o meu coração.
E cinco anos mais tarde, já aculturada, a descoberta de uma figurinha antropomórfica com olhos de sol, diadema e corpo em forma de cabaça, evoca subtilmente um outro périplo, o que num tempo longínquo conectou o sudeste peninsular com Alcalar.
Alcalar, território de acolhimento.
É e sempre foi!



Figura 19: Vista parcial da primeira sala de exposição com as peças *Alcalar, território de acolhimento e Fruit Symphonie of You*
Exposição *Observatório: olhar rente ao chão,* 2022
Créditos: Fernando Amaro

E a peça *Fruit Symphonie of You,* a partir do texto de Christin Lidzba*:*

I am a fruit I am your fruit - the fruit of you
I am the sugar of your sweetness
I am the taste of your sour
Can you feel me?
Feel me as you drink my nectar?
Feel me as you bite my flesh?
Do you know I am you?
When you taste me have you closed your eyes?
I am here to take you on a journey

When you close your eyes,
you will be traveling far beyond the reaches of what your open eyes can see
of you can see of me
can see of us your hidden world of beyond
your inverted flower
your nut beyond two skins.

I am a fruit I am your fruit - the fruit of you
the sugar of your sweetness
the taste of your sour
the food to your bitterness
the joy of your drinking hour.

(Alfarroba)
I am a fruit I am your fruit - the fruit of you
I am the offness of you bitter-sweet days, yet you come back for more
Me - the multitude of you.

(Medronho)
I am a fruit I am your fruit - the fruit of you
I am the joy of your drinking hour
the fire of my distilled nectar is deceiving the sweetness of my flesh
the fire of your distilled anger is deceiving the sweetness of your soul.
Me - the compass of your lost and found.

(Figus)
I am a fruit I am your fruit - the fruit of you
I am the taste of you
I am the texture of you
I am the feeling of you
Me - your inverted flower.

(Almendoa)
I am a fruit I am your fruit - the fruit of you
your shell that protects you
your shell that imprisons you Me - the softness of you.

Algarve+Biobío

Estabelece-se uma ligação de continuidade com o trabalho desenvolvido no contexto do *Jardim da Dúvida*, que decorreu no espaço exterior da Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, no concelho de Vila do Bispo, no Algarve. A latitude 37º Sul é rebatida até ao hemisfério Norte, e estes desenhos-colagens são criados tendo como ponto de partida as palavras do poema, de uma parte do poema de Silvana Reyes, poetisa a viver na região de Biobío, no Chile. A leitura deste poema tem uma importância central na acção proposta pelas artistas chilenas Natascha de Cortillas Diego e Leslie Fernández Barrera para o projecto do *Jardim da Dúvida.*



Figura 20: *Susana de Medeiros*
Salí a buscar, 12 desenhos sobre papel*,* técnica mista
Exposição *Observatório: olhar rente ao chão,* 2022
Créditos: Susana de Medeiros

Um arquitecto – Miguel Ferreira – que tem vindo a desenvolver projectos de arquitectura, nos quais utiliza materiais de construção da arquitectura vernacular, perante o convite, optou por mostrar um desenho e não escrever um texto.

O desenho realizado por Ferreira consiste numa imagem da implantação de uma habitação, um projecto ficcional. Neste projecto toma uma posição pessoal sobre a interpretação do conceito de arquitectura 'dispersa', tal como tem vindo a ser feita pelas instituições públicas da região algarvia que controlam o ordenamento municipal do território. De acordo com Miguel Ferreira, esta interpretação condiciona a forma como a ocupação do território algarvio ocorre nos espaços rurais por ser sancionada a dispersão. O seu desenho foi colocado em cima de uma estrutura que pretendia remeter para uma mesa de trabalho improvisada.



Figura 21: Desenho de Miguel Ferreira numa das peças - Mesa de trabalho.
Observatório: olhar rente ao chão, 2022
Créditos: Susana de Medeiros



Figura 22: Desenho de Miguel Ferreira numa das peças - Mesa de trabalho.
Observatório: olhar rente ao chão, 2022
Créditos: Susana de Medeiros

O solo como 'arquivo de sistemas simbólicos'.

Der Bevöelkerung.

Como se tece o *Muitos,* a pluralidade? Deleuze e Guattari, a propósito do rizoma, afirmam que o múltiplo é um processo em construção. É necessário fazê-lo. Como trazer para o campo artístico a imagem desta pluralidade?

Der Bevölkerung de Hans Haacke, é um projecto que pode ser lido como um monumento à heterogeneidade da população que vive, de forma permanente ou temporária, no território que se designa por Alemanha, com início em 2000 e, ainda em processo. Sendo uma intervenção num edifício, como a sede do parlamento alemão, levanta um conjunto de questões que a peça *Chão Comum* não levanta. O projecto *Chão Comum* versa sobre a função mnemónica na esfera do privado e a sua relação com a actividade de *fazer lugares.*
O que me interessou particularmente neste projecto de Haacke, em primeiro lugar foi, o facto de ter sido o solo a matéria escolhida. O enquadramento simbólico, e também político, do solo, nesta peça enquanto bem comum que celebra a diversidade das gentes que nele habitam, independentemente da etnia ou raça, foi relevante no âmbito da construção do corpo de trabalho

que integrou as exposições *trinta e sete* e *Observatório: olhar rente ao chão.*
Em segundo lugar a colaboração dos legisladores no processo de construção da peça, por poder ser indicativa de uma chamada de atenção, por parte do artista, para as novas tendências participativas na política, para processos participativos de tomada de decisão e governo que invertem o vértice da pirâmide do diagrama de relações de poder, normalmente com um sentido de cima para baixo.

Segundo Monika Wagner [38], a recolha de materiais naturais de diferentes regiões de um país ou de um império pertence a uma longa tradição no campo do político e dos seus sistemas simbólicos. Não podemos deixar de salientar que a função do solo como 'arquivo' de sistemas simbólicos tem uma história particularmente complicada na Alemanha devido à ideologia nacionalista (nacional-socialista).

O projecto *Der Bevölkerung* não pode deixar de ser posto em relação com um outro desenvolvido por Hans Haacke em 1993, para a Bienal de Veneza. Neste, o chão de mármore do pavilhão alemão é estilhaçado, estando presente, na parede, curva e imaculadamente branca, do interior do pavilhão alemão, a palavra *Germania*, elegantemente escrita, o título da instalação. [39]





Figuras 23 e 24: *Der Bevölkerung* de Hans Haacke
https://derbevoelkerung.de/gallery/
© derbevoelkerung.de

38 Wagner, M.(2007). 'Hans Haacke Earth Samplings for the Bundestag: Materials as Signs of Political Unity', trans. M. Cohen, Journal of Material Culture, vol. 12 (2),116-17, 119, 124-9 In Kastner, Jeffrey. (2012). *Documents of Contemporary Art: Natura, Whitechapel Gallery*, pp. 160-164

39 Este chão poderá convocar um sem número de imagens, desde cenas de destruição e ruína a imagens de um mar de gelo, de um sublime na pintura alemã do século XIX. De salientar também o som que devem ter produzido os passos dos visitantes ao percorrer o pavilhão, como se estivessem num local em que o seu sentido de equilíbrio fosse permanentemente testado, experiência difícil de registar no sentido de a transmitir para a gerações futuras. Na parte exterior do pavilhão a imagem de uma moeda colocada a cima de uma fotografia dos tempos do nacional-socialismo - um marco, com a data de 1990 -, Hans Haacke convoca a atmosfera incerta, que se fazia ainda sentir em 1993, de um processo de reunificação política e económica das duas Alemanhas.

Cumprir uma função mnemónica. Fracturar para assim erigir um anti-monumento, no caso do segundo projecto citado? [40] E reunir, no caso do primeiro, para tentar erigir um monumento aos processos democráticos? O diretor da Bienal de Veneza de 2015, Okwui Enwezor, destacou a importância de *Germania,* salientando o facto de Haacke ter sido o primeiro artista 'a usar um pavilhão nacional, não apenas como uma galeria para colocar objetos, mas como um espaço contestado – um local de verdadeira investigação'. [41]





Figuras 25 e 26: *Der Bevölkerung* de Hans Haacke
https://derbevoelkerung.de/gallery/
© derbevoelkerung.de

Após a reunificação da Alemanha em 1989, e a consequente reintegração de Berlim como capital, que passa de Bona para Berlim, o Edifício Reichstag foi remodelado pelo arquitecto Norman Foster, tornando-se a sede do parlamento alemão, o Bundestag. Hans Haacke projectou *Der Bevölkerung* para este edifício, formulando um convite a todos os 669 delegados do Bundestag (e todos os novos delegados eleitos), convidando cada um a trazer 100 Kg de terra, de cada um dos seus distritos eleitorais para Berlim, e a despejar esta terra numa estrutura rectangular, uma 'cama' de 6,80 x 20,80 x 0,30 metros, colocada no pátio interior Norte do Reichstagsgebäude. No centro desta estrutura pode ler-se '*DER BEVÖLKERUNG'* (À População) em letras a luz néon. Estando posicionada no pátio Norte do edifício Reichtag, Haacke quis relacionar esta peça com a inscrição

40 No texto do catálogo, editado em 2011, a propósito da exposição *Hans Haacke* 1967 integrada nas comemorações do 150º aniversersário do MIT (Massachusetts Institute of Technology) pode ler-se: 'Haacke's rejections, as in Kittler's later attempt at "driving spirit [Geist] out of the humanities," may have been responses to Fascist appropriations of these very tropes (natureloving, blood, soil, and spirit). Certainly the failure of the great German philosophical tradition either to prevent or comprehend the atrocities of World War II caused a crisis among all thinking Germans. There was also a generational disgust at the traditional discourses of "empathy" that still haunted art criticism. For whatever reason, by 1967 Haacke was reaching for a newly dispassionate art. As he recently recalled his position: "I rejected the traditional thinking of the romantic, and rejected the psychological, which exudes the magic of all art criticism." (Jones, 2011, 12)

41 In 2015, the Venice Biennale's artistic director Okwui Enwezor underlined the significance of Germania, both within the setting of the 1993 biennial and, ultimately, his own. At the time of the Venice Biennale's 120th anniversary, Enwezor would stress how Haacke was the first to use a national pavilion, not just as a gallery in which to place objects, but as a contested space – a site of true enquiry. Gregor Muir In https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale [acedido a 24 de Junho de 2023].

em bronze ‘DEM DEUTSCHEN VOLKE’ (Ao povo alemão), feita de canhões derretidos, que encontra na parte Este do mesmo edifício. [42]

Esta obra que configura um biótipo em crescimento sem qualquer intervenção humana, em construção há mais de 20 anos, é monitorizada diariamente através de câmaras de vigilância, num dos locais provavelmente com a maior vigilância da Alemanha. [43] A germinação das sementes, presentes nas diferentes porções de terra, com o passar do tempo, deram lugar a uma vegetação luxuriante, com mais de 100 espécies diferentes de flora, provenientes de várias partes do mundo. Perante este biótipo não podemos deixar de convocar as peças desenvolvidas por Haacke no final da década de 1960 e início da década 1970, marcadas pela necessidade do artista ultrapassar a ideia de objecto escultórico e passar a conceber as suas peças como sistemas.[44] Depois de realizar algumas peças relativas a processos físicos como a condensação, a sua primeira experiência com vegetação foi *Grass Cube* (1967) que expôs no ano seguinte na Howard Wise Gallery, em New York.[45] A teoria dos sistemas, durante a década de 60, influenciou todo um conjunto de disciplinas, e também as artes visuais. Citando Walter Grasskamp: ‘A seguir ao sonho da revolução, a cibernética foi o segundo modelo intelectual que moldou o pensamento nos finais da década de 1960.’

42 ‘White neon letters beam the words DER BEVÖLKERUNG from its center to the sky. They can be seen from all levels of the building: the assembly hall, the floor reserved for the political parties and the press, as well as by visitors on the roof. The typeface of the letters is the one Peter Behrens designed in 1916 for the dedication DEM DEUTSCHEN VOLKE (To the German People) on the tympanum of the building’s Western portico.’ https://derbevoelkerung.de/en/ [acedido a 08 de Agosto de 2023].

43 Hans Haacke numa entrevista declara: ‘[...]No gardening whatsoever. No watering, no weeding, no cleaning, no nothing. It’s to be left alone. The coming together of earth and plants from all over Germany in a building with the highest security provisions makes this a unique ecosystem.’

44 Hans Haacke *Untitled Statement* (1967): ‘defined as a grouping of elements subject to a common plan and purpose. These elements or components interact so as to arrive at a joint goal. To separate the elements would be to destroy the system […] Therefore, I believe there are sound reasons for reserving the term ‘system’ for certain non-static ‘sculptures’, since only in this category does a transfer of energy, material or information occur.’ […] In W. Grasskamp, M. Nesbit, J. Bird.(2004). Hans Haacke, London; New York: Phaidon.

45 Jack Burnham escreve *Beyond Modern Scultpture* em 1968, dedicando uma secção com o título ‘The Biotic Sources of Modern Sculpture’ o que parece apontar para uma tentativa, por parte de Jack Burnham, de conectar a arte do século XX com o pensamento filosófico do orgânico, o Vitalismo. Estava interessado na organicidade como sistema e não na sua materialidade. No que respeita a esta peça de Hans Haacke esta consistia num cubo acrílico transparente de 76 cm coberto, na sua parte superior, com terra. Sementes de relva foram plantadas na terra. Patente na peça o contraste entre a mutabilidade do elemento orgânico - a relva - e um elemento industrial - o acrílico transparente. Contraste que continua a existir no projecto do edifício do parlamento alemão com as luzes néon e as amostras de solo.

How to held together partly de Gabriela Albergaria.

Muito distinta do ponto de partida conceptual e processual do artista alemão é a utilização do solo pela artista portuguesa Gabriela Albergaria no seu processo de trabalho.
Ao contrário do projecto de Hans Haacke, que analisámos do ponto de vista da pluralidade, do *Muitos*, e que levanta questões que se relacionam com a noção de monumento e de construção do narrativas ligadas a uma memória colectiva, esta peça de Albergaria é convocada aqui, em contraposição com aquela, por nos levar a refletir sobre o *Um*, a singularidade. Mas uma singularidade particular – aquela que caracteriza o estar em trânsito.

How to held together partly é uma peça construída com o solo originário do local onde decorre a residência artística na Grécia na qual Albergaria participa, residência que deu origem a esta obra. Mas não só. A este solo a artista adicionou outras terras, oriundas de locais onde permaneceu: Bélgica (Bruxelas), Colômbia, Espanha, Inglaterra (Londres) e Portugal.

How to held together partly permite-nos levantar questões que dizem respeito à transitoriedade e à alteridade. O estar em trânsito, é cada vez mais característico dos indivíduos na sociedade actual, e dos artistas em particular.
Perante esta peça podemos colocar a interrogação: O que acontece quando o autóctone, o endémico se mistura com o alienígena, o estrangeiro?
Pensadores como Homi Bhabba e Arjun Appadurai dão importantes contributos para repensar as relações entre o local e o global, com consequências na forma como poderemos equacionar o lugar e a sua construção. Bhabba propõe o termo 'third space', ou 'terceiro espaço', no contexto pós-colonial como um espaço entre em constante negociação, um espaço de hibridação que permite que novos significados e novas identidades possam surgir de forma a superar polarizações. 'Localidade' ou 'locality', é um conceito importante no pensamento de Appadurai, que aborda a globalização a partir de distintas 'paisagens' ou 'scapes'. Interessa-se sobretudo pelos fenómenos das migrações que implicam uma circulação de pessoas e pela circulação de ideias através das redes digitais.



Figura 27: *How to held together partly, 2017, Grécia*
Terra de diferentes proveniências (Bélgica, Grécia, Colúmbia, Espanha, Inglaterra, Portugal)
taipa, 300 × 300 × 25 cm
https://www.gabrielaalbergaria.com/How-to-Held-Together-Partly
© Gabriela Albergaria

O colocar 'em comum'. Communitas. Como fazer da vida um problema a ser COM-partilhado?

Existe uma abundante reflexão filosófica acerca da noção de comunidade.
A etimologia latina da palavra 'comunidade', *communitas,* associa dois termos *cum*- e *múnus*-*.* Os membros de uma comunidade estariam ligados por um múnus, isto é, um dever comum, por uma tarefa partilhada. José Tolentino de Mendonça pergunta-nos: Que tarefa é essa? Qual é a primeira tarefa de uma comunidade? Cuidar da vida, responde. (Mendonça, 2020).

O desafio, defendemos nós, será transformar a imagem que Michel Serres nos dá do contrato social, no seu livro *Contrato Natural,* a imagem de uma corda que une todos os elementos que ascendem uma ravina, do amanhecer até ao anoitecer, unidos pelo mundo em que vivem e pelas obrigações das suas próprias leis [46], em qualquer-outra-coisa que não seja equacionada à partida como uma privação.

À noção de 'comunidade' está associada a ideia de sociedade e de esfera pública. A comunidade referir-se-ia normalmente a uma experiência pré-moderna ligada ao 'comum' medieval e estaria caracterizada por uma 'opacidade'. E a esfera pública, ligada ao surgimento e consolidação do Estado-Nação, como espaço moderno, aspiraria a uma 'neutralidade' e uma 'transparência'. Mas esta suposta neutralidade e transparência inerente ao projecto Moderno foi posta em causa tanto no campo político como no campo artístico (Ribeiro, 2014, pp.11-19).[47]

A pluralidade.

Para nós *Um* só existe perante e no *Muitos.* Partindo da ideia de que como seres humanos só podemos habitar na pluralidade, noção fundamental no pensamento de Hannah Arendt, assumimos no âmbito desta investigação, o Um como a singularidade e o Muitos como a pluralidade.[48]
A singularidade do *Um* é pensada aqui como uma conversa silenciosa que o ser humano estabelece consigo próprio, um estar sozinho, que não corresponde com o estar só, em solidão.
A pluralidade é 'a lei da Terra', no contexto do pensamento de Arendt[49], que nos diz que com o nascimento do ser humano ocorre 'a paradoxal pluralidade dos seres singulares' (2001, pp. 226). Declara que 'por serem recém-chegados e iniciadores em virtude de terem nascido, os homens tomam iniciativas, são impelidos a agir' e assim, com cada nascimento, há, em potência, a possibilidade de ocorrer a realização de algo de improvável e inesperado (2001, pp. 225-226). Para

46 Serres, M. (1995): The term *contract* originally means the tract or trait or draft that tightens and pulls: a set of cords assures, without language, the subtle system of constraints and freedoms through which each linked element receives information about every other and about the system, and draws security from all. Thus the social contract itself, in the form of a cord, moves about or scales sheer ravines, from dawn to noon: you'd think it was any collectivity going by, bound by the obligations of its own laws and by the world. (p. 103)
47 Ribeiro, G. (2014) 'Para Além da comunidade opaca e da esfera pública transparente' In Cirilo, José; Kinceler, José Luís & de Oliveira, Luiz Sérgio. (2014). *Ponto de Vista*, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais UFES, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais UDESC e Programa de Pós-Graduação em Estudo Contemporâneos das Artes UFF, https://issuu.com/lso_rj/docs/livro_anpap_-_primeira_vers__o__fin
48 Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
49 No seu livro '*The Life of the Mind*' Arendt refere-se à pluralidade como a 'lei da Terra'.

Arendt a acção consiste num começar algo de novo.[50]

Coloquemos em relação esta ideia de pluralidade com algumas das noções que formam o pensamento de Albert Jacquard. Para este pensador o colocar 'em comum' é um acto constitutivo do sujeito. Jacquard afirma: 'Eu creio na necessidade da relação com o outro não só para ser feliz, mas também, e fundamentalmente, para ser consciente. […] A pessoa em que me vou tornando não é o resultado de um percurso interno solitário, essa pessoa só pode construir-se no foco do olhar dos outros. […] Eu sou o laço que teço com os outros' (Jacquard, 1997, 14-15). [51]

Entramos quando nascemos no mundo comum, distinto dos interesses particulares daqueles que o habitam. Mas vir-ao-mundo é diferente de estar-no-mundo. Inerente ao conceito de política está a ideia de cruzar o limiar da existência privada, e das relações familiares que se tecem, para se exercer o discurso e a acção num espaço que é um espaço localizado – a esfera pública. [52] Na esfera pública a presença dos outros é imprescindível para a revelação do humano enquanto ser que age, enquanto agente perante o olhar dos outros. E pensar politicamente corresponderia a desenvolver a capacidade de pensar o mundo de múltiplas perspectivas. [53]

A perda da ideia de mundo enquanto espaço que potencia a intermediação.

Arendt adverte-nos da atrofia da esfera pública. Chama a atenção para a perda da ideia de mundo enquanto espaço que potencia a intermediação das relações entre os homens, para um desinteresse pelas questões comuns, uma fuga do ser humano para dentro de si próprio, para uma esfera a-política.

Para esta filósofa o conceito de política não deverá estar ligado à ideia de uma necessidade inelutável e só 'começa onde acaba o domínio das necessidades materiais e da força bruta' (2007, p.104) e assim, a Política, no sentido que a filósofa a formula, só terá existido em momentos raros, mas decisivos no sentido que permanecem até hoje como modelos.

O termo esfera pública passa a ser designado por espaço público no pensamento de Chantal Mouffe. Mouffe critica o pensamento político de Arendt pela ausência de conflitos antagónicos na esfera pública, pensada antes como um lugar de consensos. [54]De acordo com Mouffe a pluralidade

50 Entramos quando nascemos, no mundo comum, distinto dos interesses particulares daqueles que o habitam: 'O mundo comum é aquilo em que entramos ao nascer e que deixamos para trás quando morremos [...]: preexistia à nossa chegada e sobreviverá à nossa breve permanência.' (Arendt, 2007, pp. 69-70) E este começar é gerador de consequências imprevisíveis para o agente, que se torna não só actor mas também vítima desta cadeia, a que nós chamamos hoje simplesmente acaso, mas que assumia para Antiguidade grega uma dimensão trágica, e era entendida como 'destino'. (Arendt, 2007, pp.53)

51 'A presença do outro é fonte de tensão, mas implica o início uma dinâmica. (…) Comunicar é pôr em comum e pôr em comum é o acto que nos constitui.' in Jacquard, Albert (1997) *Pequeno Manual de Filosofia para Uso dos Não-filósofos,* Lisboa: Terramar, pp.14-15

52 Para os gregos este espaço é o espaço da polis. A liberdade não é para os gregos sinónimo de igualdade, de justiça social. Esta é uma liberdade de pensamento, de movimentação intelectual dos homens livres, que coincide com a liberdade de movimentos físicos, de partir para começar. À qual Arendt acrescenta a liberdade para interagir através do discurso com os outros e de experienciar a diversidade do mundo. Esta concepção de liberdade seria a essência de todas as coisas políticas. (Arendt, 2007, p.111)

53 A posição que enquanto ser humano ocupamos no mundo só pode ser apreendida, segundo Arendt (2007) compreendendo-o 'como alguma coisa que muitas pessoas compartilham alguma coisa que está entre elas, que as separa e as reúne, mostrando-se de modo diferente a cada pessoa e compreensível apenas na medida em que muitas pessoas podem falar sobre ele e trocar as suas opiniões e perspectivas […]' (p. 111)

54 Mouffe (2007) afirma: 'Despite significant differences between their respective approaches, Arendt, like Habermas, ends up envisaging the public space in a consensual way. To be sure, as Linda Zerilli

é geradora de conflitos. Para esta pensadora, a arte, olhada do ponto de vista da criação de espaços 'agonísticos', é uma arte que fomenta o dissenso. Claire Bishop irá trazer esta ideia de dissenso para o campo artístico, utilizando-a para criticar a noção formulada por Nicolas Bourriaud de estética relacional.

Experiência de comunidade definida em termos negativos.

Há uma linha que pode ser traçada, linha composta pelas ideias de pensadores que, no século XX e no século XXI, têm refletido sobre a noção de comunidade.
A experiência de comunidade é caracterizada por alguns do ponto de vista negativo, tendo George Bataille como seu percursor, dos quais podemos destacar Maurice Blanchot (a comunidade inconfessável), Jean-Luc Nancy (a comunidade inoperante), Giorgio Agamben (a comunidade que vem) e Roberto Esposito (que parte de um paradigma da imunização). [55]
No contexto pandémico, no qual parte desta tese foi sendo construída, o pensamento de Roberto Esposito, com o qual não estamos em sintonia, parecia subitamente ganhar outro enquadramento, face aos ecos do mundo 'lá fora', que chegavam às nossas salas ou quartos através da mediação dos *media*. Esposito analisa etimologicamente a palavra latina *communitas* como composta por *cum* (com) e *munus* (um fardo). De acordo com este filósofo '[o] munus que a communitas compartilha não é uma propriedade ou posse [appartenenza]. Não pode ser definido por um ter, pelo contrário, é uma dívida, um penhor, um dom que se vai dar, e que por isso irá estabelecer uma falta'. O 'paradigma da imunização', de acordo com Esposito, vincularia a comunidade à imunidade: o sujeito seria um ser imune protegido da infecção (mas também do afecto) e do risco de exposição ao comum.

A comunidade no mundo líquido-moderno.

A ideia de pertença a uma comunidade é, hoje em dia, utilizada 'como recurso do ego', adverte-nos Jean Claude Kaufman. [56] As 'comunidades de pertença' não são 'comunidades integradoras' no sentido que tinham na era do panóptico, que dividia os 'de dentro' e os 'de fora', impedindo-se os de fora de entrar e impondo-se limites de conduta aos primeiros. As forças conservadoras ligadas à estabilização e à preservação já não se coadunam com o que Zygmut Bauman chama de 'mundo

has pointed out, in her case the consensus resultsfrom the exchange of voices and opinions (in the Greek sense of *doxa*) not from a rational 'Diskurs' like in Habermas. While for Habermas consensus emerges through what Kant calls 'disputieren', an exchange of arguments constrained by logical rules, for Arendt is a question of 'streiten', where agreement is produced through persuasion, not irrefutable proofs. (p.4)

55 Na década de 1980 e, também, na de 1990 em França, assiste-se a um debate sobre a noção de comunidade que de acordo com Robert Nigro teve os seus antecedentes na 'crise do comunismo' e na emergência do pensamento liberal agora sem o outro termo da oposição. Robert Nigro chama a atenção: 'Its background was 'the crisis of Communism' (the fall of the 'socialist' governments in Eastern Europe was part of the zeitgeist; these political events should perhaps also be interpreted in connection with the end of the utopian ideals of 1968). Incidentally they should also be considered in connection with the emergence of liberal thought in the sense that the notion of the individual, which in a sense forms the central point of liberal thought, is the anti-thesis to any possible community. In any event the question remains: Does community stand in opposition to the individual?' Nigro, R. (2011). The French Debate about the Comunity In *Being-With, Oncurating,* Issue 7, p. 19

56 Consultar Kaufman, J.C. (2004), L'invencion de soi: Une theorie d'identité, Paris:Hachette, p.204 cit, Bauman, Z. (2017). *A Arte da Vida*, Lisboa: Relógio D'Água, p.116

líquido-moderno', com o culto pela velocidade e novidade e consequentemente aceleração e a mudança (2017, 116). Em vez de integrar de facto os que 'pertencem', estas entidades são criadas e 'mantidas inteiras' pelas decisões dos indivíduos, que cruzam as fronteiras mas que 'aderem' e/ou 'saem'.

Bauman, invocando Ulrich Beck, chama a atenção para a existência de uma nova ideologia para uma nova sociedade individualizada. A que Bauman intitula de *ideologia da privatização,* no seio da qual as acções de juntar forças para uma 'causa comum', de subordinar interesses individuais a algo comum são desvalorizadas, afastando-se da ideia de responsabilidade comunal.

O que se passa com a alteridade? O que se passa com os conceitos de responsabilidade e de escolha responsável? O que é feito do dever ético de se preocupar com o *outro*? Segundo Bauman a 'responsabilidade' passou a ser a *responsabilidade para consigo mesmo,* quer *perante si* quer *por si* (2017,144). Liberto da estreita rede de lealdades e obrigações, a que Emanuel Levinas chama de 'limitação da infinitude que se abre na relação ética de homem para homem' [57], o indivíduo vê o mundo exterior como um reservatório de infinitas possibilidades, e a esta libertação Bauman chama de 'força centrífuga'.

A perpétua ligação mútua que todos têm com tudo.

Estar no mundo. O compromisso de nos deixarmos afectar pelos outros.

Quisemos estar em sintonia com o pensamento da filósofa Marina Garcés[58]. Foi este o pensamento que moldou, em termos conceptuais, o processo de criação da peça 'Chão Comum' e da exposição *trinta e sete*. Afirmando que '[U]um estatuto da ideia do mundo comum não é fácil de estabelecer'[59], propõe um compromisso político: o de nos deixarmos afectar pelos outros. Ser afectado 'é aprender a escutar acolhendo e transformando-se, rompendo algo em si mesmo e recompondo-se com novas alianças'[60].

Como fazer da vida um problema a ser COM-partilhado?

Não ser ou estar contra o mundo, mas no mundo. Um corpo envolvido no mundo, e não uma consciência contra o mundo. De acordo com Garcés, desistimos de procurar o que nos une e passamos a pensar e questionar o que nos isola uns dos outros, uma vez que já nos descobrimos inseridos num mundo comum. Esta filósofa propõe que façamos uma reaprendizagem, de forma a vermos o mundo com novos olhos, para encontrarmos as questões que realmente importam. Sugere vermos o mundo com recurso à visão periférica, que é necessariamente desfocada, mas que nos pode permitir ter acesso a outros pontos de vista. Defendemos, então, em sintonia com Garcés, uma ideia de mundo comum que 'nos inscreve na continuidade dos seres inacabados e faz

57 Levinas E., cit. Bauman, Z. , 2017, p.146

58 Marina Garcés é filósofa. Publicou vários livros.

59 Garcés (2013): 'O estatuto da ideia do mundo comum não é fácil de estabelecer, para mim decorre de pensar muito numa frase de Merleau-Ponty que me acompanhou, sem esgotar o seu significado, ao longo de todos estes anos: 'A certeza injustificável num mundo que nos é comum é para nós a base da verdade.' (p. 13) cit. Merleau-Ponty, M.(1964). Le visible et l'invisible, Paris: Gallimard, p. 27

60 Garcés, M. (2022). A honestidade com o real. Caderno de Leituras 155, Belo Horizonte: Chão da Feira, p. 5 O conteúdo também se encontra disponível em https://laescenaencurso.wordpress. com/2015/01/29/la-honestidad-con-lo-realmarina-garces/

dela a nossa situação'[61]. Uma ideia de mundo comum que está ligada à ideia de continuidade, uma medida interna e que é variável, como um batimento cardíaco, contrária à ideia de soma, medida de uma magnitude incomparável, pois nela se reuniriam todas as coisas (Garcés, 2013, p.13).

Para esta filósofa, este retorno do real que está presente na arte contemporânea, mostra 'um anseio de *verdade*, um anseio de *nós* e um anseio de *mundo*'.
Pergunta-nos a nós criadores: 'Quem fala? Quem pensa? Quem cria? Para além das miragens unitárias da globalização e seus produtos de mercado, hoje não sabemos a partir de que garagem, bairro ou idioma estão sendo criadas ferramentas para construir os sentidos da realidade (Garcés, 2022, p.8). E cita, numa espécie de resposta subtil, Peter Sloterdijk que nos fala já não de uma distância crítica a ser adoptada, mas numa proximidade crítica, numa época que as coisas estariam tão perto que nos queimam. [62] Ou seja, só é possível pensar de maneira inscrita e situada.

Tentar conjungar o verbo Commoning no presente.

A actividade de tornar comum*, o commoning,* que não tem tradução directa na língua portuguesa, pode ser pensada como um conjunto de processos que, mesmo temporários, criam e testam novas formas de organização social, como processos de exercício da 'inventividade' que criam rupturas e abrem potencialidades para novas formas de estar em comum, em oposição aos novos 'enclosures'. [63] Os 'comuns' (*commons*) já não serão recursos, como na Inglaterra feudal o eram, associados à terra e à sua posse, mas disposições sociais caracterizadas por terem um carácter processual. Fazendo-se e refazendo-se na sua condição de 'comuns', constituiriam práticas de acção que têm implicações políticas. Os 'comuns' não designariam algo que é comum por natureza, mas o que determinada actividade torna comum.
A palavra *commoning* daria vida ao elemento social essencial dos bens comuns. Basear-se-ia numa rede de relações que assentam na expectativa de que haverá um cuidado de uns pelos outros e numa concordância de que determinadas coisas pertencem a todos.
Peter Linebaugh foi o responsável por popularizar o termo *Commoning,* através do seu livro *The Magna Carta Manifesto*.

61 A tradução livre da autora da tese. 'Frente a esta concepción totalizadora de la realidad, que toma cuerpo hoy en las distintas visiones que se nos ofrecen del mundo globalizado, la idea de mundo común destituye el poder sobre el objecto-mundo. No nos presenta ni una definición ni una imagen de la totalidad, sino que nos inscribe en la continuidad de los seres inacabados y hace de ella nuestra situación. El mundo no es la medida que resulta de una suma, magnitud incomparable en la que reúnen todas las cosas, sino que es, más bien, la medida de su continuidad: medida variable e interna, como el latido de un corazón[…]' (Garcés, 2013, p. 13)
62 Sloterdijk, P. (2003). Crítica de la razón cínica. Madrid: Siruela, p. 23. cit Garcés, 2022, p. 8
63 Commons é um antigo termo inglês que não tem tradução na língua portuguesa. Refere-se à Inglaterra feudal e ao direito consuetudinário, abrangendo normas que terão permitido aos camponeses de uma mesma comunidade utilizar terras de cultivo, pastagens, florestas, bosques e caminhos. Commons contrapõe-se ao termo enclosures que tende a designar o processo em que estes espaços rurais são delimitados fisicamente por meio de vedações, pondo termo ao carácter comunal da utilização dos mesmos. Enclosures é um termo também serve para nomear todo o desfazer das relações que existiam e estavam associadas a estas utilizações comuns. Podemos constatar, segundo Joana Braga, que os enclosures contemporâneos não visam apenas o estabelecimento de fronteiras nas zonas rurais e uma regulamentação privada da forma como as terras agrícolas e os recursos da natureza são utilizados. Também abrangem 'esferas da economia anteriormente sob domínio público, de actividades associadas ao Estado social como a saúde e a educação, estendendo-se ainda às esferas da informação e da comunicação, criação intelectual e científica e mesmo da biodiversidade' (Braga, 2022, pp.19-20).

O espaço como dimensão constitutiva da acção social.

Stavros Stravides, a propósito da relação entre os 'comuns' e o espaço urbano, declara que começar a pensar no espaço relacionando-o com os 'comuns' significa conceptualizá-lo a partir do ponto de vista das relações, e não como uma entidade. Implica pensá-lo como uma condição que possibilita o estabelecimento de comparações em vez de um conjunto de posições já estabelecidas. De acordo com Stravides: 'Temos de conceber o espaço não como uma soma de lugares definidos, que devemos controlar ou libertar, mas sim como uma rede potencial de passagens que ligam um lugar aberto a outro.' O espaço, assim, torna-se importante como dimensão constitutiva da acção social. O espaço de facto 'acontece' à medida que diferentes acções sociais produzem literalmente diferentes qualidades espaciais. Com a perspectiva de reivindicar o espaço como uma forma de 'comuns', temos que nos opor à ideia de que cada comunidade existe como uma entidade espacialmente definida, em favor da ideia de uma rede de comunicação e negociação de espaços sociais que não são definidos em termos de uma identidade fixa, mantendo estes espaços um um carácter de 'passagem'. [64]

A ideia de contaminação como forma de colaboração.

A posição da antropóloga Anna Lowenhaupt Tsing, no seu estudo ancorado nas relações que se tecem à volta de uma espécie de cogumelo, o matsutake, é a de que as ruínas, deixadas pela complexa situação sócio-económica actual, requerem uma específica forma de observar a que chama 'the art of noticing'[65]. Os *matsutake* vivem por associação simbiótica, através de colaborações pouco visíveis 'a olho nú'. No húmus da floresta, lá estão os seus corpos fúngicos, a espalharem-se, rizomáticos, em redes, conectando as raízes e os solos minerais, muito antes de produzirem cogumelos, o seu 'corpo' visível. [66] Não conseguem sobreviver em plantações de árvores (uma plantação não é sinónimo de uma floresta) no Japão, onde são tão apreciados apesar das várias tentativas. Como vivem as pessoas que os apanham? Que relações tecem?, perguntou-se Tsing. Esta atenção, de que fala, fará com que esta antropóloga declare que precisamos de competências para viver nas ruínas. As relações que se tecem, entre uma plantação industrial de árvores em ruínas no Oregon, nos Estados Unidos, e as pessoas que a percorrem para nela colherem os cogumelos (veteranos de origem norte-americana e refugiados de guerra oriundos do Sudoeste da Ásia), os seus compradores no Japão e outros intervenientes à escala mundial neste comércio (no Canadá, na China ou na Finlândia), são caracterizadas por articulações precárias num capitalismo que Tsing chama 'de captação'.
A contaminação, o ser influenciado por outros é, para esta antropóloga, uma forma de colaboração.

64 *On the Commons: A Public Interview with Massimo De Angelis and Stravos Stavrides,* June-August 2010, Journal #17, An Architektur, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8888150.pdf [acedido a 27 de Outubro de 2023]
65 Isabelle Stengers na introdução do livro publicado por Anna Lowenhaupt Tsing chama atenção para este facto. Tsing fala-nos da polifonia na Idade Média como sendo construída por melodias autónomas que se entrelaçam e estabelece um paralelismo entre este prestar atenção às melodias da polifonia, que existem separada mas simultaneamente, o escutar os momentos de harmonia e as dissonâncias, com o prestar atenção aos múltiplos ritmos temporais e as trajetórias de um agenciamento (Tsing, 2016, p. 61).
66 Dans l'humus de la forêt, des corps fongiques s'étendent en reseaux et en rhizomes, reliant les racines et les sols minéraux, longtemps avant de produire des champignons. (Tsing, 2017, p.23)

Neste caso específico, de uma colaboração de sobrevivência. Afirma ainda que, mais do que dar importância a expansões e conquistas de indivíduos auto-suficientes, devemos dar importância a histórias que se desenvolvem através de processos de contaminação.
A mudança ocorre através de colaborações intra- e inter-espécies.
Um pensamento que partilhamos com a autora: o da interdependência MULTI-espécies.
Precisamos de aprender como desenvolver as competências para uma sobrevivência colaborativa.
Mesmo que esta colaboração seja motivada pela precariedade.

O descentramento da posição humana. Manuel Zimbro e Roger Caillois.





Figuras 28 (a) e (b): Manuel Zimbro.
Desenhos a guache sobre papel
In Manuel Zimbro, *Torrões de Terra, notas de um lavrador para encontrar o céu e a terra.* Edição do autor, s/d. ,
p. 31 e p. 85

Na comovente impermanência deste torrão de terra,
cuja forma em terra tem a impredicável função de ser forma,
reconheço a proveniência das árvores, das folhas secas, das raízes, de mim,
do cabo da enxada, do ferro, do centro da terra, da obscuridade,
da luz do sol, do céu,
da atmosfera, da montanha, dos amigos,
dos vizinhos, do que desconheço e conheço,
do impensável, de tudo, de si mesmo,
reconheço a origem sem começo e sem fim da perpétua ligação mútua
que tudo tem com tudo.

In Manuel Zimbro, *Torrões de Terra, notas de um lavrador para encontrar o céu e a terra.* Edição do autor, s/d.

No início da década de 90 do século passado (em 1994), Manuel Zimbro expõe, na Assírio & Alvim, um conjunto de desenhos a guache que formam o que poderemos chamar de micropaisagens. Micropaisagens que resultam de exercícios de atenção silenciosa perante o que nos rodeia. Um exercício de deslocação do nosso centro até aquilo que está à frente, feito sem tensão e abstendo-se de tirar conclusões, segundo as palavras de Manuel Zimbro.[67]Edita *Torrões de Terra, notas de um lavrador para encontrar o céu e a terra,* livro que contém desenhos de 'torrões de terra', acompanhados de um conjunto de reflexões suas. Zimbro mostra-nos que num pequeno torrão de terra podemos ver a ligação de tudo com tudo.

No seu livro *La Lecture des Pierres,* Roger Caillois apresenta o que podemos considerar como fragmentos do seu discurso amoroso (citando o título do livro de Roland Barthes) em relação ao reino da matéria inorgânica. Caillois fala-nos do seu interesse pelas pedras, e de como elas nos contam coisas sobre esse tempo muito mais antigo que a vida, quando esta teve a sorte de poder eclodir. Fala-nos de um tempo 'profundo', que na linguagem inglesa se designa por 'deep time': '[...] [a]Assim, no que me diz respeito, negligenciando a mineralogia, descartando as artes que utilizam pedras, falo de pedras nuas, de fascínio e de glória, onde um mistério mais profundo se esconde e ao mesmo tempo se revela, lento, maior e mais sério que o destino de uma espécie passageira´. [68] Relembra-nos da passagem do tempo geológico, da permanência das pedras nos planetas já frios, nos quais a vida já cessou de existir, a vida tal como a conhecemos no planeta Terra. Também sobre a superfície dos torrões de terra passará o tempo, o meteorológico, mas, também, o Cronos (Khrónos) e o Kairos (Khairós), reportando-nos às designações de tempo de origem grega.

67 Alexandre Pomar no blog que mantinha, tece alguns comentários sobre as obras de Manuel Zimbro, citando algumas das suas palavras contidas em Torrões de Terra, que aqui utilizamos. https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2010/03/sobre-manuel-zimbro.html acedido a 30 de Agosto de 2023

68 Tradução livre da autora da tese. '[...] ainsi, à mon tour, négligeant la minéralogie, écartant les arts qui des pierres font usage, je parle des pierres nues, fascination et gloire, où se dissimule et en même temps se livre un mystère plus lent, plus vaste et plus grave que le destin d'une espèce passagère'. (Caillois, 1996, pp. 7-9)



Figura 29: Malatique, Républica Democrática do Congo
In Roger Caillois, *La Lecture des Pierres*, Muséum national d'histoire naturelle de Paris (MNHN), Ed. Xavier Barral.
https://exb.fr/fr/le-catalogue/161-la-lecture-des-pierres.html
Créditos: François Farges e MNHN
© MNHN

Este descentramento da importância do ser humano relativamente à história da vida orgânica e inorgânica do planeta Terra, que inferimos das palavras de Caillois e das palavras poéticas de Manuel Zimbro, permite-nos refletir sobre o quão especial é a existência da vida na nossa morada que é este planeta, sobre a fragilidade da teia formada pelas relações de todos os seres vivos e não vivos e a relação de dependência do ser humano.

Sympoiesis é uma palavra simples, diz-nos Donna Haraway, significa *fazer com*. É uma palavra para fazer 'worlding with'[69], em companhia (Haraway, 2016, p.58).[70] Afinal, a simbiose poderá ser a chave que nos permite compreender a evolução da vida, e não a competitividade. No que respeita à biologia (e à biologia evolutiva) são cada vez mais os cientistas que defendem que a evolução é um processo co-evolucionário, como nos recorda Suzanne Simard[71], a autora do conceito *wood-wide-web*, salientando o trabalho da cientista Lynn Margulis[72]. Margulis desenvolveu a teoria da

69 Optamos por manter a palavra no original.
70 Haraway, D. (2017). *Staying with the Trouble, Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press. p. 58
71 Vaughan-Lee, E. (2022 outubro 26). *Finding the Mother Tree: An interview with Suzanne Simard, Emergence Magazine*. Disponível em: https://emergencemagazine.org/interview/finding-the-mother-tree/
72 Lynn Margulis (1938-2011), cientista da área da biologia evolutiva. Margulis foi uma das primeiras defensoras da proposta de James Lovelock, de que a vida tem a capacidade de regular activamente o ambiente da Terra, conhecida

endosimbiose, à data da sua publicação contestada por vários dos seus pares, na qual a cooperação tem uma grande relevância. A endossimbiose e a hipótese de Gaia, proposta por James Lovelock, estavam ligadas na mente de Lynn Margulis como componentes de uma biologia alternativa baseada na cooperação em vez da competição. [73].

Relembramos, com Emanuele Coccia, que 'o mundo nasce a cada instante em nós com a mesma imprevisibilidade que nós nascemos em qualquer latitude do mundo. [...] (2019, p. 184).[74] Que '[A]antes de tudo ele [o mundo] é o primeiro habitante do nosso corpo: os seus órgãos, os seus fluidos ou parasitas são formas do mundo antes de serem acidentes da nossa anatomia e do nosso metabolismo. […] Estar no mundo não significa encontrar-se no interior de uma linha de horizonte fechada e longínqua: significa bem pelo contrário, segregar esse horizonte a partir do seu próprio corpo, [...]' (Coccia, 2019, p. 183-184).

Nenhuma espécie está sozinha, havendo inter-acções e intra-acções entre espécies no seio das quais agem forças bióticas e abióticas e estas interacções são *kin* no seu sentido mais profundo.[75]

Para quando uma mudança de paradigma?

como a Hipótese de Gaia e que veio depois a ser a Teoria de Gaia. Nós, seres humanos, seremos também o resultado de endosimbioses, na medida em que somos habitados por números muito elevados de bactérias, fungos e vírus.

73 Para além de Suzanne Simard, Andrew H. Koll (2012) também declara: 'Endosymbiotic theory was only the beginning of Lynn's unconventional career. She was an early advocate of the Gaia Hypothesis, James Lovelock's proposal that life actively regulates Earth's environment. Indeed, endosymbiosis and Gaia were linked in Lynn's mind as components of a coherent alternative biology based on cooperation rather than competition. This view led Lynn to reject basic tenets of evolutionary theory, bringing her into lasting conflict with evolutionary biologists. Today, most biologists accept an expanded role for cooperation in ecology and evolution, but few endorse.' Knoll, Andrew H. 2012. Lynn Margulis, 1938--2011. Proceedings of the National Academy of Sciences 109 (4): 1022. http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:5468990Simard

74 Coccia, E. (2019). *A Vida das Plantas: Uma Metafísica da Mistura*. Lisboa: Documenta.

75 Haraway, 2016, p. 99-103



zona dois

Mundo-casa versus Casa-mundo

Mundo-casa versus Casa-mundo

Os nossos lugares no mundo. Os lugares do habitar.

Pensar o Habitar.

Pensar o habitar na perspectiva da arte. 'A arte como mapeamento, percurso e viagem, localização e posicionamento dos nossos lugares no mundo, é a tradução da relação entre o nosso corpo e o lugar que habita a cada momento […], diz-nos Maria do Mar Fazenda (2021, p. 31)[76].

O que é o habitar? O que é estar em casa no mundo? Qual a relação entre o construir e o habitar?
Como abordar a noção de habitar recorrendo a uma perspectiva transdisciplinar?
Como é pensado este habitar na nossa latitude parcialmente espelhada, no hemisfério Sul, no Centro-Sul do Chile? Como representa a arte o habitar? Que mediações?
Necessitamos de artifícios para chegar ao real. De re-apresentações.
O habitar é, neste âmbito, entendido para lá de uma categoria antropológica e etnográfica, abrangendo outras dimensões como a existencial e a estética. A noção do habitar ramificando-se, durante o século XX, passa a englobar todos os campos das ciências humanas. Nela cabem um grande número de concepções que problematizam o que vincula o ser humano ao seu lugar de residência habitual. As suas leituras políticas abordam e refletem sobre noções como a de identidade, a de pertença e as opostas de nomadismo, de desenraizamento.[77]

Sedentário versus nómada. A floresta e a agricultura como dois espaços estriados.

Gilles Deleuze e Félix Guattari contrapõem à noção heideggardiana do habitar a de nomadismo, presente no seu livro *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia*. Temos o espaço liso do nómada e o espaço estriado do sedentário (Deleuze & Guattari, 2007, pp.603-635). Afirmam: 'O trajecto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência, e goza de uma autonomia como de uma direcção própria. A vida do nómada é intermezzo' (2007, p.483). No nomadismo 'a terra deixa de ser terra e tende a devir simples solo ou suporte' (2007, p. 485).'O trajecto nómada *distribui pelos homens (ou animais) um espaço aberto*, indefinido, não comunicante' ao contrário do 'caminho sedentário que *distribui pelos homens um espaço fechado*, ao atribuir a cada um a sua parte, e ao regular a comunicação das partes' (2007, p. 484).
Para Deleuze e Guattari (2007) este espaço aberto é controlado por dois espaços estriados, pois este está 'entre', sendo estes espaços o da floresta e o da agricultura. Estes filósofos associam a floresta a verticais e a agricultura a um quadriculado e a paralelas (p. 490).
Mas será possível pensar-se de 'forma estriada' estando no espaço liso e vice-versa?

76 Do Mar Fazenda, M. (2021).'Uma exposição imaginária (Relato)' in Mourão, J., Victor dos Reis *Do Mar Fazenda, M. e Cavaco, M. J.* (2021). *Lugares de Fractura: Maria José Cavaco*, Angra do Heroísmo:Direcção Regional da Cultura/ Lisboa:Documenta.
77 De Matteis, F. (2020). 'Dwelling' in *Internacional Lexicon of Aesthetics*, Mimesis Journals, DOI 10.7413/18258630075 https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=82 [acedido a 03 de Maio de 2022]

Habitar: criar e intensificar modos de ser?

Giorgio Agamben revisita o conceito do habitar de Martin Heidegger.[78] Este conceito está presente na construção filosófica de Heidegger em *Seit und Zeit* de 1927 e mais tarde no ensaio de 1951, com o título *Bauen, Wohnen, Denken.*

É o habitar *(buan,wohnen)* que dá sentido ao construir *(bauen)?* Construímos porque habitámos? O que diferencia uma casa de um lar?

É o nexo entre o habitar e o construir que é a condição de possibilidade da arquitectura. E se este nexo for quebrado ou já tiver sido quebrado?, pergunta-nos Agamben. Estaremos perante uma crise radical.

Convoca para a sua argumentação Émile Benveniste, autor do *Vocabulário das Instituições Indoeuropeias,* publicado em 1969.

A casa-habitação, em latim *domus,* não coincide com a casa-edifício, *aedes* em latim.

Segundo Agamben, o ser humano é um ser habitante. O habitar corresponderia a criar, preservar e intensificar modos de ser. O verbo *habitare*, para este filósofo, não significa apenas 'ser habitualmente, habitar', mas, sobretudo, 'ter permanente ou habitualmente, ter o habitus ou o hábito de algo'.[79]

Agamben inúmera uma série de palavras que dão luz ao termo habitar como uma categoria ontológica: *habilis* ('fácil de ter ou manusear, que se presta bem ao uso' e depois 'habilidoso, capaz de fazer alguma coisa') ou *habitus* ('modo de ser, comportamento, manutenção', portanto, 'capacidade, disposição, hábito'). [80]

O ser transforma-se em ter: ter hábitos, habilidades, técnicas, costumes. Construir seria então construir um lugar onde se possa conhecer e exercitar os 'hábitos'. É neste sentido que o habitar coincide com a ética, e assim também com um certo *secum habitare,* parafrasendo Agamben: 'tendo em vista que o vocábulo grego *ethos* tem a ver com o modo de ser e viver com os outros e, acima de tudo, consigo'.[81] *Secum habitare* poderia ser traduzido como *'*ter certo hábito de si, certo modo de ser e de viver em relação consigo'.

A 'perspectiva do habitar' ('dwelling perspective') de Tim Ingold.

Tim Ingold propõe a 'perspectiva do habitar' ('dwelling perspective') em oposição à 'perspectiva da construção' ('building perspective'). [82]

78 A 7 de Dezembro de 2018, Giorgio Agamben profere uma conferência na Faculdade de Arquitectura de Roma 'La Sapienza' e as reflexões que aqui apresentamos resultam da leitura de parte desta conferência. Uma parte da conferência foi publicada em italiano em https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire [acedido a 20 de Maio de 2023].

79 Giorgio Agamben declara: 'E, infine, il nostro verbo intensivo *habitare*, che non significa soltanto «stare abitualmente, dimorare», ma innanzitutto «avere stabilmente o di solito, avere *l'habitus* o l'abitudine di qualcosa». https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire [acedido a 20 de Maio de 2023].

80 Tradução livre da autora. 'habitus («modo di essere, contegno, tenuta» – quindi «capacità, disposizione, abito» – per esempio, l'architetto ha l'abito della tecnica di costruire); habitudo («modo di tenersi o comportarsi stabilmente», «costituzione corporea» – e, più tardi «abitudine»);

81 Tradução livre da autora. 'E questa reciprocità è anche una buona definizione dell'etica, se non si dimentica che il vocabolo greco ethos ha a che fare con il modo di essere e vivere con gli altri e innanzitutto con sé, se non si dimentica, cioè, che l'etica è innanzitutto un secum habitare'. https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire [acedido a 20 de Maio de 2023].

82 Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood,* Dwelling and Skill. London:

Os seres humanos não fabricariam os seus ambientes 'cultivados' a partir de um espaço inicialmente vazio, a partir de uma espécie de 'tábua rasa'. Ingold afasta a noção de que os seres humanos estariam fora da natureza ordenando-a culturalmente, através do exercício das suas capacidades de imaginar e projectar, que pré-existiriam a um fazer, defendendo que as formas, no seu processo construtivo, surgem na sequência do envolvimento prático com o entorno, em contextos relacionais específicos, a partir de dentro e não de fora.[83] O espaço vivido é incorporado e experimentado, torna-se parte de nós, assim como nós fazemos parte dele. O que implica uma valorização do processo em detrimento do resultado final. A resolução de problemas, por parte do ser humano, fazer-se-ia com uma criatividade improvisadora que resulta do acto do fazer pensando e/ou do pensar fazendo. Este fazer criativo é uma actividade que acontece no exercício de uma particular atenção ao entorno.

Argumenta que nós, seres humanos, ao estarmos no mundo somos verdadeiramente parte da natureza. Não somos omnipotentes em relação aquilo que nos rodeia, numa posição exterior, mas partes constituintes imbricadas. Os seres humanos estariam, também eles, dotados de uma capacidade de habitarem o mundo natural instintivamente, tal como a aranha que tece sua teia, o besouro, a raposa ou a coruja que encontram abrigo numa árvore. A casa seria um organismo vivo, tal como as árvores.[84]

Mapear de formas de habitar. Fio da memória #3 construir, 2018.

Como 'navegamos' na nossa existência quotidiana, no mundo como casa?

A nossa 'navegação' nas casas-edifícios, onde a nossa vida decorre diariamente, tem implícita uma outra edificação que poderemos comparar a um mapa com linhas imaginárias. No projecto *Fio da Memória #construir* estas linhas são pensadas como coordenadas que traçam os princípios éticos pelos quais nos regemos. *Fio da Memória #construir* foi realizado na Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, no concelho de Vila do Bispo, no âmbito do DiVaM, um programa de dinamização e valorização dos monumentos da Direcção Regional da Cultura do Algarve.

Como exercitar esta potência que possuímos de imaginar novas formas de habitar? Poderá a recriação de novas formas de habitar a partir das antigas contribuir para a ligação entre o arcaico e o tecnológico? Qual o papel da arte neste processo de RE-imaginação?

As plantas das habitações são desenhos para serem habitados uma vez materializados. Como desenhos podem ser 'oráculos' de vivências e intimidades futuras. São abstrações de um espaço físico que se projecta para ser vivido com o corpo – quer sejam edifícios públicos, de carácter religioso ou laico, quer casas populares.

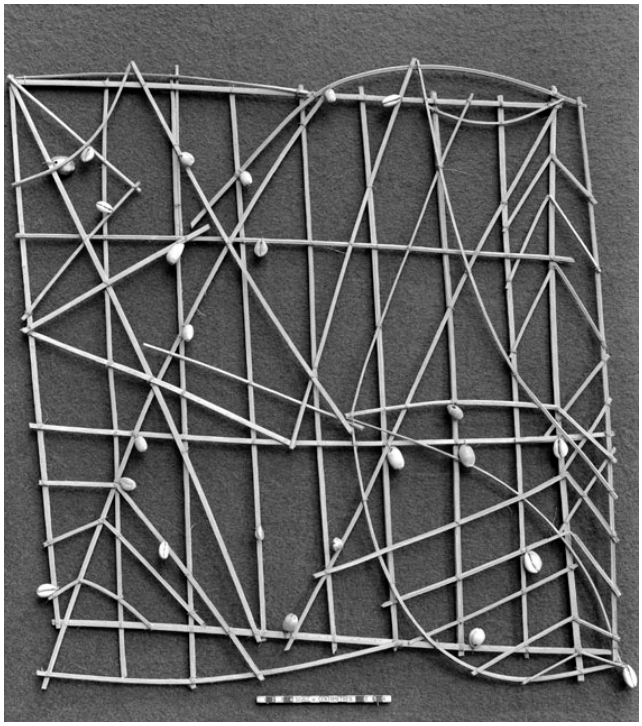
Partiu-se da construção conceptual que está subjacente aos mapas das ilhas Marshall, na Polinésia, no Oceano Pacífico. Nestas ilhas, para que se pudesse mapear o oceano de forma a torná-lo navegável, construíam-se mapas tridimensionais com materiais de origem vegetal. Estes mapas não eram levados para alto mar. Eram pessoais, sendo construídos em terra e depois memorizados

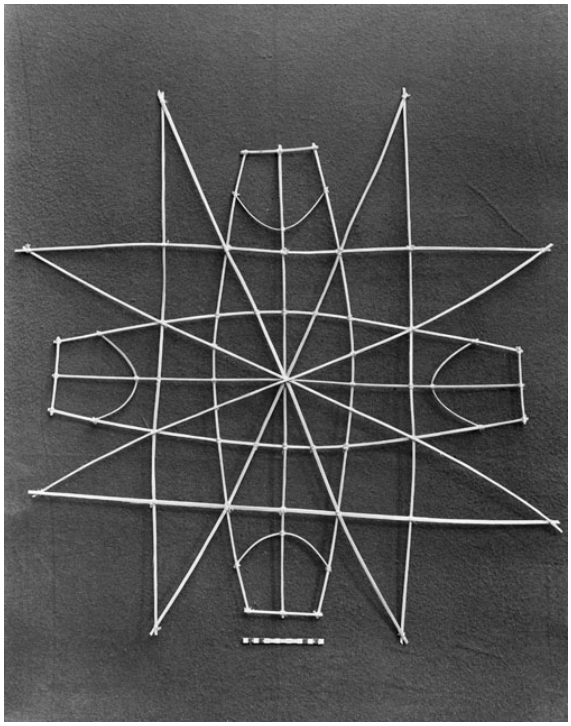
Routledge, p. 172.

83 Ingold, 2000, p. 185

84 Ingold, 2000, p. 187. 'Houses, as Suzanne Blieder notes (1987:2), are living organisms. Like trees, they have life-histories, which consists in the unfolding of their relations with both human and non-human components of their environments'.

por aquele que os havia construído. Forneciam uma leitura do encontro entre as ilhas e as ondas que nelas embatem em certas zonas do mar. Não são mapas nem do território físico das ilhas, nem do mar que as rodeia, mas do comportamento desta massa líquida ao embater na terra.



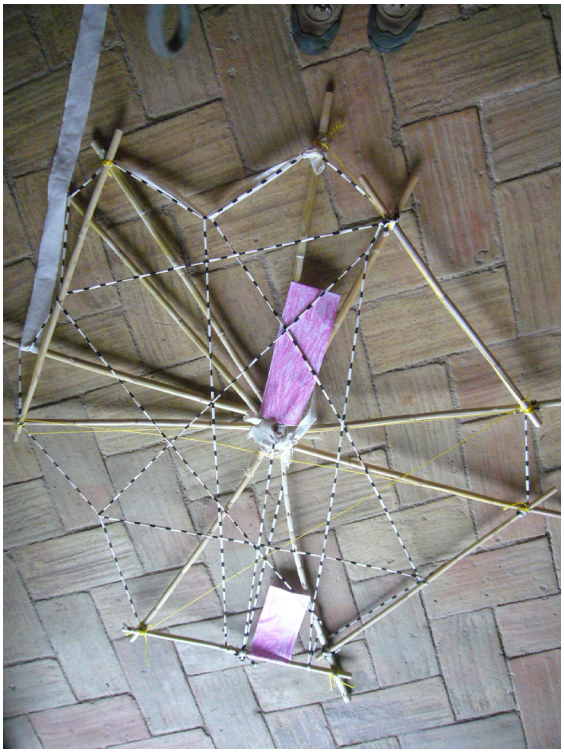


Figuras 30 e 31: Duas das cartas de navegação das Ilhas Marshall, no Pacífico Sul, das cinco originalmente doadas ao Royal Colonial Institute em 1875 por Sir George LeHunte G.C.M.G., secretário particular de Sir Arthur Hamilton-Gordon, governador de Fiji.
https://www.lib.cam.ac.uk/collections/departments/royal-commonwealth-society/collections/marshall-island-sailing-charts
Autor: Science Museum Photo Studio

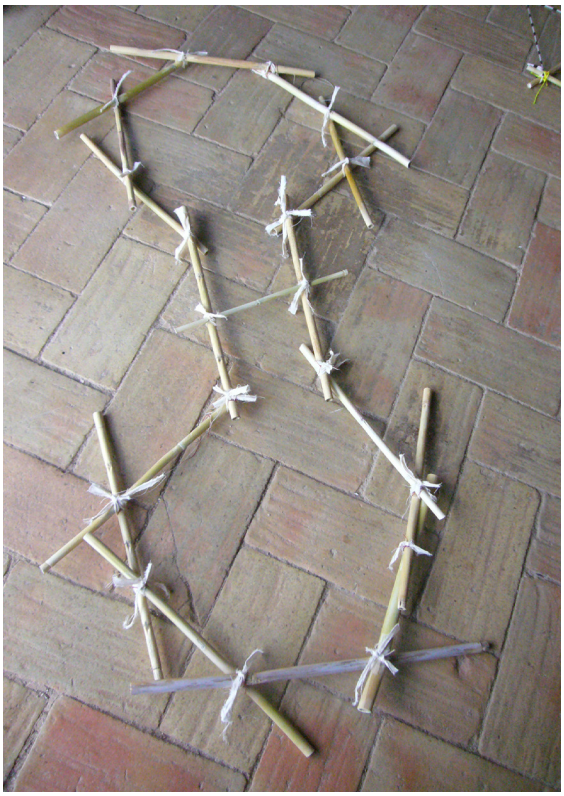
Tal como a massa líquida do oceano, que se altera quando embate na costa das ilhas, é objecto de uma planificação nos mapas das ilhas Marshall, assim as plantas das habitações algarvias, no projecto Fio da memória #3 construir, são pensadas como o resultado do embate das normas sociais nas vivências dos indivíduos, na sua individuação. Individuação, e não individualização, termo importado da sociologia.

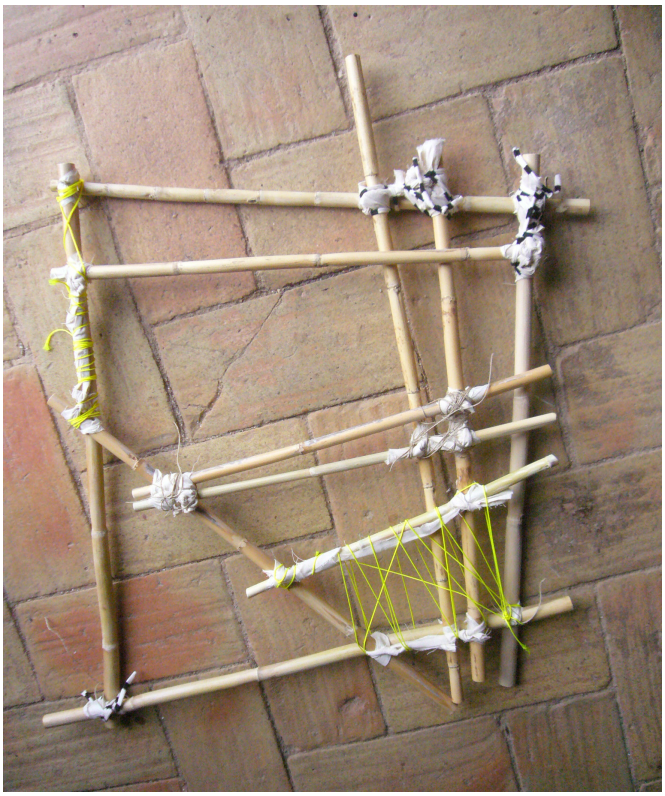
Os participantes neste projecto, depois da visualização de exemplos da utilização das matérias vegetais na arquitectura vernacular algarvia, eram convidados a observar e a escolher plantas arquitectónicas de edificações públicas e privadas impressas em papel (referentes a diferentes épocas da ocupação deste território).
A partir de um processo de re-interpretação, apropriação e re-criação propunha-se que criassem uma escultura tridimensional. Neste processo de re-criação, que assume a tentativa e o erro como parte do mesmo, tinham à sua disposição um conjunto de materiais - canas, pequenos ramos de esteva, eucalipto e pinho, cordas e fios diversos, papel, tecido, pedras, cola e fita-cola - para a execução da escultura.
Cada um dos 'mapas' tridimensionais construídos pelos participantes era suspenso, numa estrutura de madeira, sendo o desenho das sombras destas estruturas tridimensionais projectado

nas paredes da Ermida (com recurso a projectores de luz) formando um desenho no espaço. Aqui o papel da artista é o de potenciadora de um processo de intensificação de um fazer-pensar individual cujo resultado será um mapa-desenho-colectivo, um desenho de luz, sem existência material, que integra o Muitos, constituído por cada um.









Figuras 32, 33, 34 e 35: Processo de construção da escultura colectiva
Fio da memória #3 construir, 2018
madeira, ramos, cana, tecido, corda, papel, projectores de luz
Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, Raposeira
Créditos: Susana de Medeiros



Figura 36: Processo de construção da escultura colectiva
Fio da memória #3 construir, 2018
madeira, ramos, cana, tecido, corda, papel, projectores de luz
Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, Raposeira
Créditos: Susana de Medeiros

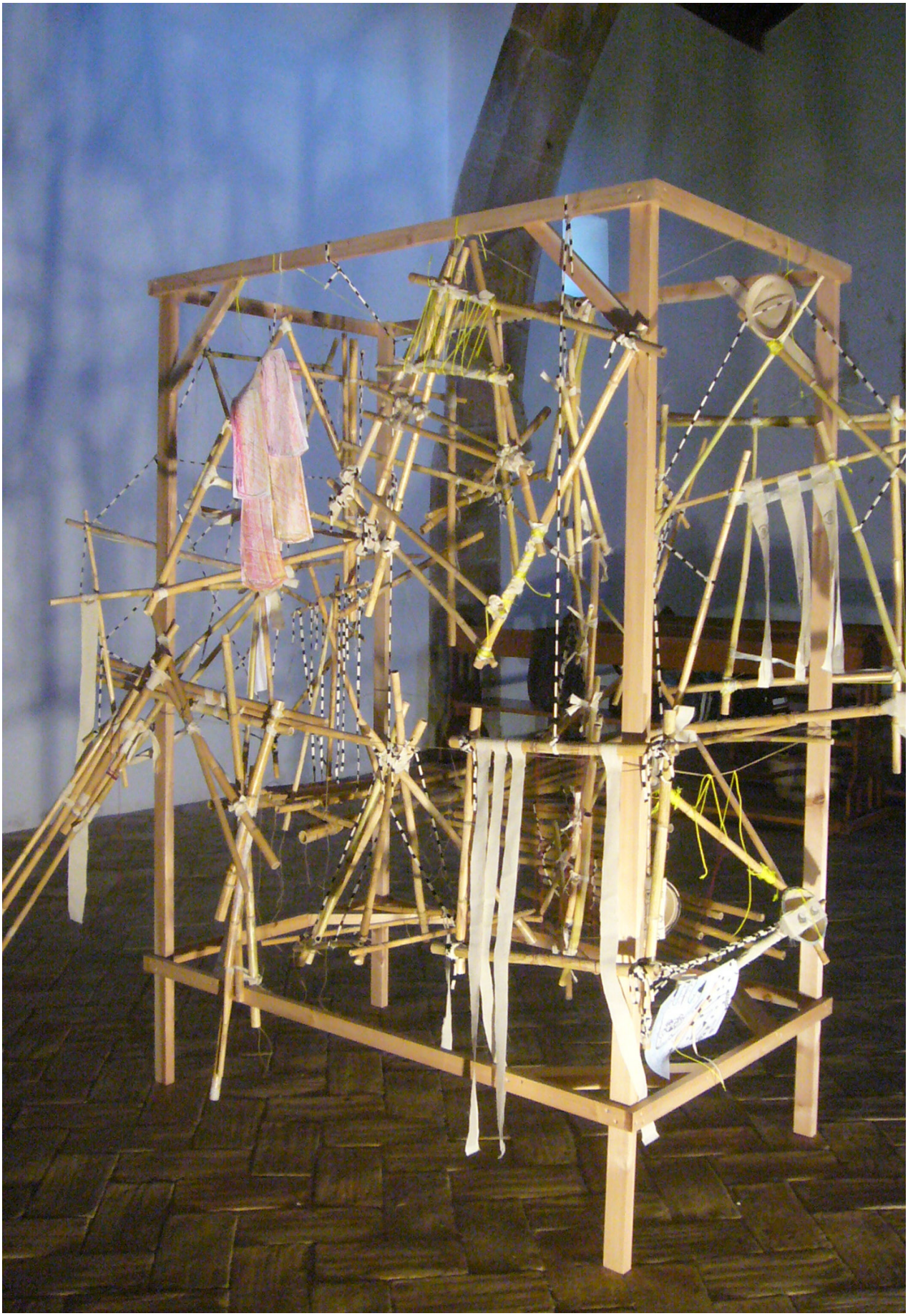


Figura 37: Escultura-colectiva utilizada para a projecção do desenho
Fio da memória #3 construir, 2018
madeira, ramos, cana, tecido, corda, papel, projectores de luz
Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, Raposeira
Créditos: Susana de Medeiros

Casas em latitudes espelhadas, redesenhando as ligações aos lugares.

Pensar o mundo como a nossa casa implica reflectir sobre o termo oposto, a casa no mundo, sobre a casa como lugar do habitar. A casa pode ser pensada como um espaço contentor de uma intimidade, como uma membrana entre o exterior e o interior, sendo a primeira membrana a pele do corpo e a segunda a 'pele' da casa.
No âmbito desta investigação, duas das peças patentes em duas exposições distintas, ambas fazendo parte de instalações, trazem para o seio do campo artístico questões que cruzam o campo da arquitectura e dos processos construtivos – com especial atenção relativamente aos que implicam saberes partilhados e processos que envolvem práticas colaborativas – com outros campos do saber, nomeadamente a antropologia, a etnografia e a filosofia. Quisemos cruzar as técnicas construtivas utilizadas em duas áreas geográficas parcialmente espelhadas - no Barlavento e Sotavento algarvios e nas regiões de Biobío, Araucanía e Los Ríos, no Centro-Sul do Chile. Técnicas subjacentes à peça *Ruka Algarvia,* patente na exposição individual *trinta e sete* no Museu Municipal de Faro, em Abril/Maio de 2021, e à peça *Multiplicando os conselhos de continuidade,* que integrou a exposição *Observatório: olhar rente ao chão* na sede da Associação 289, nas Pontes de Marchil, em Faro, em Setembro/Outubro de 2022.
De acordo com Delfim Sárdo os sistemas de habitação informal são 'sistemas abertos *anarquitectónicos,* vernaculares no seu primado de utilidade e definidos por um crescimento funcional' e são tidos 'como pontos de partida para os artistas trabalharem 'as instâncias da articulação sensível' […]. (2007, 33).

No Algarve, no interior e no litoral, podemos observar as ruínas de um mundo agrícola, das suas estruturas arcaicas e das suas temporalidades cíclicas. Estas ruínas assumem o carácter de documento de uma forma de habitar em intensa desestruturação, em acelerado desaparecimento, ou já inexistente, ou ainda transformada em pitoresco. Persistem, em todo o território, habitações e outras construções que davam apoio aos trabalhos agrícolas – moinhos, cabanas, cisternas, poços, noras e minas de água - agora em ruínas, e vestígios da organização em quadrícula das hortas, as linhas dos pomares.
No Chile, as casas tradicionais do povo Mapuche – rukas – já não são habitadas de forma regular.
A grande maioria dos seres humanos habita hoje em contextos urbanos, em ambientes protegidos com uma temporalidade que não obedece ao tempo meteorológico. O tempo meteorológico, agora objecto de atenção com as 'alterações climáticas', existe, no contexto das metrópoles, algures 'lá fora' e a sua presença na vida quotidiana faz-se, muitas das vezes, através da mediação dos écrans (Serres, 1995).

Há nestes processos da arquitetura vernacular um protagonismo da matéria, aquela que existe à volta dos locais onde as habitações são erigidas. Esta forma de habitar o espaço demonstra uma operação de acentuação. Acentuando-se uma integração mais harmónica dos seres humanos no que respeita aos locais onde vivem, na sua vivência, o que nos interessa particularmente.

O campo expandido da escultura.

Passaram várias décadas desde a publicação do artigo de Rosalind Krauss *Sculpture in a Expanded Field,* originalmente publicado no número 8 da revista October, na Primavera de 1979, texto fundamental no que respeita ao pensamento sobre a escultura, concebendo-a enquanto categoria de incomensurável maleabilidade. Várias foram as revisitações a este texto teórico por parte de historiadores, filósofos e outros pensadores. Podemos indicar os encontros entre Arte e Arquitectura que tiveram lugar na Princeton University em 2007, organizados pela Escola de Arquitectura em colaboração com o Departamento de Arqueologia e Arte, posteriormente editados em livro com o título *Retracing the Expanded Field,* no qual participam, por exemplo, Miwon Kwon, Hal Foster, Yve-Alain Bois, entre outros, cujo objectivo seria o de redesenhar o que está parcialmente apagado ou restaurar, mnemonicamente, os fragmentos da estrutura original. [85] O campo da escultura amplia-se, expande-se desmesuradamente, sendo hoje difícil definir o que é escultura, havendo o perigo de um total esvaziando do seu conceito. Não bastará invocar as variáveis de movimentos lógicos que a triologia Arte-Arquitectura-Paisagem propunha, e que ligam a escultura a uma construção cultural. Hoje, no campo da escultura contemporânea, existem inúmeros procedimentos artísticos que incorporam outros procedimentos de outras áreas. É o que nos relembra Delfim Sardo, no seu texto intitulado *Ecologia Emocional*:

> Mas o que é facto é que, no campo da escultura contemporânea se encontram todas as modalidades possíveis do procedimento artístico, mesmo aquelas que podem já não pertencerão domínio do artístico, mas do arquitetónico, do social, do antropológico, do documental, da mera recolecção, da inventariação, do arquivo, da performatividade e do cinemático. [86]

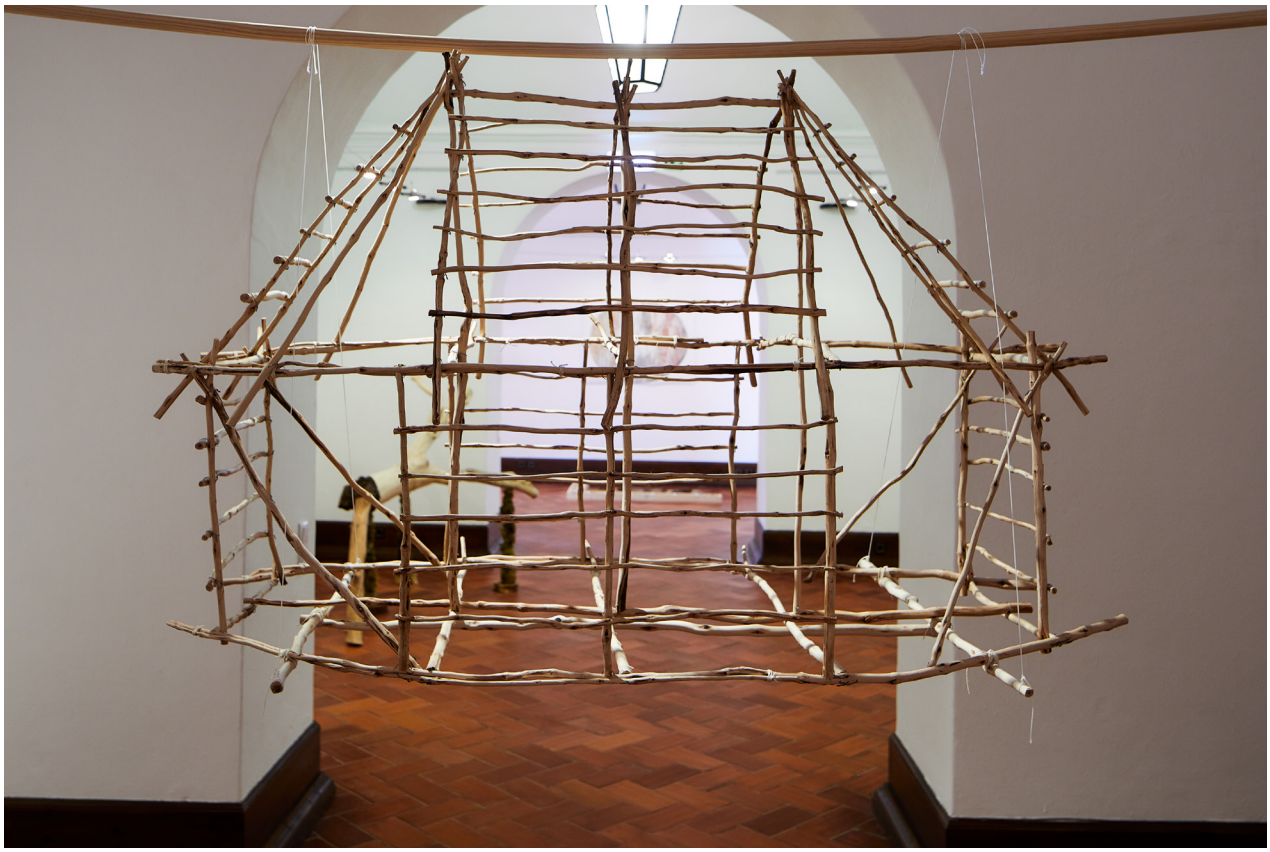
A escultura não mais tendo por referência os meios dos quais faz uso, já não mais processualmente ligada a uma matéria ou um conjunto de matérias ditas como 'nobres', passa a incorporar processos construtivos e materiais 'pobres': cartão, tecido, plástico, entre muitos outros, que não cabe aqui enumerar. Outras operações passam a existir no campo escultórico, a partir do século XX, para além das operações de subtracção e adição da matéria, para além daquilo que pode ser retirado no caso da pedra ou madeira, ou acrescentado, no caso do barro, que inicialmente caracterizavam o processo do fazer escultórico durante vários séculos, no mundo ocidental. Também Rosalind Krauss irá refletir sobre os 'abalos' à noção da especificidade do meio (*medium*) como fundamento do modernismo no seu livro *'A Voyage on the North Sea'*, cujo título foi retirado do filme de Marcel Broodthaers datado de 1973.

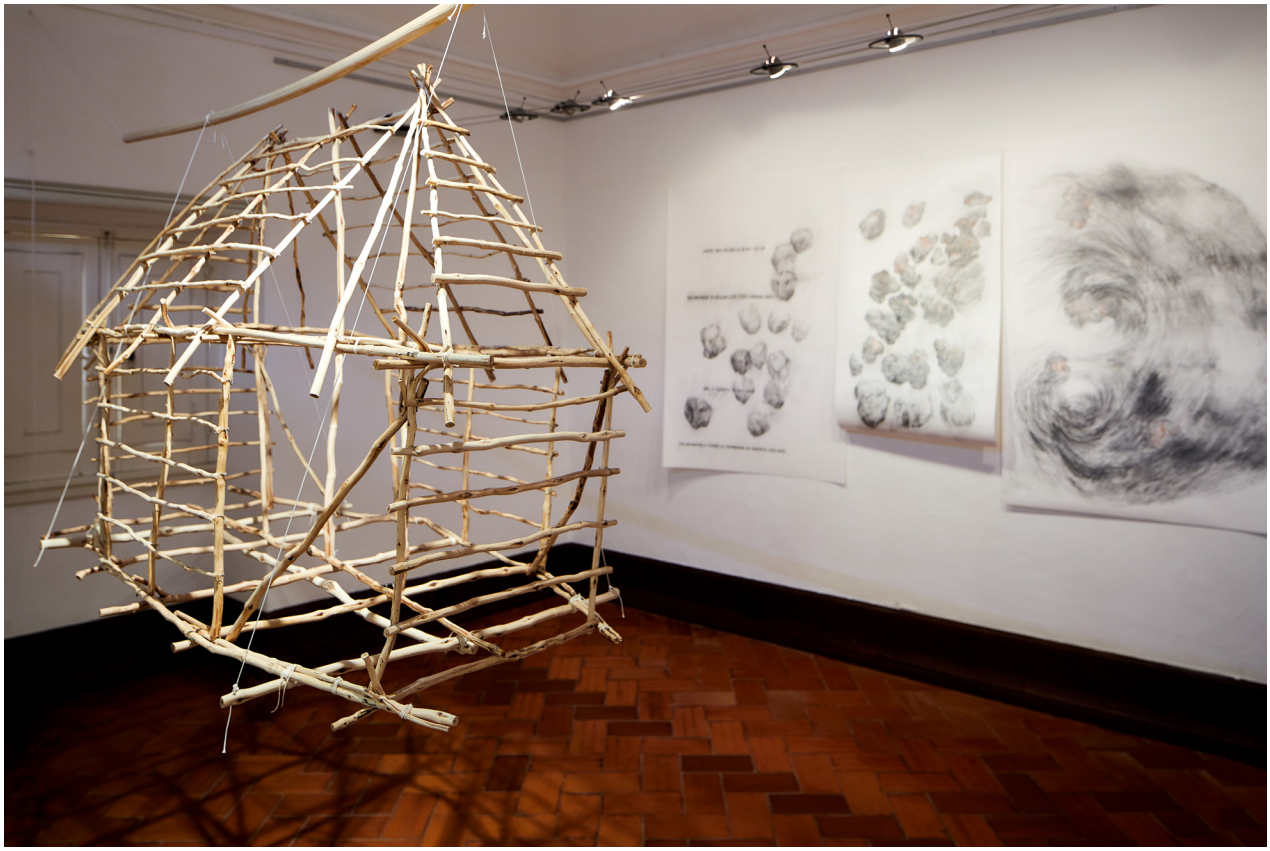
Delfim Sardo, no texto citado anteriormente, quer referir-se ao conjunto de transformações dos processos artísticos que ocorreram no século XX e que integraram 'a passagem de um modelo estético-contemplativo para um modelo estético-participativo'. O modelo processual, segundo Sardo, que estava assente numa distância a partir de questões relativas à imagem, foi sendo substituído por outros modelos que criam (ou tentam criar acrescentamos nós) instâncias de partilha (2007, p. 36).

85 Papapetros, S. e Rose, J. (ed.). (2014). *Retracing the Expanded Field, Encounters between Art and Architecture,* The MIT Press.

86 Sardo, D.. (2007).'Ecologia Emocional' em *Caixa para guardar o vazio*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 31.

As peças que integraram as exposições *trinta e sete* no Museu Municipal de Faro e *Observatório: olhar rente ao chão* situam-se numa posição móvel entre destes dois processos.





Figuras 38 e 39: Ruka Algarvia
madeira de esteva, arame e corda
Exposição *trinta e sete*, 2020, Museu Municipal, Faro
Créditos: Vasco Celio

Ruka Algarvia é uma peça feita de troncos e galhos de madeira descascada e seca de um arbusto comum em terras pouco férteis no Sul de Portugal, uma das espécies de *cistus* – a espécie *cistus ladanifer* ou esteva (o seu nome comum). A esteva é um arbustro cuja madeira, com um elevado grau de dureza, era empregue pelos habitantes do território algarvio em algumas das tarefas da vida quotidiana: para atear as fogueiras onde cozinhavam, os fornos onde coziam pão.
Quis fazer referência, por um lado aos processos construtivos da ruka ou ruca, a casa Mapuche, e introduzir, por outro, na sua construção, um material que não existe no hemisfério sul – a esteva. Pretendi cruzar os processos construtivos e a simbologia da casa na cosmovisão dos Mapuche, povo originário do Sul do Chile, com alguns dos processos construtivos utilizados nas casas populares do litoral e do interior do Barlavento e Sotavento algarvios. O que implicou uma investigação não só das técnicas de construção das casas populares e das estruturas para coberturas que eram feitas com matérias vegetais, mas também as dos moinhos, palheiros, cabanas, 'serras' ou alpendres. Subjaz à *Ruka Algarvia* um protagonismo dos gestos que manipulam, moldam e transformam as matérias orgânicas vegetais existentes nos lugares que cercam as habitações. Um processo integrado de um fazer-pensar.
Optei pela sua suspensão, de forma que a sua sombra possa enfatizar a leveza da sua construção, pretendendo orientar o observador a caminhar à sua volta. As propriedades físicas, pelo emprego do material orgânico como a madeira de esteva em ramos finos, querem dar prevalência ao háptico sobre o visual.

Integrando também a exposição *Observatório: olhar rente ao chão,* a montagem desta peça foi adaptada às particularidades do espaço expositivo do Solar das Pontes de Marchil na altura sede da Associação 289, bastante diferente da sala no piso superior do Convento (Convento onde está instalado o Museu Municipal de Faro). Na exposição *Observatório* optei por utilizar terra no chão do espaço expositivo mesmo abaixo da peça suspensa, uma vez que a iluminação deste espaço e as suas características físicas não permitiam a acentuação desta leveza como no espaço do Museu.

Multiplicando os conselhos de continuidade.

Multiplicando os conselhos de continuidade pretende ser uma *assemblage* de uma peça mais pequena, construída como casa modelar de brincar e uma estrutura que a ela se acopla, feita de madeira, folhas de cana e arame. Nesta estrutura de madeira, a aplicação da folha da cana é feita tentando mimetizar o processo de construção das coberturas vegetais das cabanas ou das 'serras' do Sotavento algarvio ou das rukas (ou rucas) Mapuche, remetendo formalmente para as estruturas rítmicas das fibras vegetais e de como estas eram aplicadas nas coberturas das habitações. Ou seja, uma pesquisa sobre o processo de manipulação gestual da palha, de centeio ou outra, no processo de construção das coberturas vegetais das habitações, tal como na peça *Ruka Algarvia*.





Figuras 40 e 41: *Multiplicando os conselhos de continuidade*, peça pertencente à instalação *Futuro esplendor, territórios em espera*
madeira, folhas de cana e arame
Exposição Observatório: olhar rente ao chão, 2021
Associação 289, Pontes de Marchil, Faro

A cobertura vegetal da peça *Multiplicando os conselhos de continuidade* é tecida com novas folhas de cana ainda verdes, em cada apresentação ao público, para que possa haver a experiência do odor que exala das folhas acabadas de cortar. Um processo de metamorfose opera à medida que as folhas vão secando durante o período de tempo em que decorre a exposição, convocando-se o tacto e o olfacto para além da visão.



Figura 42: Vista parcial de uma das salas da exposição *Observatório: olhar rente ao chão*
Associação 289, Pontes de Marchil, Faro, 2022
Créditos: Susana de Medeiros

Casas, Cabanas e tendas.

Ambas as peças têm uma escala que não é a da arquitectura, que as aproxima de um modelo, de uma *maqueta* de uma casa ou cabana. Relacionam-se com a actividade de ensaiar, de testar algo numa escala mais pequena.

Voltando à distinção entre o nómada e o sedentário, Vilém Flusser [87]nas suas reflexões a propósito da tenda e da casa, sustenta que a casa estaria associada à gruta e à posse e a tenda um local

87 Flusser, V. (2010). *Uma Filosofia do Design, A forma das coisas*. Lisboa: Relógio d'Água, p.53-56

de reunião e de calmaria. Esta funcionaria como um tecido potenciador de experiências no seu interior, e os tapetes, antes das telas-pintura, dentro das tendas, memorizavam as imagens das experiências (Flusser, 2010, p. 55-56).

As peças *Ruka Algarvia* e *Multiplicando os conselhos de continuidade* aproximam-se mais da tipologia da cabana, e menos da de tenda ou casa, tipologia que tem vindo a ser considerada pela sua simbologia como uma matriz da construção humana (Tiberghien, 2012; Ingold, 1997). Segundo Gilles A. Tiberghien (2012): 'Existe uma conexão antiga e comprovada no imaginário das nossas civilizações entre as cabanas e os templos: assim, o primeiro templo segundo Pausânias foi uma cabana de louro e Vitrúvio não deixou de relacionar suas especulações sobre a cabana com aquelas sobre a construção dos templos […].' (p. 97)[88]

Cabana quer significar, na sua etimologia, casa pequena. Para Tiberghien (2012), a cabana confunde as relações entre interior e exterior, uma vez que não há realmente um umbral, e, assim sendo, não protege nem encerra quem a habita, não podendo ser vista como um abrigo, mas uma forma de se estar fora de si mesmo[89] (p. 96).

Voltar ao corpo como medida da casa?

Tal como caminhar é medir o espaço onde se caminha com o corpo, a casa é também desenhada a partir da nossa experiência sensitiva. O acto de medir envolve a existência de unidades de medida. As medidas de comprimento eram baseadas no corpo humano, polegada, palmo, braça, jarda, pé, passo, antes da opção do sistema internacional de unidades (SI).

O arquitecto Manuel Aires Mateus, no âmbito de uma conversa com Vasco Santos, psiquiatra e Musa Paradisíaca (a dupla de artistas Miguel e Eduardo), diz-nos: 'Houve um tempo em que se media a casa. A *casa* era feita a partir de algumas dimensões do corpo, por exemplo do pé ou da distância do calcanhar a certa parte da perna. [...]Depois a normalização destrói, destrói e afasta o indivíduo da arquitectura[…].'[90](Sol & Ascensão,2018, p. 47)

Hemisfério Sul. Chile. Regiões: Biobío, Araucanía e Los Ríos. O mundo Mapuche e a Ruka.

Contexto histórico

Compreender as relações históricas entre os Mapuche e a restante sociedade chilena passa também por interrogar a relação entre a terra, a sua ocupação e os povos originários (Citarella, 1995, p. 29). A sua área de residência no Chile actual, além da cidade de Santiago do Chile, a

88 Tradução livre da autora. 'Existe una conexión antigua y comprobada en el imaginario de nuestras civilizaciones entre las cabañas y los templos: así, el primer templo según Pausanias fue una cabaña de laurel y Vitrubio no dejó de relacionar sus especulaciones sobre la cabaña con aquellas sobre la construcción de los templos […].' Tiberghien, G. A. (2012). Fuera de Campo. Quintana, Revista de Estudos do Departamento de Historia de Arte, (11), 91-107 http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65328802007 [acedido a 6 de Maio de 2023]

89 Tiberghien, G. A. (2012). Fuera de Campo. Quintana, Revista de Estudos do Departamento de Historia de Arte, (11), 91-107 http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65328802007 [acedido a 6 de Maio de 2023]

90 Nesta conversa Manuel Aires Mateus defende que 'nós não desenhamos o espaço e depois cobrimos o espaço, […] é desenhar a partir da possibilidade de percepção; [...] não é o interior […] ...é a intimidade do interior (Sol & Ascensão, 2018, p. 29)

capital, integra segmentos de três regiões distintas, a VIII, a IX, a X, abarcando um território que se estende desde o rio Biobío até à ilha de Chiloé. (Vicuña, 1998).[91]

A língua falada pelo povo Mapuche é o mapudungun. Mapuche vem de *mapu*, terra e de *che*, gente. Esta *gente da terra* foi apelidada de 'araucanos' pelos espanhóis (Vicuña, 1998).

Termo 'talvez proveniente de uma corrupção de ranco, água degreda, designação do lugar onde estes fundaram o forte de Arauco', diz-nos o antropólogo português Luís Silva Pereira (1998, p. 3).

Segundo Vicuña (1998) os Mapuche desenharam a existência de um grupo central e de quatro famílias regionais- pewenches, williches, pikunches e lafkenche, estando presente, segundo o depoimento de algumas *machi* (mulheres xamã), no desenho simbólico feito na membrana do *kultrun,* tambor xamânico cerimonial (p.56). Hoje sobrevivem três grupos regionais - pewenches, williches e lafkenches.

O primeiro contacto entre europeus e Mapuche ocorreu no início do séc. XVI (alguns autores situam este contacto em 1536 com a expedição de Diego de Almagro). A chegada dos espanhóis ao continente americano (e ao território que corresponde hoje ao Chile) pode ser considerada a maior ameaça à autonomia e continuidade das culturas autóctones que havia existido até então. Os Mapuche conseguiram, durante vários séculos, que os conquistadores espanhóis não ultrapassassem a fronteira natural que é o rio Biobío em direcção a Sul.

No que respeita ao território que nos interessa particularmente - as regiões de Biobío, Araucanía e Los Ríos - o antropólogo Luís Silva Pereira recorda-nos:

> Os picunche viviam no vale longitudinal, entre os rios Choapa e Itata; os mapuche encontravam-se entre os rios Itata (ou o rio Bío-Bío, segundo alguns autores – cf. Encina 1959) e Toltén; os huilliche ocupavam o território situado entre o rio Toltén e o golfo de Reloncaví, e os cuncos habitavam na costa, entre o rio Bueno e o canal Chacao (…); a sudeste, nos Andes, entre as latitudes de Chillán e Valdivia, viviam os pehuenche; nos vales cordilheiranos de Valdivia, habitavam os pehuelche; a meseta da Patagónia e os Andes patagónicos eram ocupados pelos tehuelche ou patagões. (cf. Pereira, 1998, p. 2).

A luta dos mapuche pela preservação do seu território durou quase 350 anos, primeiro contra os espanhóis (1541-1818) e depois contra o estado chileno (1818-1881), levando à formação de dois grupos: um grupo maioritário onde as influências hispânicas são predominantes, que se situava a norte do rio Biobío e um grupo minoritário, a sul deste rio, no qual as culturas indígenas predominam (Pereira, 1998, p.3). A derrota militar dos Mapuche no séc. XIX implicou a sua incorporação no estado chileno ocorrendo, assim, uma nova divisão das terras, em que as mais férteis e vastas são atribuídas aos colonos que chegavam da Europa e, as mais pobres e com menos área às comunidades mapuche, com consequências sociais e económicas que se espelham hoje no séc. XXI no modo de vida destas comunidades. A legislação emitida pelas autoridades, desde então até à actualidade, tem vindo a legitimar e a consolidar esta situação, que se tratou de uma usurpação. O território foi reorganizado e formadas reservas que se transformaram, posteriormente, em comunidades. Estas comunidades são, hoje, focos de resistência da cultura mapuche.

91 Vicuña, M. E. G. (1998). *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar.* Pehuén. http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0038312.pdf [acedido a 28 de Novembro de 2023]

Os Mapuche seriam um a dois milhões (os números variam de autor para autor) e as suas terras ascendiam a trinta e um milhões de hectares. (Pereira, 2001, p.262-263)
Situação diversa da actual, pois os camponeses Mapuche têm de enfrentar a escassez de terras, a perda de recursos naturais e a insuficiente e precária tecnologia que utilizam nas suas actividades agrícolas, para referir algumas, e uma grande maioria parte em direcção da capital [92]. Assim os membros das comunidades mapuche tornaram-se padeiros, operários da construção civil, empregadas domésticas, mas há um número cada vez maior de mapuches com formação superior que poderão dar visibilidade às suas prerrogativas fora de um círculo regional. A identidade é para este povo construída a partir da lógica do parentesco e de um sentimento de pertença (a uma terra) sendo-lhes estranha a classificação dos indivíduos de acordo com a actividade que desenvolvem a partir de uma concepção economicista da sociedade.

O corpo individual e o comunitário e o significante flutuante.

As *Machis,* que asseguram a Saúde da comunidade Mapuche, no seu sentido amplo, são normalmente consultadas pelos futuros proprietários das casas em busca de conselhos. [93]

Eglantina Monteiro [94] diz-nos que nas cosmologias não-ocidentais não conseguem ser descritas pelo sistema binário de oposições, que a distinção entre Natureza e Cultura pressupõe. Nestas cosmologias, as plantas, os animais, espíritos, divindades ou humanos, sendo categorias instáveis, podem ser simultaneamente uma coisa e outra'. (2015, p.36)

Segundo José Gil, no seu livro *As Metamorfoses do Corpo,* onde analisa 'certos mecanismos de transformação de energia do corpo', o ser humano não pode pensar sem fazer correspondências entre as coisas, signos, símbolos ou forças, e estas correspondências são, segundo este filósofo, 'a própria condição de existência do seu corpo e do sentido imanente que traz em si' (1997, p. 116). No universo mágico o ser humano está no centro de todos os sistemas simbólicos. E é no seu corpo que se operam as passagens. O corpo comunitário, segundo Gil, não exclui as singularidades, os corpos individuais, mas 'implica uma vivência do corpo singular como não separado […]' (1997, p. 58).
As práticas adivinhatórias, o xamanismo, a magia, as doenças escapariam à codificação simbólica. Não podemos deixar de falar do corpo comunitário, pois aí se encontra o meio onde circula o significado flutuante. Querendo tornar as coisas cognoscíveis exercem-se operações de corte

92 Luís Silva Pereira (2001), antropólogo português que viveu no seio de uma comunidade Mapuche, diz-nos que: […] Hoje em dia, eles são camponeses pobres (cf. Bengoa, 1984): oitenta por cento da população activa da área rural dedica-se a actividades agro-pecuárias, mas a escassez da terra, os problemas de rega, a falta de fertilizantes, a deterioração dos solos, a perda dos recursos naturais e a precariedade da tecnologia empregue, dificilmente permitem a subsistência dos grupos familiares (Bengoa, 1984, pp. 27 e 29). A economia camponesa é de subsistência, escassamente orientada para o mercado, e a família é a unidade básica de produção e consumo (Martinez, 1990, 197). Essa precariedade de condições de vida é o factor determinante para o forte fluxo migratório que o já referido último censo [1992] contabiliza: quase metade dos 928.060 mapuche reside em Santiago. (p.262-263)
93 Mas não só as mulheres são xamãs.
94 Monteiro, E. (2015) In Faria, N.; Tavares, E. & Monteiro, E. (2015). *A Composição do Ar – Colecção Permanente e outras Obras,* Centro Internacional das Artes José de Guimarães, A Oficina/Documenta.

no real – classificações, definições, reagrupamentos. Lévi-Strauss diz-nos: 'No seu esforço em compreender o mundo, o homem dispõe sempre de um excedente de significação (que ele reparte entre as coisas, segundo as leis de um pensamento simbólico […].'[95]

O significado flutuante seria uma zona que se situaria num espaço, entre uma espécie de desordem semântica, reencontrando-se sempre nas fronteiras da ordem social, onde estariam presentes conotações energéticas, uma vez que existindo desorganização de uma ordem ou desagregação de uma estrutura, surgiriam 'das forças livres desligadas' (Gil, 1997, 18).

As *Machis*, mulheres xamãs, visionárias, curadoras (de acordo com o antropólogo Luís Silva Pereira), na cosmovisão Mapuche, podem ser vistas como as reordenadoras 'das forças livres desligadas'.

Uma construção comunitária.

A construção de uma *ruka* pressupunha um convite à comunidade - o *rukan.* Segundo o *lonko* [96] Pascual Coña, até meados do séc. XIX, dava-se início ao *rukan* quando o proprietário da futura *ruka* escolhia um vizinho com prestígio no seio da comunidade para convocar os seus membros e distribuir as tarefas (Coña, 1930 pp. 177-178). [97] Esta forma comunitária de construção foi sendo progressivamente menos comum nas zonas rurais onde habitam os Mapuche, uma vez que o proprietário tem dificuldade em custear as festividades no final do *rukan.*

A *ruka* é construída com materiais existentes nos arredores do local onde é erigida, sendo estes de origem vegetal, com excepção do solo que é de terra batida. O seu aspecto formal – circular, oval ou rectangular – irá depender das características geográficas onde a construção acontece, assim como a vegetação de cada região irá condicionar os materiais que são utilizados. [98]De extrema importância são os bosques onde recolhem as árvores que irão erguer a estrutura interna e as gramíneas necessárias para a cobertura exterior havendo, hoje em dia, uma acrescida dificuldade de acesso aos bosques nativos. A recolha dos troncos é feita normalmente de acordo com as fases da lua, entre o equinócio de Outono e o solstício de Inverno, para assegurar a longevidade da madeira. [99]

No Museu Mapuche de Cañete, na região de Biobío, que visitei em Dezembro de 2019, foram

95 José Gil, no seu livro *As Metamorfoses do Corpo*, cita o pensamento dos antropólogos Claude Lévi-Strauss e Marcel Mauss no capítulo que estamos a invocar. (Lévi-Strauss *cit* Gil, 1997, p.17)

96 *Lonko* é uma designação na língua mapudungun que quer significar uma pessoa com autoridade para dividir e distribuir um território físico pela comunidade.

97 'Los mensajeros […] salen a invitar a todos los caciques amigos con el siguiente recado: "Buen amigo, te ruego te tomes el sacrificio de asistir a un gran rukan que haré dentro de dos días. Espero, como amigo, que tú me has de honrar con tu presencia, pues no me ha de faltar como servirte" […]. El día del rukan la concurrencia es numerosísima […]. Una vez concluida la casa, […] salen todos a mirar la casa; dan vuelta en torno de ella y al llegar a [la entrada que mira al] Este exclaman: "La casa es buena, cómoda y espaciosa"' (Maquilef, 1911, pp. 33-37)

98 As diferentes tipologias das *rukas* (ou rucas) são muito condicionadas pela menor existência de terrenos amplos e que possam ser cultiváveis, perto de rios, ribeiras, lagos, ou seja, cursos de água, pois as terras que as comunidades Mapuche normalmente ocupam, hoje em dia, são caracterizadas pela pobreza dos solos (Pereira, 2001, pp. 262).

99 De acordo com o arqueólogo Carlos Aldunatel (1996, 123): '[...]os techos de coirón, ciperáceas y juncáceas resisten hasta cuatro años, mientras que los de linquena se conservan hasta veinte.' Fazendo uma incursão pela botânica: a palavra espanhola *coirón* corresponde a *Festuca gracillima e liquena* tem a designação em latim de Hierochloe altissima. Consultar: https://www.museomapuchecanete.gob.cl/galeria/ruka-en-el-museo-construccion-la-usanza-tradicional [acedido a 21 de Abril de 2023].

construídas três *rukas,* em diferentes décadas, todas tendo como *rukan* Armando Marileo. [100] Na segunda *ruka* construída no terreno, aquela que as fotografias dão a ver, a avelaneira, o loureiro, o canelo ou o ulmeiro foram as árvores cujas madeiras foram utilizadas para as estruturas laterais e, para sustentar o telhado foi escolhida a madeira de boldo.

Simbologia.

A *ruka* ou *ruca* é a habitação típica dos Mapuche e, tornou-se, nos nossos dias, num ícone da identidade cultural deste povo (Whitman & Turnbull, 2014, pp 1-2). [101]
Luís Silva Pereira explica-nos: 'Falar do mundo mapuche implicava esclarecer as partes que o constituíam, mas também explicar o seu dinamismo, a interminável luta entre o bem e o mal' […] (2001, p 265).
Em termos simbólicos*,* a casa mapuche fica situada entre três zonas cósmicas: a 'terra de cima' ou *wenu mapu* que corresponde ao espaço celeste, a 'terra de baixo', *nag mapu*,onde encontramos a natureza, os seres vivos e *miñche mapu,* o 'debaixo da terra'. O mundo seria constituído por uma série de plataformas quadradas[102] que estariam sobrepostas e teriam uma dimensão semelhante. A criação ter-se-ia iniciado de cima para baixo, uma concepção vertical do mundo (Pereira, 2000, p. 186). Em *wenu mapu* encontram-se a divindade *Nguenechen* e os espíritos benéficos; em *nag mapu* uma zona intermédia, resolvem-se os conflitos entre o bem e o mal e em *miñche mapu* habitam os espíritos maléficos (Whitman & Turnbull, 2014, 1-2). O Este ou *pwel mapu* é o lugar do nascer do sol, onde moram as forças espirituais benéficas e sendo assim, o eixo central da habitação mapuche será Este-Oeste.
Os Pincuche (gente do Norte), Lafkenche (gente do mar e/ou do lago), Nagche (gente das planícies), Pehuenche (gente da montanha) ou Hilliche (gente do Sul) possuem diferentes tipologias de r*ukas,* mas em todas elas cabe distinguir a orientação da porta de entrada a Este.

100 A primeira ruka construída data da década de 1980 tendo sido destruída por um incêndio, a segunda é da década de 1990 e tornou-se pequena para o número de visitantes, sendo a última construída em 2003 (uma *ruka* do território *lafchenke*). As fotografias foram escolhidas entre as que o arquivo fotográfico do Museu Mapuche possui para exemplificar as várias fases da construção de uma *ruka* dizem respeito à década de noventa (do séc. XX).
101 Apesar da sua importância simbólica no seio das comunidades Mapuche, um dos maiores grupos étnicos do Chile, o património arquitectónico Mapuche, foi objecto de parco reconhecimento nas publicações de arquitectura na década de 70 do século passado – Weinsberg (1978) no seu livro *En torno de la historia de la arquitetura chilena* inicia a sua obra com a arquitectura espanhola da época colonial, enquanto Gross (1978) no livro *Arquitetura en Chile* dedica poucas páginas a analisá-la (Whitman & Turnbull, 2014 pp. 1-2). O estado chileno, através do Ministério das Obras Públicas, na década de 2000, tentou preencher esta lacuna com a publicação de um guia de design Mapuche para edifícios e espaços públicos (MOP, 2003) focando-se, este guia, numa abordagem formal. Para além deste guía, publica também outros dois – um relativo à arquitectura dos Aymara e outro dos Rapa Nui da Ilha da Páscoa. Durante o meses de Dezembro de 2019 e Janeiro de 2020, ao percorrer parcialmente as regiões de Biobío, Araucanía, Los Ríos e Los Lagos, pude constatar que as *rukas* eram utilizadas para eventos especiais. Esta constatação coincidiu com opinião de três investigadores na área da arquitectura chilena: C. Whitman, G. Armijo P. e N. Turnbull.
102 Consultar a este propósito Grebe, Pacheco & Segura, 1972 *cit*. Pereira, 2000, p. 186



Figura 43: A colocação da cobertura de palha.
https://www.museomapuchecanete.gob.cl/sites/www.museomapuchecanete.gob.cl/files/2021-04/MMC-013-0031%20A.jpg
Arquivo Fotográfico. Museu Mapuche de Cañete.



Figura 44: A colocação dos troncos no sentido horizontal e vertical da estrutura de madeira
https://www.museomapuchecanete.gob.cl/sites/www.museomapuchecanete.gob.cl/files/2021-04/MMC-013-0026%20A.jpg
Arquivo Fotográfico. Museu Mapuche de Cañete



Figura 45: A colocação da cobertura de palha.
https://www.museomapuchecanete.gob.cl/sites/www.museomapuchecanete.gob.cl/files/2021-04/MMC-013-0031%20A.jpg
Arquivo Fotográfico. Museu Mapuche de Cañete.



Figura 45 (a): A ruka Mapuche com a cobertura exterior.
https://www.museomapuchecanete.gob.cl/sites/www.museomapuchecanete.gob.cl/files/2021-04/MMC-013-0055%20A.jpg
Arquivo Fotográfico. Museu Mapuche de Cañete.

O fogão - no coração da *ruka* - tem uma função vital no universo simbólico Mapuche. A organização do espaço interior faz-se à volta do fogão, da direita para a esquerda, reproduzindo a ordem cerimonial e é à volta dele que as famílias Mapuche reactivam, no quotidiano, a memória comunitária e asseguram a transmissão das tradições. O idioma mapuche, que se fala no Chile e na Argentina, é o mapudungun ou mapuzugun. Aquando da chegada dos espanhóis ao Novo Mundo era falado desde o rio Choapa até à ilha de Chiloé. [103]

103 No site oficial do Governo Chileno dedicado aos povos originários pode ler-se : 'El mapuzugun es el idioma del pueblo Mapuche y se habla en Chile y Argentina. [...] No existe consenso sobre cómo debe escribirse el mapuzugun. Las tres propuestas más conocidas y usadas son: el Alfabeto Mapuche Unificado, el Alfabeto Raguileo y el Grafemario Azümchefe.' In https://www.pueblosoriginarios.gob.cl/lenguas-indigenas-en-chile/lengua-mapuche [acedido a 23 de Abril de 2023]



Figura 47: Machi Juanita Trango, Los Batros, Cañete, 1983
In Schindler, H. (1990). *Bauern und reiterkrieger: Die Mapuche-Indianer Im Suëden Amerikas.* München: Hirmer, p. 76

A imagem em movimento de Francisco Huichaqueo. Arquivos para um outro futuro.[104]

Francisco Huichaqueo Pérez [105]recebeu um convite do *Museo Arqueológico de Santiago* para fazer a curadoria dos objetos Mapuche que integram a colecção, em 2015, convite do qual veio a resultar *Wenu Pelon* (*Portal de Luz*). Falando sobre esta afirma:

A princípio rejeitei o convite, porque me pareceu que era preciso esperar, e que tinha que consultar pessoas próximas do nosso património. Juana Paillalef, diretora do Museu Mapuche de Cañete e, posteriormente, *Machi* Silvia Kalfüman, foram de grande importância na tomada desta decisão. Fizeram-me encarar isso como uma missão. Ambas fizeram-me ver que se tratava de gerar uma oportunidade de diálogo entre o mundo mapuche e o povo chileno. Numa época em que as conversas eram, como hoje, muito ásperas, parecia importante utilizar as estratégias das artes visuais e do cinema como ferramenta para abrir o diálogo. Abordar esta exposição e trabalhar com determinados códigos culturais foi muito importante, porque naquela altura eu não me considerava curador.[106]

Conheci Francisco Huichaqueo na Universidade de Concepción onde conversámos sobre a cosmologia do povo Mapuche e sobre *Wenu Pelon*. A sua introdução às regras de cortesia implícitas a qualquer visita às famílias das comunidades Mapuche e que me eram completamente desconhecidas (iria visitar, mais tarde, uma família na região de Araucanía, nas proximidades da cidade de Victoria), ou seja, uma introdução ao exercício de uma 'diplomacia' no encontro com o *outro* num contexto de fricção histórica entre dois mundos - o europeu (do colonizador) e o mapuche (do colonizado), revelou-se importante para a minha pesquisa.
Visitei em Janeiro de 2019 a sala do *Museo Arqueológico de Santiago,* no interior do *Museo de Artes Visuales – MAVI*, em Santiago do Chile, onde estava *Wenu Pelon* (*Portal de Luz*), que pretendeu ser um espaço onde os laços espirituais e políticos entre mapuches e restantes chilenos poderão continuar o seu processo regenerativo. Um lugar de encontro aberto à comunidade que se transformou num espaço ritual e reparador de Abril de 2015 a Dezembro de 2021.
Francisco Huichaqueo declara que assumiu uma missão, uma missão espiritual, reactivando as energias de objectos que estão na colecção do Museu, transformando-os em portadores de sabedoria, sendo utilizados como voz e veículo para gerar empatia e vínculos de unidade e diálogo entre este povo e os restantes chilenos. Pode ler-se num texto seu, na página oficial do MAVI:

Existe um portal onde dois espaços distantes se conectam, é um túnel por onde os objetos viajam para redescobrir o seu significado original. Os objetos vêm dos nossos campos, das nossas casas, são de uso diário, mas também são objetos cerimoniais. Eles agora dirigem-se pelo espaço em direção ao esplendor do céu, ascendem em espiral em direção ao portal de luz. Sacudindo a poeira, deixam para trás as gavetas de

104 O título faz referência ao capítulo do livro de Macarena Gómez-Barris, T*he Extrative Zone*, dedicado a Francisco Huichaqueo com o título 'An Archive for the Future: Seing through Ocupation'. Consultar Gómez-Barris, M. (2019). *The Extrative Zone: Social Ecologies, Decolonial Prespectives*, Durham/ London: Duke University Press, p. 66
105 Francisco Huichaqueo Pérez para além da sua actividade artística (Artes Visuais e Cinema) e curatorial, integra o corpo docente da Licenciatura em Artes Visuais da Universidade de Concepción, na cidade de Concepción, Universidade onde nos encontramos em Dezembro de 2019.
106 Consultar: https://artishockrevista.com/2021/05/28/mapuche-entrevista-francisco-huichaqueo/ [acedido a 26 de Novembro, 2023]

conservação, desaparecem as etiquetas de catalogação arqueológica. Assim, voando, agitam suas energias para recuperar a condição de objectos vivos, portadores de sabedoria. [...][107]






Figuras 48, 49, 50 e 51: Vista geral de *Wanu Pelon*, MAVI, 2019, Chile
Créditos: Susana de Medeiros

Segundo Huichaqueo, em *Wenu Pelon* não há uma história linear. Este espaço é pensado como 'uma porta de luz para passar para outras dimensões, e que vem repensar o que é a história, a biografia, a linha de tempo, a arqueologia e a violência colonial'. [...][108] Numa entrevista conduzida por Carolina Castro, diz: 'Obedeci ao sonho; por isso, quando me refiro a esta experiência, às vezes digo 'a imagem antes da imagem', porque primeiro a vejo numa dimensão e depois transfiro-a para o espaço tangível.'

107 Tradução livre da autora. 'Existe un portal donde se conectan dos espacios distantes, es un túnel por donde viajan los objetos a reencontrarse con su sentido original.Los objetos salen de nuestros campos, de nuestras casas, son de uso diario, pero también son nuestros objetos ceremoniales. Se dirigen ahora por el espacio hacia el resplandor del cielo, suben en forma de espiral hacia el portal de luz. Sacudiéndose el polvo dejan atrás las gavetas de conservación, las etiquetas de catalogación arqueológica desaparecen. Así, volando, agitan su energía para recobrar la condición de objetos vivos, portadores de sabiduría. Los activa nuestra energía, nuestra forma de ver y vivir el mundo hoy. https://mavi.uc.cl/exposiciones-pasadas/wenu-pelon-portal-de-luz/ [acedido a 27 de Novembro, 2023]

108 Trecho da entrevista dirigida por Carolina Castro Jorquera a Francisco Huichaqueo, em 28 de Maio de 2021 https://artishockrevista.com/2021/05/28/mapuche-entrevista-francisco-huichaqueo/ [acedido a 26 de Novembro, 2023]

El Pewma, o mundo dos sonhos no universo cosmológico Mapuche, pode ser pensado como um lugar onde estabelecem um diálogo com os antepassados. Como a exposição convoca a construção de um universo simbólico, a cosmovisão mapuche, é necessário aprender a ler nós, *huincas (Huinca* é o nome dado aos estrangeiros em mapudungun, possivelmente uma 'corruptela' de Inca, invasores do território a Norte no Chile).

Entre muitos outros objectos, o *metawe* foi um dos escolhidos para estar presente neste espaço, pois sendo um recipiente que representa a cultura Mapuche não só é utilizado para conservar os alimentos e os grãos, como participa nos *Nguillatunes* (cerimónias Mapuche) quer nas zonas rurais, quer nas zonas urbanas. [109] No seu interior são projectadas imagens em movimento filmadas a preto e branco.

Existem outras projecções na sala. Um dos vídeos é filmado com a *Machi* Silvia Kalfumán. Noutro vemos um homem caminhar com *Wenüfoye*, 'Canelo del cielo'. Assim é chamada a bandeira que o povo Mapuche adoptou.

Cada filme, para Huichaqueo, corresponde a um *pewma*, um sonho.



Figuras 52, 53, 54 e 55: Um dos vídeos da exposição *Wanu Pelon* com a *Machi* Silvia Kalfumán.
Créditos: Susana de Medeiros

109 Entrevista dirigida por Carolina Castro Jorquera a Francisco Huichaqueo, em 28 de Maio de 2021 https://artishockrevista.com/2021/05/28/mapuche-entrevista-francisco-huichaqueo/ [acedido a 26 de Novembro, 2023]





Figuras 56 e 57: Vídeo no qual a bandeira Mapuche assume a posição de destaque.
Créditos: Susana de Medeiros

A convite da curadora chilena María Berríos, Huichaqueo apresenta *Wanu Pelon.Kuifi ül (2015-2020)* na Bienal de Berlim (em 2020). Com *Kuifi ül* vemos regressar a vontade de despertar o espírito dos objetos Mapuche da colecção do Museu Etnológico de Berlim. *Wenu Pelon* é o primeiro vislumbre de luz ao amanhecer – o momento mais importante do tripantü Wiñol, o Ano Novo Mapuche - e este foi o dia da filmagem de *Wiñol tripantü, Kuifi ül.*

Ana Teixeira Pinto e María Berrios escrevem a este propósito: '[...] *Wiñol tripantü, Kuifi ül* [Som Antigo, 2020] é habitado pela canção do *trutruka,* instrumento de sopro que ressoa nas colinas e em todo o território durante vários dias durante a cerimónia mapuche. [...] Para Huichaqueo, este encontro temporário entre os objectos do seu povo e a sua antiga canção constitui uma preparação espiritual para o seu inevitável regresso à sua casa.' [...][110]

Hemisfério Norte. Algarve. Portugal.

Casas, Cabanas, Serras, Palheiros, Moinhos do Sotavento Algarvio

O Barrocal algarvio, muito diferente da Serra, é uma faixa relativamente estreita onde o solo tem uma característica cor avermelhada e onde as pedras de calcário despontam.
Ao nos dirigirmos para o interior algarvio o povoamento vai-se tornando mais escasso. Duarte Belo a propósito da Serra do Caldeirão escreve:

> Estes territórios em espera poderão deixar-nos várias questões, entre elas o nosso sentido como humanos, como seres de uma enorme capacidade de transformação da paisagem, de urbanização do território, mas este como que possuído por um desígnio próprio de permanente sobrevida, deixa-nos a surpresa sempre renovada da imensidão da nossa pequena e frágil condição.[111]

A *ruka (ou ruca)* e as casas na sua latitude espelhada, as casas serranas algarvias, partilham a entrada da casa a Este, ao contrário das casas do barrocal ou do litoral algarvio que são orientadas a Sul. A construção destas casas nas serras, não é feita de forma comunitária como no mundo rural Mapuche, mas o transporte de materiais para a serra era partilhado pelas pessoas da aldeia, segundo entrevista ao investigador e arquitecto Miguel Reimão Costa [112].

110 Tradução livre da autora. 'Filmed on the first day of *Wiñol tripantü, Kuifi ül* [Ancient Sound, 2020] is inhabited by the song of the *trutruka*, a wind instrument that resonates in the hills and throughout the territory for several days during the ceremony. Within the installation, the sound aims to awaken Mapuche objects—*a kultrün, a pifüllka, a metawe*—normally in the custody of a German museum, removed from the hands that created them. For Huichaqueo, this temporary encounter between his people's belongings and their ancient song constitutes a spiritual preparation for their inevitable return to their home, among their people.' Ana Teixeira Pinto e María Berrios, (s/p), https://11-berlinbiennale-de.translate.goog/participants/francisco-huichaqueo?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt-PT&_x_tr_hl=pt-PT&_x_tr_pto=tc&_x_tr_hist=true [acedido a 02 de Dezembro de 2023]

111 Belo, D. (2004). *Territórios em Espera*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 63

112 Para além da entrevista realizada com este arquitecto, o seu livro de 2015 *Cabanas, Casa e Montes: forma, processo e escala no estudo da arquitetura vernacular*, Santa Maria da Feira: Afrontamento, foi útil no âmbito desta investigação no que respeita aos processos construtivos das habitações e à ocupação do território.





Figuras 58 e 59: Cabana, Torneiro, Alcoutim
Créditos: GTAA Sotavento (autores não identificados) in RIBEIRO, Vitor (coord.) (2008). *Materiais, Sistemas e Técnicas de Construção Tradicional*. *Contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da Serra do Caldeirão.* Santa Maria da Feira: Afrontamento & CCDRalg p.165-166.

As casas eram feitas com o material que havia nas imediações, o xisto no Sotavento, no barrocal e no litoral o barro e as pedras ou, com menos frequência utilizava-se a terra crua para a calcar nos taipais - a técnica da taipa - ou a moldar em tijolos de adobe – o barro cru ou cozido.
Ao contrário da importância do fogo na construção da *ruka,* que será ao centro, na casa algarvia serrana há diferentes 'casas' para diferentes funções.
As cabanas e as serras eram construídas com os restos da colheita, perto do local onde estas aconteciam, quase sempre de palha de centeio, podendo existir várias, lado a lado ou em formações circulares, segundo Reimão Costa. Os rapazes dormiam no Verão junto às cabanas e/ou às serras.

Elementos do atar

Baraços ou baracinhos,
fios,
atilhos,
cordéis,
sisal,
tamissa
ou varinhas para dar pontos.

Esta 'poesia' do atar enumera as palavras que nomeiam o que os dedos manipulam. Tudo nomes dados aos sistemas de fixação e remate que se utilizavam na arquitectura vernacular, mas também, nos trabalhos agrícolas e utensílios de uso comum em terras algarvias.
Usavam-se as palmas da palmeira-anã (*Chamaerops humilis*), as fibras vegetais das folhas carnudas da piteira (*Agave americana L.)*, as partes superiores de herbáceas - centeio, junça (*Cyperus sp.*) junco (*Juncus sp.*), esparto (*Stipa tenacissima*). As herbáceas apanhadas ainda verdes, de preferência no final do Verão eram deixadas a secar. Entre o seco e o verde, enrolavam-se nos feixes de matérias vegetais, como cordas, na construção das cabanas, das serras, e depois de secas, permaneciam na forma que eram moldadas.





Figuras 60, 61 e 62: Fixação da palha com ramos de aloendro.
Créditos: GTAA Sotavento (autores não identificados) in RIBEIRO, Vitor (coord.) (2008). *Materiais, Sistemas Técnicas de Construção Tradicional.Contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da Serra do Caldeirão.* Santa Maria da Feira: Afrontamento & CCDRalg.

Os gestos e a 'secreta geometria'.

Como lidar com a herança da obra de Alberto Carneiro quando se quer voltar olhar para o mundo rural a partir do campo artístico?
Alberto Carneiro realiza uma pesquisa aprofundada sobre o trabalho do campo e as formas que resultariam das actividades rurais, aquelas que implicassem um 'comportamento estético', centrada no Norte de Portugal, diz-nos Catarina Rosendo.[113] Em 1975 interessam-lhe as 'soluções técnicas e tecnológicas do amanho da terra e da organização dos espaços' (Rosendo, 2013, p. 43). Irá regressar a essa influência 'campesina' posteriormente, na década de 1990, menos preocupado com um registo baseado na observação e mais interessado em mediações físicas e simbólicas (Rosendo, 2013, p. 43).
Carneiro não se interessa tanto pelas formas estáveis da vida popular, mas 'por um conjunto de formações efémeras que tendem a desaparecer no decurso do ciclo anual da produção agrícola' (Rosendo, 2013, p. 47). É sobre as medas, os feixes de centeio atados, as podas que foca a sua atenção. Não é sobre a arquitectura vernacular, ou sobre os instrumentos utilizados no campo, sobre as canções ou o artesanato que irá incidir a sua pesquisa. Afasta-se da construção pitoresca do

113 Rosendo, C. (2013). 'Alberto Carneiro: as energias e os movimentos da acção estética do corpo' in Revelações de Energias e Movimentos da Matéria, Porto: Fundação de Serralves, 2013, p.14

mundo rural que o Estado Novo utilizava na sua construção ideológica, ou das 'visões campestres' sobre as tradições do mundo rural, características de um imaginário urbano e culto.

Partilhamos nesta investigação, com Alberto Carneiro, essa imensa curiosidade pela gestualidade do corpo no trabalho do campo e pela tentativa de compreensão da abertura a uma percepção estética da gestualidade, liberta da mediação dos códigos estabelecidos pela teoria artística e estética, que segundo Rosendo estava na base da pesquisa de Carneiro (Rosendo, 2013, p. 49).
Para Alberto Carneiro, a actividade artística pode ser pensada como um acontecimento que medeia e relaciona duas entidades - o sujeito e a matéria com a qual trabalha. Aqui há um essencialismo (de Carneiro) na relação estreita da matéria e da sua transformação através do processo artístico. Estas matérias transformar-se-ão em imagens se transportarem consigo os gestos que lhe deram origem, mostrando técnicas ancestrais (de recolha, de selecção, de montagem, entre outras), assim pensava.
De acordo com João Fernandes, o que caracteriza a sua obra não são as matérias de que são feitas as suas esculturas, mas, 'essa energia que transforma os materiais através de processos que ritualizam o trabalho como uma metamorfose do mundo e da vida'(Fernandes, 2013, p. 23).

Homo ludicus. Anarquia+arquitectura.

A arquitectura radical e a anarquitectura revisitadas.

Quisemos revisitar algumas preocupações das décadas de 60 e 70, do século XX, para tentar criar alguns paralelismos com a abordagem dos territórios algarvios (Sul de Portugal) e chilenos (Centro-Sul do Chile) centrada no *fazer lugares*.
Encontrámos áreas nos territórios destas duas geografias quase espelhadas, a que poderemos chamar de *neo-rurais ou pós-rurais,* cujo impacto – ou das actividades da agro-indústria, ou do mercado imobiliário e/ou do turismo em massa ajudaram a sedimentar uma linha de força: a do rompimento dos laços simbólicos com o espaço.
Re-ligar os lugares àqueles que os habitam? Como? Como é que uma activação - a de um corpo que brinca, que explora criativamente o espaço - poderá ser pensada no contexto da actividade de *fazer lugares* destes dois territórios? Que papel teria a arte nesta activação?

Nas décadas (1960 e 1970) em que a arte pensa e pratica a desmaterialização das obras de arte, em que integra campos de conhecimento fora do domínio do estético, em que tenta criar proximidade entre a arte e a vida, alguns dos artistas que pertenceram ao projecto da arquitectura radical (em Itália) como ao da anarquitectura (nos EUA), irão desenvolver um pensamento crítico sobre a relação arquitectura, cidade, corpo e poder.
Anarquitectura parece ser um termo impreciso que muda consoante o seu utilizador.
Ugo La Pietra, arquitecto e artista italiano nascido em Milão, fala, em 1967, num 'sistema desiquilibrador' e da necessidade da averiguação dos 'graus de liberdade' que podem ser praticáveis no seio das cidades. [114] La Pietra defende uma reapropriação do espaço-tempo do

114 '[…] são tentativas desesperadas e incoerentes de uma sociedade que não é capaz de encontrar uma razão para aquilo que faz, porque é que o faz, onde o faz [La Pietra, 1983, p. 116] citado por Lippolis, L., *Viagem a o s confins da Cidade*. Lisboa: Antígona, p. 98

indivíduo no contexto urbano. Dirige pesquisas sobre o imaginário urbano, no final da década de 1960 e de 1970, cujo objectivo seria o de reactivar um comportamento criativo nos 'processos de reapropriação do ambiente'. A escolha de itinerários livres em oposição aos já demarcados, a recuperação das faculdades criativas, a recuperação dos refugos materiais e a invenção de novos objectos, através da sua incorporação, são actividades que La Pietra aponta como capazes de revelar o 'desejo reprimido de invenção e uma atitude criativa que ainda persiste no comportamento do individuo.'[115]

Um *anarquitecto* seria um arquitecto sem arquitectura, assim o definiu Gianni Pettena em 1973. Teria como actividade a elaboração de projectos críticos, que não estando sujeitos às limitações próprias de uma *praxis* que a actividade construtiva pressupõe, se transformariam em actividade conceptual. Gianni Pettena faz intervenções em que muda a 'pele' dos edifícios (*Ice-House* ou *Clay House*).

A posição conceptual e processual de Pettena diferencia-se da do artista (e arquitecto) norte-americano Gordon Matta-Clark. Em 1973 surge o grupo *Anarchitecture.* Matta-Clark brinca com a palavra *anarquia*: 'O objectivo arquitectónico do grupo era mais fugaz do que criar peças que demonstrassem uma atitude mental alternativa aos edifícios […]'[116]. 'Pensávamos mais em vazios metafóricos, em lacunas, em espaços residuais, lugares não desenvolvidos'[117], e assim o grupo vai praticando jogos especulativos sobre a arquictectura, influenciados pelas novas ideias sobre o movimento e o corpo na dança, as suas inovações espaciais e as respectivas implicações físicas, ou de performances híbridas (como as de Laurie Anderson), através do seu círculo de amigos e das suas relações pessoais. [118] Numa carta dirigida a Robert Ledenfrost, Matta-Clark considera que o termo *Anarchitecture* seria *'*uma tentativa de divulgar ideias sobre espaço que são perspectivas e reacções pessoais e não declarações sociopolíticas formais'.

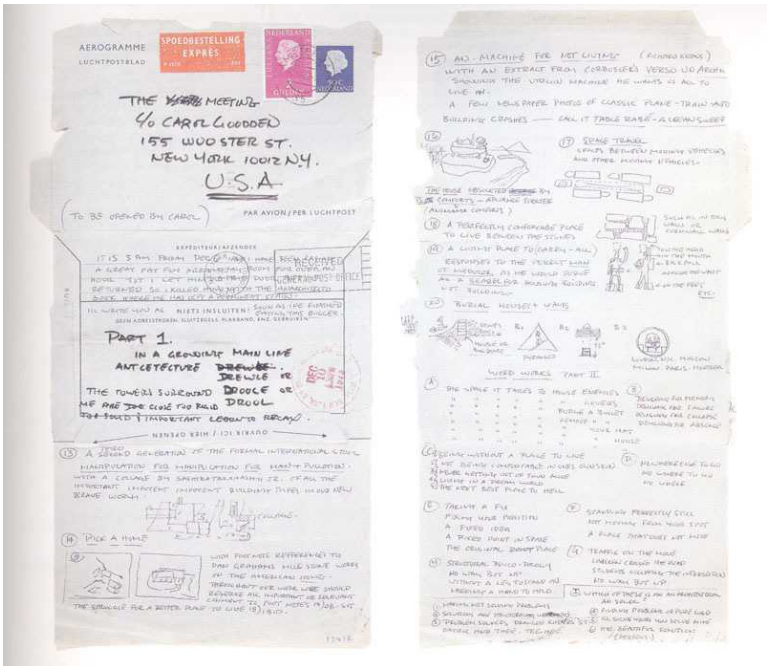


Figura 63: Carta a Carol Gooden/The Meeting, Gordon Matta-Clark, Dezembro, 1973 Estate of Gordon Matta-Clark, em depósito no CCA, Montreal.
https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier
© ARS, NY and DACS, London, 2007

115 La Pietra, 1983, 116, *cit.* Lippolis, L. (2016). *Viagem aos Confins da Cidade.* Lisboa: Antígona, p 98
116 Gordon Matta-Clark *cit.* Lippolis, L. (2016) *Viagem aos Confins da Cidade*. Lisboa: Antígona, p 98-99
117 Gordon Matta-Clark *cit.* por Lippolis, 2016, p.98-99
118 Gordon Matta-Clark em carta a Carol Goodden e 'The Meeting' carta a Carol Goodden e 'Mob (Again)', 10 de Dezembro de 1973, GMCA

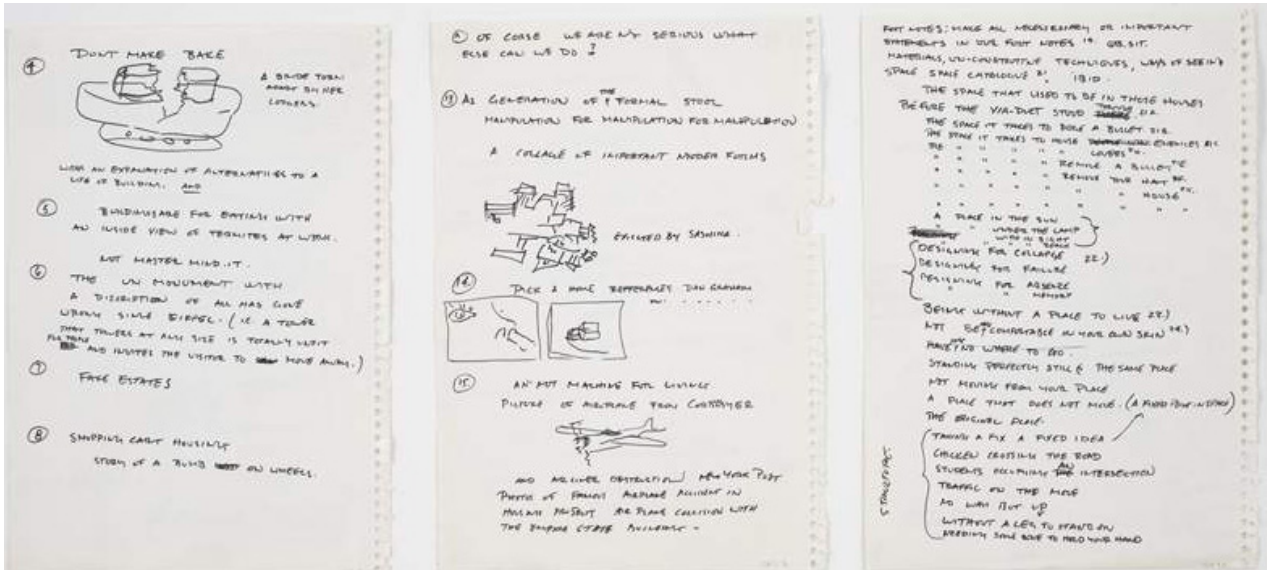


Figura 64: Imagem de *Anarchitecture* 1974
Estate of Gordon Matta-Clark
https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier
© ARS, NY and DACS, London, 2007

Estes espaços-lacuna citadinos - que não pertencem aos planos directores - ocupados por construções precárias e temporárias, assim como as dos 'sem-abrigo', são particularmente interessantes para Matta-Clark. Assim como as casas-abrigos dos pastores em Génova ou ainda os barrancos nas Índias Ocidentais, construções que estão presentes nos seus diários. Investiga as mudanças que poderiam ser feitas nas estruturas pela acção física de um único ser humano.[119] Em Março de 1974 é realizada na 112 Greene Street, em Nova Iorque, a exposição com o nome *Anarchitecture.*

Para lá da dimensão do uso. Ou o que nos pode dizer o nómada?
Mario Merz



Figuras 65: *Igloo di pietra (1982)* Mario Merz
KMM Sculpturepark/Holanda
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/KMM_Merz_01.JPG

119 Attle, J. (2007). *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier,* Tate Papers nº7, (s/p) https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier [acedido a 3 de Dezembro de 2023]

Como é que um artista, nos finais da década de 60 do séc. XX, vivendo numa cidade italiana industrializada como Turim, o equivalente italiano da cidade de Detroit nos Estados Unidos, se depara com a estrutura arcaica que o *igloo* simboliza e a re-imagina?
Que influências o levaram a este resultado no seu processo criativo? Teria Mario Merz conhecimento do trabalho de investigação do arquitecto Bernard Rudovsky que deu origem à exposição *Architecture without Architects?* [120]

Juhami Pallasma, também ele arquitecto, é convidado a escrever sobre a obra deste artista nascido em Milão, tecendo algumas relações entre os *igloos* do artista e as cabanas arcaicas e as estruturas de *igloos* abobados de alguns grupos étnicos. [121]
O primeiro *igloo* a ser exibido por Merz é o *Igloo di Giap* em Prospekt 68 e em Deposito D'Arte Presente. É, ao mesmo tempo, fechado e aberto, orgânico e artificial, frágil e sólido. Este é o 'ano de todos os acontecimentos' em Paris, que viria a ser conhecido como *Maio de 68*. Este modelo arquitectónico teria sido a resposta do artista ao 'domínio da racionalidade dos tempos', a sua 'revolução espiritual' na década de 60, como aponta Ulrich Loocke no livro *AnArquitectura?* Esta obra de Merz tem subjacente o pensamento estratégico-militar do general vietnamita: 'Quando o inimigo concentra as suas forças, perde terreno. Quando as dispersa, perde força.' À data 'não era completamente ilusória a esperança de desencadear uma viragem política que devia alterar radicalmente' toda a sociedade. [122] Uma tomada de posição política? Com certeza. Mas também poética. Poderá supor-se que Merz tenha também feito algumas das leituras a que os artistas e os intelectuais desta década recorriam para a construção de um posicionamento crítico na sua época - Albert Camus, Marx e Engels, os estruturalistas, os filósofos da escola de Frankfurt, Deleuze e Guattari, entre outros. De notar que este artista adopta, como resultado do seu processo criativo, numa época de contestações sociais e de impulsos 'revolucionários', uma forma de arquitectura habitável que foi e é utilizada pelos povos nómadas (e povos originários em diversas zonas do planeta).

Interessante será a relação que possa ser estabelecida entre o *igloo* e o carácter nómada da sociedade que Constant Nieuwenhuys aludia. A *Nova Babilónia,* um manifesto, irá ocupar este arquitecto e artista pelo menos durante uma década. Mario Merz teria provavelmente o conhecido no Atelier Alba na década de 1950. Constant e a sociedade como um campo nómada à escala planetária teriam influenciado este primeiro *igloo*:
'E talvez seja possível traçar uma genealogia entre estas posições, a ideia do *igloo* e as ideias radicais de um arquitecto como Constant. […] Constant teorizou a cidade, ou melhor, o aglomerado

120 *Architecture without Architects,* uma exposição organizada por Bernard Rudovsky no MOMA em Nova York, da qual foi impresso um catálogo em 1964.
121 Pallasmaa, J. (2019). The existencial poetics of Mario Metz: Images of construction, dwelling and being. In Ochoa de Mabalegui, T. (Ed.) Mario Merz: Time is Mute. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponível em: https://issuu.com/museoreinasofia/docs/mario_mers-ingle_s-cata_logo [acedido a 07 de Junho 2021]
122 A construção de imagens poéticas sobrepõe-se ao carácter 'construtivo' da obra de Merz de acordo com o texto do livro sobre arte e arquitectura editado por Ulrich Loock: 'Apesar de Mario Merz designar a sua actividade artística como 'construção' […], os seus trabalhos são imagens poéticas: ao germinar revolucionário de 1968, ele responde com o modelo de uma arquitectura atemporal e nómada.' Look, Ulrich. (2005). '1960|1970 Arquitectura como paradigma da escultura' in *anArquitectura - de Andre a Zittel.* Casais de Mem Martins: Fundação Serralves/ Jornal Público, p. 37

humano do futuro 'como uma área de permanência temporária constantemente remodelada, um acampamento nómada numa escala planetária.'[123]

Este arquitecto defendeu uma realização total da vida. E como? Através do poder do jogo e da criatividade.

123 Tradução livre da autora da tese. 'And it is perhaps possible to trace a geneanology between these positions, the idea of the igloo and the radical ideas of an architect like Constant. […] Constant theorized the city, or rather the human agglomerate of the future 'as an area of temporary sojourn constantly remodeled, a nomad camp of planetary scale'. Mario Merz: *The Artist and the Work, Material for a Portrait,* https://issuu.com/magazzinoitalianart/docs/for_issuu_full_catalogue_935f0ac69d450f, p. 68. [acedido a 22 de Abril de 2023].



zona três

Que chão comum entre nós os humanos e os outros seres?

Que chão comum entre nós os humanos e os outros seres. Küme Mongen ou Buen Vivir?

Da aventura 'prometeica'.

Não serão as narrativas sobre a 'crise climática' indícios de uma crise civilizacional? [124]
A questão que se coloca na 'crise ecológica' é a de uma possível inevitabilidade de um mundo sem 'nós', seres humanos. Voltando a relembrar as palavras de Naomi Klein (2016):

> Quando ficamos maravilhados com a delicadeza e a fragilidade deste berlinde azul e decidimos salvar o planeta, reservamos para nós um papel muito específico. Este papel é o de um progenitor, o progenitor da Terra. Mas acontece exactamente o contrário. Somos nós, seres humanos, que somos vulneráveis e a Terra é que é fértil e poderosa e que nos segura nas suas mãos. Em termos pragmáticos, o nosso desafio não é tanto salvar a Terra de nós mesmos, é mais salvar-nos a nós próprios de uma Terra que, levada ao limite, tem amplos poderes para tremer, queimar e livrar-se de nós definitivamente. (pp. 347-348)

A aventura 'prometeica' da ciência e da tecnologia para dominar a natureza e controlar o 'destino', teria transformado a espécie humana numa *força* geológica, havendo esta deixado de ser um mero *agente* biológico.[125] Teremos entrado numa nova era geológica em que os seres humanos se terão transformado em agentes geológicos e geomorfológicos.[126]
Elisabeth Grosz (2013) declara que há 'uma arrogância que produziu o conceito de Antropoceno: a tendência humana de acreditar no seu próprio poder, nas suas capacidades de resolução de problemas, mesmo quando empreendeu uma actividade ruinosa que põe em perigo outras formas de vida'. (p. 132)[127]

A terminologia utilizada por esta tese, de nome Antropoceno, é composta por dois termos derivados do Grego antigo -*anthropos,* que quer significar humano, e -*cene* de *kainos,* significando novo ou recente. [128]Esta hipótese, a sua terminologia e as suas noções base, as suas consequências

---

124 Danowski, D. & Viveiros de Castro, E. (2023) dizem: 'A história humana já conheceu várias crises, mas a assim chamada 'civilização global' […] jamais enfrentou uma ameaça como a que está em curso.' E prosseguem dizendo que podemos ter já saído dos limites da zona de segurança de três dos nove processos biofísicos que a equipa coordenada pelo cientista do *Stockholm Resilience Centre* identificou como imprescindíveis de serem mantidos nos seus limites (limites que foram objecto de contestação). Estes três processos seriam a taxa de perda da biodiversidade, as mudanças climáticas e a interferência humana no ciclo de nitrogénio (pp.36-37). Tendo em conta o ano da publicação de *Há Mundo Por Vir?*, terá passado quase uma década.

125 O itálico é utilizado por Danowski & Viveiros de Castro (2023) no capítulo '...De hora enfim chegada...', (p. 44).

126 Esta tese adoptou a nomenclatura formal da Escala de Tempo Geológico, utilizada nas reuniões da Comissão Internacional de Estratigrafia e da União Internacional de Ciências Geológicas, embora não tenha tido ainda reconhecimento destas entidades, este termo foi, no entanto, endossado pelo grupo de trabalho do Antropoceno constituído no seio desta última entidade.

127 Tradução livre da autora. A conversa entre Etienne Turpin, Heather Davis e Elisabeth Grosz tem como ponto de partida a arquitectura e o Antropoceno. Consultar para mais informações: Grosz, E. (2013) 'Time Matters: On Temporality in the Anthropocene'. In Turpin, E. (Ed.). (2013). *Architecture in the Anthropocene, Encounters Among Design, Deep Time, Science and Philosophy,* Open Humanities Press, pp. 129-138. Disponível em https://dx.doi.org/10.3998/ohp.12527215.0001.001.

128 Consultar para mais informações: https://doi.org/10.1146/annurev-environ-102016-060854 e https://doi.org/10.21814/anthropocenica.3097

ontológicas e epistemológicas, não são isentas de contestações e críticas, quer no campo das ciências naturais quer no campo das ciências humanas (Demos; Haraway; Latour; Morton;Moore; Stengers; Viveiros de Castro&Danowski, entre outros). Será necessário perguntar que -*antropos* é este, pois nem todos os agentes humanos terão contribuído da mesma forma para as citadas transformações. O hemisfério Norte terá certamente mais responsabilidade que o hemisfério Sul, por exemplo. Em alternativa a este conceito, surgem outras noções que salientam a 'simpoiesis' e a 'simbiogenese' de CO-tornar-se que determinariam as condições de vida materiais. [129] Noções como a de Chthuluceno, uma proposta de Donna Haraway, com conexões com as ideias de Lynn Margulis ou a de 'intra-acção' de Karen Karad. [130] Ou a de Capitoloceno de Jason W. Moore que o entende como um sistema de poder, lucro e re-produção da teia da vida. [131] Ou ainda de Plantationoceno ou Ginoceno (Demos, 2017, p. 86-87, p. 97).

Os Mil Nomes de Gaia.

O sistema Terra teria operado uma transformação: ter-se-ia transformado num agente político e num sujeito histórico. [132] A essa transformação Isabel Stengers [133] dá o nome de 'intrusão de Gaia.' (Stengers *cit.* Danowski&Viveiros de Castro, 2023, p.44)

Já James Lovelock e Lynn Margulis haviam recorrido a esta figura da mitologia grega– Gaia – na formulação da sua hipótese, que concebe a Terra como um organismo vivo, na qual a composição muito improvável da atmosfera indicaria não só a presença de vida, mas seria também um indício que os seres participam activamente na renovação dos gases atmosféricos.

Bruno Latour apresenta a transformação de Gaia como uma 'profunda mutação em nossa relação com o mundo', em *Facing Gaia*.[134] Por um lado, a Terra enquanto globo celeste dos *Modernos*, um planeta entre muitos, e por outro, a Gaia de Lovelock e Margulis, uma região única, excepcional dentro do universo, um 'acidente cósmico'. Gaia pode ter *Mil Nomes*[135], mas é para Latour um nome para a rede de relações na qual estamos emaranhados, pois Gaia será ao mesmo tempo causa e efeito da multiplicidade e da quantidade de relações entre os seres vivos e não vivos no

129 Sympoesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. Is a word for worlding with, in company.

130 Consultar: Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway,* Q*uantum physics and the entanglement of matter and meanning*. Durham: Duke University Press.

131 Consultar: Moore, J. W. (2017). The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis, The *Journal of Peasant Studies*, 44:3, 594-630, DOI: 10.1080/03066150.2016.1235036

132 O *Earth System Sciences* parte do paradigma de que o planeta no qual habitamos é um Sistema. Um Sistema no qual outros subsistemas operam mantendo complexas relações em estreita interligação, que ao desencadear processos físicos, químicos e biológicos vão armazenando, transferindo, transformando matéria e energia. (Mendes, 2020, 80) Teríamos a Litosfera (rocha), a Hidrosfera (água), a Biosfera (vida) e a Atmosfera (ar). De acordo com Peter Haff (2014, *cit* Mendes, 2020) teríamos ainda a Tecnoesfera que seria outro sistema criado pelo ser humano, distinto e independente dos outros mencionados anteriormente. Já Bruno Latour e Peter Weibel apresentam a noção de Infoesfera em Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth, livro do qual são editores.

133 Consultar entrevista com Marras, S., Borba, M., & Schavelzon, S. (2016). Uma ciência triste é aquela em que não se dança. Conversações com Isabelle Stengers. Revista De Antropologia, 59(2), 155-186. Disponível em: https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2016.121937

134 Este livro apresenta as ideias presentes nas Gifford Lectures dadas por Bruno Latour que foram seis. As Gifford Lectures são uma série de conferências sobre teologia natural, já centenárias. Neste livro acrescenta mais duas.

135 Consultar: Latour, B. (2014). *How to be sure Gaia is not a God of totality? http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/138-THOUSAND-NAMES_0.pdf Os Mil Nomes de Gaia/The Thousand Names of Gaia: From the Anthropocene to the Age of the Earth* é o título de um Colóquio Internacional que aconteceu no Rio de Janeiro em 2014.

planeta. A Terra tal como a conhecemos é o resultado frágil e provisório de uma 'longa série de acontecimentos históricos, aleatórios, específicos, contingentes', segundo Latour. [136]

A 'Zona Crítica' é uma fina membrana que envolve a Terra e que tem poucos kilómetros, onde a vida pode acontecer. Esta é a Gaia de Latour. Não é a Terra presente na noção de *Wilderness*, uma espécie de paraíso, não é um mundo harmonioso e equilibrado. Para Bruno Latour será preciso voltar a 'aterrar' na Terra, depois do movimento de fuga da mesma. A Terra na qual habitam os *Terrestres* não é de todo identica aquela onde habitam os *Modernos*. Encontrar-nos-iamos num 'estado de guerra' entre os *Terrestres* e os *Modernos*.

Esta Gaia, do século XX e XXI, que talvez possa ser definida como uma figura histórica, profana e mundana, tem como antecedentes as diferentes construções teóricas de um cosmos vivo, existentes em épocas anteriores, alegorias nas quais a Terra é representada como Eva, Gaia ou Ísis. Uma outra concepção tende a dominar a partir da revolução científica do século XVII - com o aparecimento do capitalismo mercantil - na qual o mundo é equacionado a partir de uma visão mecanicista, mantendo a figura de Deus.

Concomitante a esta revolução, com a progressiva apropriação do mundo pela Razão, está uma crescente instrumentalização económica numa escala muito maior. A capacidade de transformação do que nos rodeia, que esta instrumentalização pressupõe, relaciona-se com a escala da população humana, mas, mais ainda, com a das tecnologias disponíveis, que são capazes nos nossos dias de 'terraformar' qualquer território num muito curto espaço de tempo, diz-nos Elisabeth Grosz[137].

Michel Serres (1995), recorrendo a termos da área da biologia, declara: Como deixar de ser parasita e passar a ser simbionte?[138] Será necessário efectivar um armistício nesta guerra contra a Terra e assinar um contrato em que o simbionte reconhece os direitos do hospedeiro (p.38). Recordemos a posição de Michel Serres, no seu *Contrato Natural,* sobre a forma como o Ocidente pensou a sua relação com o que o rodeia: a partir de René Descartes, a relação com o mundo resumir-se-ia a guerra e propriedade, domínio e apropriação.[139]

T.J. Demos chama a atenção para o facto dos problemas colocados pela 'crise ecológica' serem tão vastos que necessitamos de uma abordagem que esteja ao mesmo tempo dentro e fora das instituições públicas. Afirma estar em sintonia com o pensamento de Donna Haraway: de que necessitamos de novos imaginários que possibilitem um 're-worlding'[140], no sentido de inventar

136 Para mais informações consultar: Latour, Bruno (2018 May 4th) Anthropocene Lecture: HKW Berlin, http://www.bruno-latour.fr/node/770.html [acedido a 9 de Agosto de 2023]

137 Tradução livre da autora. 'This capacity for radical transformation is a function of scales of population, but even more it is a function of the scale of technologies that are now capable of terra-forming any region, leveling everything to even out a terrain in a very rapid period of time. We can now clear a forest in a matter of days, if not hours, with drastic repercussions for all forms of life sustained there, including, indirectly, the human itself. I don't think that it is a death drive, although it is a drive that will in the longer term result in extinction […]' (Grosz, 2013, pp. 136-137)

138 Michel Serres (1995) afirma: 'Why must we now seek to master our mastery? Because, unregulated, exceeding its purpose, counterproductive, pure mastery is turning back on itself. Thus former parasites have to become symbionts; the excesses they committed against their hosts put the parasites in mortal danger, for dead hosts can no longer feed or house them. When the epidemic ends, even the microbes disappear, for lack of carriers for their proliferation. Not only is the new nature, as such, global, but it reacts globally to our local actions'. (p.38)

139 Tradução livre da autora da tese. 'Mastery and possession: these are the master words launched by Descartes at the dawn of the scientific and technological age, when our Western reason went off to conquer the universe. We dominate and appropriate it: such is the shared philosophy underlying industrial enterprise as well as so-called disinterested science, which are indistinguishable in this respect. Cartesian mastery brings science's objective violence into line, making it a well-controlled strategy. Our fundamental relationship with objects comes down to war and property.' (Serres, 1995, p. 32)

140 Optamos por manter a palavra inglesa sem tradução por expressar de forma mais precisa a ideia de Donna Haraway.

outros modos de estar no mundo que possam tornar possível um entrelaçamento multi-espécies mas, também, uma concretização de várias modalidades de justiça social.

A 'gente antes do mundo' e as construções dualistas.

Sim, 'o planeta está a passar por um novo tipo de equilíbrio termodinâmico, bioquímico, meteorológico que já está implicando em imprevisíveis e aceleradas mudanças geológicas, económicas, biológicas', diz-nos Viveiros de Castro.[141]O que têm a dizer as outras cosmovisões que não a do mundo ocidental?

Subjacente a toda a construção dualista humano/inumano está o 'excepcionalismo humano'. A diferenciação entre o ser humano e os outros seres, a construção da sua inumanidade, esteve, no mundo ocidental, ligada a uma construção sócio-cultural da excepcionalidade humana e da sua excelência (Danowski & Viveiros de Castro, 2023; Serres, 1995), à qual poderemos chamar de 'dispositivo mítico'. Instala-se uma 'separação auto-fundante entre a Natureza e o Homem' (Danowski & Viveiros de Castro, 2023, p. 72). No Ocidente, às plantas ou aos animais poderia ser atribuída uma vida social, mas não seriam produtores de cultura. Assim, em consonância com este pensamento, a formulação dos conceitos de 'sujeito' ou 'pessoa' quereria referir-se à totalidade da humanidade enquanto espécie.

Existem outros conceitos de humano e de mundo. Noutras cosmovisões, como as ameríndeas, e se partirmos de um ponto de vista antropológico, uma virtualidade antropomórfica poderá ter um carácter universal (Danowski & Viveiros de Castro, 2023; Philippe Descola, 1997). Nestas cosmologias há uma 'gente antes do mundo' e não um 'mundo antes da gente' ou um 'mundo sem gente' como nas narrativas contemporâneas que povoam o imaginário ligado à chamada 'crise ecológica'. Viveiros de Castro fala-nos do que chama perspectivismo ameríndio, explicando que os seres que povoam o mundo seriam transformações desta humanidade primordial, transversal a todos, que existia nos primórdios do mundo, caracterizada pelo facto de cada ser ter o seu ponto de vista considerando-se humano, enquanto vê o *outro,* na sua presença, como não-humano.
Viveiros de Castro fala também de uma 're-indigenacão" da modernidade alertando que o que assistimos actualmente é a um combate entre povos. [142]
Por outro lado, Philippe Descola relembra-nos da crise actual do naturalismo, uma das quatro ontologias que constituem formas de nos relacionarmos enquanto seres humanos com os seres que não o são, ou seja, sistemas de propriedades que os humanos atribuem aos outros seres. Para além do naturalismo aponta outras três ontologias: o animismo, o totemismo e o analogismo.

141 Eduardo Viveiros de Castro é entrevistado por Rita Natálio e Pedro Marques Neves a quando de de uma vinda sua a Portugal. In Cara a Cara, (2017 Maio 18), https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/o-que-estamos-vendo-no-planeta-hoje-e-um-combate-de-povos-e-nao-de-classes-ou-as-classes [acedido a 10 de Março de 2023]

142 Viveiros de Castro afirma: '[e] Está acontecendo uma "indigenização" da crise do capital, que não passa só pela diferença de povos no sentido étnico, mas passa por um surgimento de uma multiplicidade de modos de devir-povo, devires de género, devires de orientação sexual, que constituem outros tantos povos e que sempre foram um problema[...]'In Natálio, Rita , Neves Marques, Pedro, Cara a Cara, (2017 Maio 18), https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/o-que-estamos-vendo-no-planeta-hoje-e-um-combate-de-povos-e-nao-de-classes-ou-as-classes [acedido a 10 de Março de 2023]

No animismo, tipos diferentes de humanos e não-humanos compartilham uma interioridade semelhante (Multiculturalismo na Amazônia). No naturalismo, humanos e não-humanos comungam uma fisicalidade, mas apenas os humanos possuem uma interioridade (Ciência Ocidental Moderna). No totemismo, existem 'agrupamentos' de humanos e não-humanos que estariam reunidos por compartilharem não só os atributos físicos, mas também uma interioridade (Austrália Aborígene). No analogismo, os humanos e não-humanos são entendidos como feitos de essências fragmentadas, cujas relações poderão ser mapeadas e ligadas às possuídas por outras entidades (antigo estado Inca).[143]

Impulsos utópicos para a construção de um comum. Há mais mundos no Mundo.

Chegou o momento de nos separarmos: trace dentro do peito uma circunferência imaginária em torno deste encontro. Guarde-o bem. A comunidade só é possível se soubermos dizer adeus. A comunidade assenta na partilha incondicional, através da qual recuperamos qualquer coisa que não tem preço. No final tudo nos trás de volta ao corpo. Temos alguns alimentos para vos oferecer. Pão de musgo, pão de sangue, pão de húmus, terra e pedras. Esta comida vai dar-vos força para o caminho do regresso. […]

In Almada Negreiros, José, *A Invenção do Dia Claro,* originalmente publicada em 1921.

Que caminho de regresso poderá ser esse? A ideia de progresso indica-nos um olhar em frente e não um olhar em volta, ou para trás. Para o progresso não há regresso. E regressar a quê?
Alguns movimentos ecologistas que postulam um *re-wilding,* a retirada do ser humano de determinadas áreas geográficas poderão ser lidas como propostas viáveis para esse tal 'regresso'? E as teses ligadas a uma des-aceleração?
As palavras de José Almada Negreiros, escritas há mais de cem anos, foram trazidas para os tempos presentes na folha de sala da peça *Quando*, que se apresenta como *'uma instalação performativa nómada sobre o nosso tempo, que problematiza através do corpo e da voz questões como: o trabalho que mata, a destruição da terra, o direito a respirar, as novas fronteiras associadas ao controle e vigilância dos corpos'*[144]. Esta teve lugar no concelho de Monchique, organizada no âmbito da programação do *Lavrar o Mar* (direcção artística e organização de Madalena Vitorino e Giacomo Scalese), com apresentações em 2020 e em 2021, no Lugar da Rocha, na fronteira com o concelho de Aljezur. O início faz-se com passos, com uma caminhada que se diria iniciática, em silêncio, ao cair da tarde, até ao fundo de um vale, o vale da Abitureira, perto de Marmelete, quase deserto de gente humana mas cheio de tudo o resto. *Quando* propunha uma micro-utopia de partilha, uma 'eco-topo-logia' que apontava para uma entrelaçada ligação aos *lugares* feita com o corpo.
Imaginar um novo povo, antes de imaginar um novo mundo. Sonhar um tipo de povo de que o

143 Eduardo, K. (2009). A Conversation with Philippe Descola, *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*: Vol. 7: Iss. 2, Article 1. http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol7/iss2/1
Ao antropólogo Philippe Descola é dada a direcção do Departamento de Filosofia da Natureza na Universidade de Sobornne. Publica *Par Delà de la Nature et Culture* em 1997, livro no qual desenvolve estas ontologias aqui referidas.
144 Texto inserido na folha de sala da instalação performativa *Quando*, cujo colectivo artístico é composto por: Madalena Vitorino, João Tuna, Joana Guerra, Rémi Gallet, Pedro Salvador, Ricardo Machado, Rita Rodrigues, José Torres, António Torres, Rosário Pinheiro, Ana Root, Matilde Real, Inês Faria, Joana Martins, Sofia von Metzingen, Rezart Asllani, Rita Moreno, Alma Givon Whitelegg, Arménio Raimundo, Valentim Valentim.

mundo sente falta. É nessa direcção que apontam Danowski e Viveiros de Castro (2014).
Poderá a arte contribuir para fazer crer que o imaginário de um novo mundo - feito a partir de agora, com o nosso mundo presente - é mesmo necessário, para que se continue a acreditar que há muitos mais mundos no Mundo?
Poderá contribuir para nos afastarmos desta 'angústia metafísica' (Danowski&Viveiros de Castro, 2023,p. 73) ou deste estado melancólico, que vem invadido os nossos tempos? Poderá contrariar os imaginários 'apocalípticos' que surgem ligados ao receio da proximidade do fim do mundo, uma vez constatada a perda galopante da biodiversidade e em face a uma suposta irreversibilidade uma sexta extinção no planeta que parece encontrar-se em curso?
Poderá a arte contribuir para criar imaginários alternativos a estes que afloram e que potenciem a possibilidade de uma co-existência mais harmónica dos seres humanos com todo o espectro da diversidade de outros seres não-humanos? Poderá criar uma maior abertura para a possibilidade de experienciar outras formas de estar no mundo? Poderá potenciar a criação de novas sensibilidades que possibilitem uma outra re-ligação aos lugares?
Nas épocas de mudança, de instabilidade, como a nossa, o fantástico, o monstruoso e o grotesco retornam aos territórios do sensível e do imaginário. Bernardo Pinto de Almeida fala num retorno daquilo que foi rejeitado, no que respeita ao campo da imagem, no decurso deste processo de racionalização que ocorreu a partir do Renascimento. [145](Pinto de Almeida, 2018a, p.11)

Que povo é esse o povo de Gaia, o povo que falta, nesta cartografia identitária que Bruno Latour nos apresenta quando nos fala dos *Terrestres (ou Terranos)* e na sua 'aterrizagem na Terra', quando distingue os *Terrestres* dos *Modernos*?[146]
Quem somos nós que nos chamamos de 'humanos'? Que território, que solo, que lugar podemos ser aptos a habitar? Com quem iremos co-habitar?', são perguntas feitas por Latour, que propõe encontrarmos novas respostas para antigas perguntas, nas suas conferências dadas no âmbito das *Gifford Lectures*. Tudo está conectado e em contaminação. Se quisermos fazer face à chamada 'crise ecológica' será necessário um envolvimento colectivo e acções pluri- e trans- disciplinares. Mas se a natureza se tornou território, faz pouco sentido falar de 'crise ecológica', de 'problemas ambientais' ou de uma 'biosfera' a ser redescoberta, poupada ou protegida. O desafio é mais vital, mais existencial do que isso […] todos nos encontramos face a uma universal falta de espaço para ser partilhado e uma terra inabitável.[147] Será preciso mudar a atenção da 'natureza' para o 'terrestre', é o que propõe Latour.
Mas onde estão os outros povos não europeus no âmbito desta 'aterragem' que Latour nos propõe? Danowski & Viveiros de Castro apontam o facto de Latour não considerar que 'os povos indígenas e tantas outras minorias socio-políticas da Terra, venham a transformar-se num exemplo, num

145 Pinto de Almeida, B. (2018). Cavalo Negro In *Cratera/Crater - Miguel Branco,* Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão & Documenta. No texto deste catálogo Pinto de Almeida refere algumas ideias que virão a ser publicadas de forma mais aprofundada no livro Arte e Infinitude. O *Contemporâneo entre a Arckhé e o Tecnológico.*
146 'The question of landing somewhere did not occur earlier to the peoples who had decided to 'modernize' the planet'. [...] 'Are we moderns or terrestrial'. Latour, B. (2021) *Down to Earth, Politics in the New Climatic Regime*, Cambridge/Medford: Polity Press, p. 7 e p. 55
147 Tradução da autora. 'If nature has become territory, it makes little sense to talk about an 'ecological crisis', 'environmental problems', or a 'biosphere' to be rediscovered, spared or protected. The challenge is much more vital, more existential than that[...]all find themselves facing a universal lack of shareable space and inhabitable land. (Latour, 2021, p. 8)

'recurso' e uma vantagem cruciais num futuro pós-catastrófico' (2022, p. 188).

Talvez estes povos para os quais o Apocalipse já aconteceu alguns séculos atrás, nomeadamente no continente americano com a chegada dos europeus, possam ter algo para nos dizer.
Segundo Anna Tsing, o Holoceno teria sido um longo período no qual existiam lugares de refúgio que sustentavam um 'reworlding'[148] com a subjacente diversidade biológica e cultural. Como cultivar uns com os outros este 'reworlding' de forma a 'reabastecer os refugiados'? [149]Para qualquer refugiado, de qualquer espécie que exista na Terra, estar à beira da extinção não é uma metáfora. Haraway propõe: 'Juntar forças para reconstituir refúgios, para tornar possível uma parcial e robusta recuperação e recomposição biológica-cultural-política-tecnológica, o que terá de inclui um luto pelas perdas irreversíveis'.[150] Pensando a palavra *kin* como uma *assemblage,* Donna Haraway declara que é necessário fazer *kin* simpoéticamente ('*sympoetically')* (2016, pp. 101-103).

Impulso utópico para a construção de um comum. Há mais mundos no mundo.



Figura 66: Susana de Medeiros
Impulso Utópico para a construção de um comum, 2020
Terra, madeira, papel, giz branco, lápis de grafite, objectos vários
Méli-Melo (com organização de Milita Doré), Exposição colectiva e conversas abertas ao público
Associação 289, Solar das Pontes de Marchil, Faro
Créditos: Gustavo Jesus.

148 Optou-se por manter a palavra na língua inglesa.
149 Tsing, A. *cit* Haraway, 2017, p. 100 '[...]cultivate with each other in everyway imaginable epochs to come that can replenish refugee. Any refugee can say that the edge of extintion is not just a methaphor, and system collapse is not a thrileer.'
150 Tradução livre da autora. '[…] to join forces to reconstitute refuges, to make possible partial and robust biological-cultural-political-technological recuperation and recomposition, which must include mouning irreversible losses.' (Haraway, 2016. p. 101)

Ao processo de investigação teórico-prático, que teve o seu início no contexto do *atelier,* veio juntar-se o que podemos chamar de 'trabalho de campo' em território chileno, em Dezembro de 2019 e Janeiro de 2020.

Impulso utópico para a construção de um comum foi o primeiro projecto que deu corpo a um conjunto de reflexões e preocupações após a estada no Chile, inserida na exposição colectiva que decorreu na sede da Associação 289, no Solar das Pontes de Marchil, em Faro, no primeiro trimestre do ano de 2020, num período imediatamente anterior ao confinamento, decretado em Portugal e no resto do mundo em virtude da crise pandémica (Covid-19).

Um voo de Ícaro em território chileno?

A 18 de Outubro de 2019 eclodiram por todo o território chileno manifestações sociais contra o 'estado de coisas' existente no país. [151]

Havíamos chegado ao Chile, a Santiago do Chile, no início de Dezembro de 2019. Na cidade de Concepción, mais ao Sul, na região de Biobío, que corresponde à XVIII região administrativa, a cerca de 7 horas de viagem de autocarro da capital, Santiago do Chile, um dos monumentos - a estátua de bronze representando a figura do conquistador espanhol Pedro de Valdívia - no centro, na Plaza de Armas, tinha sido derrubado pelos manifestantes, encontrando-se o pedestal vazio. Do outro lado da Plaza de Armas, de pé havia ficado a estátua de bronze de um guerreiro Mapuche. Comprovada estava a função mnemónica das esculturas públicas.

O edifício onde funcionava o tribunal estava sem vidros e coberto de *graffitis,* assim como em toda a zona central da cidade havia frases ou palavras de ordem *grafitadas*; grande parte dos supermercados e bancos tinha recorrido a tapumes ou mesmo a espessas placas metálicas soldadas como forma de protecção contra os manifestantes. Os estudantes estavam em greve, reuniões decorriam nos diferentes bairros, onde se discutiam estratégias de exercício de uma democracia mais directa, pensando em alternativas à democracia representativa em vigor. Havia a vontade sólida de reformular a constituição, que estava em vigor desde o tempo da ditadura. De forma improvisada, apareciam barricadas nas ruas onde eram queimados os contentores do lixo, e de manhã, na atmosfera citadina, pairavam restos de gás lacrimogéneo usado pelas forças policiais para tentar dispersar os manifestantes da noite anterior.

Os manifestantes adoptaram, simbolicamente, a bandeira do povo mapuche como emblema das manifestações, parecendo dar indícios de que uma parte da população chilena tinha a vontade de reescrever a história da relação do estado chileno, constituído no século XIX, com os povos originários deste território, entre os quais se encontram os Mapuche. Na língua mapudungun a bandeira adquire o nome de *Wenüfoye*, 'Canelo del Cielo', uma referência a uma das árvores sagradas da cosmovisão Mapuche, presente na obra de imagem em movimento do artista de origem mapuche Francisco Huichaqueo Pérez. [152]

151 Pouco tempo antes, nos meios de comunicação, o presidente chileno à data, José Pinera, havia equiparado o Chile a um 'oásis' na América Latina. Desde a instalação da ditadura militar de Augusto Pinochet, que violentamente pôs termo ao governo eleito democraticamente de Salvador Allende, que o Chile pode ser visto, no contexto da América Latina, como um 'laboratório' de políticas económicas e sociais neoliberais.

152 Consultar: Plebiscito en Chile: qué significa la bandera mapuche con la que muchos celebraron la victoria del 'Apruebo', 2020 Outubro 26, BBC News Mundo https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-54689364, [acedido a 1 de Agosto de 2022]

Compostar, semear, germinar.

Como metáfora, a compostagem aponta para um processo de transformação de uma coisa, acumulada, noutra. Os processos que nela ocorrem implicam a regeneração da matéria com base num princípio de decomposição, no qual participam não só vários agentes naturais mas também gases. Nestes processos há lugar à criação de matéria com outra matéria acumulada em vários estratos. A compostagem tem como efeito, no decurso do processo de decomposição, a produção de calor que potencia a germinação obrigando as sementes a abrir. Esta pode ser gerida pelo ser humano, como na agricultura ou na jardinagem, mas acontece em todos os solos (e não só os das florestas) não necessitando da intervenção humana para potenciar o processo.



Figura 67: Susana de Medeiros
Impulso Utópico para a construção de um comum, instalação no exterior, 2020
Terra, madeira, papel, giz branco, lápis de grafite, objectos vários
Méli-Melo (com organização de Milita Doré), exposição colectiva e conversas abertas ao público
Associação 289, Solar das Pontes de Marchil, Faro
Créditos: Gustavo Jesus.

Em *Impulso Utópico para a construção de um comum* há três peças em forma de seta, todas com uma escala aproximada: uma escultura-móvel, com rodas, construída com contraplacado marítimo, e duas 'setas-canteiros', que sendo feitas em terra são pensadas como biótipos.
Uma das 'seta-canteiro' foi instalada no espaço exterior do edifício do Solar das Pontes de Marchil, no sítio onde deverá ter existido uma pequena horta, pontuada com algumas árvores de fruto, em virtude das plantas e das árvores permanecerem e terem sobrevivido apesar do Solar ter estado abandonado durante um largo período de tempo. As restantes duas setas, uma mesa, onde se encontra uma folha de papel em forma de seta à espera de ser utilizada, dois bancos e uma

estrutura de madeira suspensa, ocupam grande parte da primeira sala expositiva no interior do edifício.

A seta que está instalada no interior do edifício, foi feita com a terra foi extraída do espaço exterior onde existia a horta, e esta abertura no solo, no exterior, com a forma de seta, foi preenchida com outra terra, de cor mais escura e com outra densidade, adquirida nas grandes superfícies comerciais. A germinação espontânea, com a terra 'original', ocorrerá no interior do edifício. A terra industrial irá ser 'ocupada' pelas sementes trazidas pelo vento, pelas aves que habitam nesta área.





Figuras 68 e 69: Susana de Medeiros
Impulso Utópico para a construção de um comum, instalação no exterior, 2020
Terra, madeira, papel, giz branco, lápis de grafite, objectos vários
Méli-Melo (com organização de Milita Doré), exposição colectiva e conversas abertas ao público
Associação 289, Solar das Pontes de Marchil, Faro
Créditos: Gustavo Jesus.

Três verbos, conjugados no infinitivo, estão desenhados a grafite na folha de papel, que se encontra no interior da estrutura de madeira: compostar, semear, germinar. Compostar, decompor de forma a surgirem sementes de várias possibilidades de futuros, semear devires, para que germinem outras de formas de estar em conjunto não só entre seres humanos, mas, também, entre humanos e não humanos.

Há um convite endereçado ao público que visita o espaço expositivo: o de desenhar palavras, com lápis de grafite, na folha de papel em forma de seta que se encontra em cima da mesa (e se necessário uma outra estava pronta a ser utilizada, pendurada numa estrutura suspensa).

As palavras são pensadas como indicativas de direcções, que por sua vez são indícios de começos. Começar a inventar novos futuros, agora. Utilizamos o plural baseando-nos nas ideias da física quântica que Elisabeth Grosz formula. O convite é extensivo à manipulação da seta de madeira. Colocando-a na direcção de qualquer ponto cardeal, o seu contorno no chão a giz, poderá ser preenchido com palavras que expressem aspirações que, a serem concretizadas no presente, possam germinar um futuro próximo. Mas os desenhos podem também ser indicativos de uma perda do 'norte magnético da bússola', aqui utilizado no sentido figurado de perda da capacidade de acreditar num futuro e de o imaginar.

Este convite, escrito e impresso em folhas de papel A4, em português e em inglês, retoma uma forma de pensar a prática artística como processual, ligada ao corpo, e também a um corpo colectivo, que nos chega dos anos 60 e 70 do século passado - desde os *happenings* de Allan Kaprow, às peças de Yoko Ono e outros artistas que integraram o movimento Fluxus, que continham convites com instruções ao público. As peças eram activadas através das acções performativas do público. Práticas artísticas que continham um desejo de unir a arte e a vida.

Couche Sourde de Gabriela Albergaria.



Figura 70: Gabriela Albergaria
Couche Sourde, 2010
Terra, ramos, folhas de árvores, 600cmx120cmx90cm
https://www.meer.com/pt/11882-gabriela-albergaria
Créditos: Gabriela Albergaria.

Traçamos algumas afinidades em termos de investigação com aquela desenvolvida por Gabriela Albergaria sobre a técnica de cultivo que motivou a peça *Couche Sourde*. Esta fez parte da exposição *Térmico* no Pavilhão Branco do Museu da Cidade, em Lisboa[153], e é dada a ver posteriormente noutros locais, como por exemplo, na exposição *O Balanço da Árvore Exagera a Tempestade* em São Paulo, na Galeria Vermelho, em 2014. Tem 600 cm X 120 cm X 90 cm e é feita pela sobreposição de camadas de troncos, ramos, folhas de árvores e terra. Refere-se à forma como era potenciada a germinação das sementes de plantas originárias dos trópicos na Europa através da compostagem, sendo concebida pela artista numa residência em Oxford, no Botanic Garden.

Küme Mongen em mapudungun ou Buen Vivir (Bem Viver)



Figura 71: *Susana de Medeiros*
itxofillmongen, 11 tentativas; feltro e madeira de criptómeria
11 peças - cada elemento aprox. 43.8cm x 29.5cm, dimensão variável
Exposição Observatório:olhar rente ao chão, 2022
Créditos: *Susana de Medeiros*

153 A peça é dada a ver posteriormente noutros locais, como por exemplo, na exposição *O Balanço da Árvore Exagera a Tempestade* em São Paulo, na Galeria Vermelho, em 2014.



Figuras 72: Vista parcial da peça *Futuro esplendor (territórios em espera)*
terra, tronco de amendoeira, cortiça, feltro
Exposição *Observatório: olhar rente ao chão,* 2022
Fotografia da autora.

O rectângulo, o décimo segundo elemento em feltro, que está ausente na peça *Itrofillmongen*, *11 tentativas*, na parede da exposição encontra-se integrado numa outra peça que faz parte da instalação *Futuro Esplendor (territórios em espera)*, e que integra a mesma exposição. Os materiais - um tronco de amendoeira do terreno no litoral algarvio barro, e cortiça, para além do feltro preto -, são materiais que pertencem à latitude espelhada, no hemisfério norte.

Buen Viver é um termo que corresponde ao *küme mongen* em mapudungun, a língua falada pelo povo Mapuche. *Itrofillmongen*, em mapudungun, exprime a ideia de biodiversidadde, que tudo vive, que nada é vazio, que tudo tem poder e domínio sobre si mesmo e merece respeito. *Itrofillmongen* é um conceito menos abrangente que *küme mongen*.

A peça resulta da formulação da pergunta: Conseguiremos nós ter acesso a todo o alcance do significado deste conceito?
Esta peça corresponde a onze tentativas, integradas num processo que envolve erros, aproximações, de nos aproximarmos de uma forma de pensar e viver o mundo que nos é à partida dado como diferente, o das comunidades Mapuche. A peça *Itxofillmongen, 11 tentativas* quer referir-se a um processo que incorpora a alteridade a partir de um conhecimento que não é formal nem sistemático, mas que se adquire através de uma experiência processual implicada com o contexto onde nos encontramos. [154]
Elisa Locon Antileo falando sobre o *küme mongen,* afirma*:*

El küme mogen proviene de la filosofía de los pueblos, de cómo piensan su sociedad en vínculo con la tierra, con el itrofill mogen, la biodiversidad. Según la filosofía mapuche del az mapu, la tierra es la madre "mapu ñuke", es dadora de la vida, agua, alimentos, protección; todos los que habitamos en ella tenemos gen, "dueño", newen, 'fuerza', incluyendo el ser humano. Nadie es más, nadie es menos y estas fuerzas deben estar en equilibrio para que pueda haber küme mogen. El küme mogen es un principio de interdependencia, el estar bien individual depende del bienestar del colectivo y viceversa.[155]

Assumirão os mapuche, no contexto do Chile contemporâneo, como um dos povos originários, a posição de elo e artífice de uma relação de reciprocidade com todas as formas de vida, como pensaram os seus antepassados, apesar dos conflitos não sanados com os *huincas* (nome que era atribuído aos colonizadores europeus)?
Eliseo Huencho, arquitecto chileno de origem Mapuche, pensa que sim, e que 'como arquitetos, devemos servir à maneira do *rukafe* (especialista na construção da ruka) – integrados na comunidade e colaborando para construir coletivamente novos espaços que sejam capazes de regenerar o vínculo com a totalidade vital presente nas visões indígenas'.[156]

154 O conhecimento tácito é uma componente do conhecimento que não é facilmente relatada, pois está intrinsecamente vinculada à acção e implicada num contexto específico.

155 Elisa Locon Antileo, linguísta, foi presidente da Convenção Constitucional durante o processo de elaboração da nova constituição chilena, que veio a ser rejeitada por uma parte do eleitorado, em 2022. Disponível em: https://www.elmostrador.cl/destacado/2022/03/08/el-buen-vivir-un-paradigma-para-la-vida-el-equilibrio-entre-los-pueblos-y-la-madre-tierra/, acedido a 3 de Maio de 2023

156 Eliseo Huencho (2020) declara: 'No contexto das lógicas de assentamento e da tradição simbólica Mapuche, e independente de todas as formas de injustiça e conflito, acredito que ser indígena hoje implica a mesma

Buen Vivir, pode ser traduzido como 'bem viver', 'viver bem' ou 'viver em abundância'. Não devemos confundir este conceito com a ideia de uma boa vida a nível individual, apesar de muitos dos princípios e práticas que lhe estão inerentes terem passado a fazer parte de alguns discursos que encontramos no mundo ocidental, principalmente no seio de discursos centrados no Bem-estar. [157]

O *Buen Viver* está relacionado com a ideia de florescimento da vida alargada a todos os seres. Podemos encontrar esta ideia nas expressões 'Sumak kawsay' do Kichwa do Equador e do Perú de hoje, 'Suma Qamaña' do Aymara da Bolívia, 'Ñandereko' do Guarani, 'Waras Shiir' do Ashuar. Mas em quase todos os povos indígenas, e não só na América Latina, prevalece nesta ideia de 'vida boa' uma relação de reciprocidade com todos os seres. [158]

Uma economia da abundância e não da escassez?

O conceito de *Buen Vivir* é, segundo Acosta (2016)[159], parte da busca de abordagens alternativas para a vida e não somente uma outra alternativa de desenvolvimento. Implica viver bem e não viver melhor e, por isso, de acordo este pensador, é uma alternativa ao desenvolvimento, afastando-se de princípios de optimização e crescimento contínuo. Este conceito teve relevância política tanto na Bolívia como no Equador. Nas constituições destes países estão previstas leis que dão personalidade jurídica à natureza.[160] Mas existem outras correntes, no que respeita à definição e alcance do conceito do *Buen Vivir*, abraçadas por movimentos de povos originários e por activistas na América Latina, que não cabe aprofundar neste contexto.

Noutro contexto, Robin Wall Kimmerer, narra as relações que se estabelecem entre os diferentes seres que habitam ou visitam o seu jardim. Reflecte sobre a economia da abundância distinguindo-a de uma economia ditada pelo princípio da escassez. Quis trazer uma citação sua de uma passagem do livro de Charles Eisenstein *Sacred Economics*: 'Na natureza, crescimento desenfreado e competição total são características de ecossistemas imaturos, seguidos por interdependência

responsabilidade que os antigos entendiam: ser os elos e os artífices de uma relação de reciprocidade com todas as formas de vida'. Tradução da autora da tese. Huencho, Eliseo. (2020 Outubro). Indigenous Architectural Design Guides in Chile, https://www.e-flux.com/architecture/the-settler-colonial-present/354579/indigenous-architectural-design-guides-in-chile/ [acedido em 10 de Agosto 2022]

157 No Painel Intergovernamental para a Mudança Climática de 2022 declarava-se que as abordagens dos povos indígenas poderiam dar uma preciosa ajuda neste contexto, uma vez que são caracterizadas por um pensamento mais holístico no que respeita ao que os rodeia, com consequências benéficas para a sua saúde, mantendo também uma grande ênfase na sua identidade cultural.

158 Para mais informação consultar: Schlemer Alcântara, Liliane Cristine, & Cioce Sampaio, Carlos Alberto. (2017). 'Bem Viver: uma perspectiva (des)colonial das comunidades indígenas'. Revista Rupturas,7(2), 1-31. https://dx.doi.org/10.22458/rr.v7i2.1831

159 Acosta, A. (2016). 'O Buen Vivir: uma oportunidade de construir outro mundo' *In: SOUSA, C. M., (Org.) Um convite à utopia [online].* Campina Grande: EDUEPB, 2016. Um convite à utopia collection, vol. 1, pp. 203-233. Doi: 10.7476/9788578794880.0006. https://books.scielo.org/id/kcdz2/pdf/sousa-9788578794880-06.pdf

160 Eduardo Viveiros de Castro declara: 'Talvez o que possa ruir com os direitos da natureza é a distinção entre natureza (lei natural) e cultura (lugar do direito). Quando se começa a produzir enunciados jurídicos sobre fenómenos naturais produz-se um curto-circuito entre duas legalidades. A legalidade clássica do mundo natural é a legalidade mágica da qual as fórmulas científicas são uma variante mais sofisticada. Fazendo um jogo de palavras à francesa, entendo que a questão dos direitos da natureza põe em causa a natureza dos direitos'. https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/o-que-estamos-vendo-no-planeta-hoje-e-um-combate-de-povos-e-nao-de-classes-ou-as-classes [acedido a 10 de Março de 2023]

complexa, simbiose, cooperação e ciclo de recursos. O próximo estágio da economia humana será paralelo ao que estamos começando a entender sobre a natureza. Atrairá os dons de cada um de nós; enfatizará a cooperação sobre a competição; incentivará a circulação sobre o acumulação; e será cíclico, não linear. […]' [161]

Abertura ao outro.



Figura 73: Susana de Medeiros
A medida dos meus braços (ou ser o outro do outro), lã
Vista parcial da sala da exposição *Observatório: olhar rente ao chão,* 2022
Créditos: Susana de Medeiros



Figura 74: Susana de Medeiros
A medida dos meus braços (ou ser o outro do outro), lã
integrada na exposição *Observatório: olhar rente ao chão,* 2022
Créditos: Susana de Medeiros

161 Kimmerer, R. W. (2022, Outubro 26). The Serviceberry: An Economy of Abundance. *Emergence Magazine.* https://emergencemagazine.org/essay/the-serviceberry/ [acedido a 7 de Agosto de 2023].

A medida dos meus braços é uma peça feita com lã tingida com recurso a folhas de uma árvore autóctone do Chile, adquirida a uma estudante de arquitectura residente numa das comunidades Mapuche em Cañete, no âmbito de um evento que decorreu no Museu Mapuche.
É uma peça que quer problematizar o encontro com *o outro,* esta abertura de *ser o outro do outro* que está implícita na deslocação e na permanência em locais que desconhecemos. O primeiro *outro* será aquilo que nos rodeia, o ambiente à nossa volta, aqui refere-se às pessoas das comunidades Mapuche que conhecemos nas regiões de Biobío, Araucanía e Los Ríos durante os meses de Dezembro de 2019 e Janeiro de 2020.
Nesta peça sobre a alteridade, o corpo está lá na sua ausência, numa posição de abertura e vulnerabilidade perante o *outro*, dando a ver através da sua linguagem - os braços abertos. Mostra uma abertura a uma escuta. António Damásio, no seu livro *O Sentimento de Si*, fala-nos da forma como percepcionamos com o corpo todo.
No âmbito do 'trabalho de campo' (*fieldwork*) o encontro entre aquele(a) que observa e estuda e aqueles(as) que são o objecto de estudo, tem vindo a ser problematizado de forma contínua no seio da disciplina de antropologia desde a sua fundação como ciência. James Clifford, tal como outros antropólogos, equaciona este encontro como sendo pautado pela contaminação da pesquisa pelo que é observado. O ponto de vista constitui-se como necessariamente subjectivo e parcial.[162]

Fomos os convidados de uma mulher mapuche (nome que optei por omitir) e recebidos na sua casa. Como hóspedes permanecemos desde o final da manhã até ao início da noite. Esta mulher e a sua família são membros de numa comunidade Mapuche a residir a uns quilómetros da cidade de Victoria, na região chilena de La Araucanía.
A câmara fotográfica foi a protagonista de inúmeros mal entendidos no nosso encontro, acabando, no meu ponto de vista, por pôr em causa a nossa estada na sua casa. As regras não expressas de uma diplomacia inerentes a um primeiro encontro foram quebradas por mim ao utilizar a câmara fotográfica.
Esta mulher, o seu irmão e os sobrinhos viveram em Santiago do Chile. Os pais nunca deixaram a comunidade Mapuche para trabalharem em Santiago. Deslocam-se a Vitoria para vender os seus produtos hortícolas no mercado, que foi o nosso ponto de encontro durante a manhã. Partilham com os vizinhos as despesas do transporte de pessoas e bens, do combustível da sua carrinha de caixa aberta.
Seríamos *huincas?* O termo *huinca* tem sido utilizado pelas comunidades Mapuche para nomear aqueles que não são mapuche, nomeadamente os europeus. *Huinca é* uma corruptela de o 'outro inca' e que faz referência à conquista do território, que hoje é território chileno, pelo império Inca, através das terras do Norte (Hills & Chiuminatto, 2019, p. 82). Os *huinca* chegaram, há vários séculos por mar, tal como os maremotos que provocam as inundações. Vejamos o que nos diz a poeta chilena Adriana Paredes Pinda:

162 Clifford, J. (1997), *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge/London: Harvard University Press

Ahora que viene
el mar
montado en las blancas caderas de la luna
a pedir niños febriles, cerros vírgenes
dónde iremos kai-kai filu
para no ahogarnos em su rito de miedo e espesura?[163]

Nós que não queríamos ser como esse mar, que tínhamos viajado dezassete horas de avião para ali estar, que vínhamos de braços abertos, não conseguimos ultrapassar a barreira dos mal-entendidos.

Küme Mongen? Para quando?

Os livros dos mais idosos eram as árvores. Aprenderam a ver nelas o que estava para vir. Os antigos usavam as árvores como veículo para nomear as palavras que não foram ditas. Antes haviam pessoas que conheciam estes segredos. Esta é a razão porque nós, os poucos idosos Mapuche que restam, não precisamos de livros ou da escrita. Todas as palavras do início do mundo já foram escritas. [164]
Abel Kuriwingka

Estas palavras foram ditas por Abel Kuriwingka, em 1990, com a idade de 90 anos. No seu pensamento ainda permanece a noção das árvores ancestrais pensadas como oráculos. Uma ideia que desapareceu no Ocidente. Os Mapuche concebem as árvores milenares como registos da circulação de energia entre o Céu e a Terra, assemelhando-se nessa concepção às antigas tradições da Europa do Norte. Os Mapuche conservam a ideia da sabedoria ou a sageza das árvores, concepção muito afastada da do conhecimento cartesiano. Apesar disso a etimologia de *arbol,* palavra de origem latina*,* vem de *arbor,* que quer significar o domínio daqueles do alto (Wilcox, 1996, pp.130-131).

No período de cinco séculos metade da floresta primária do Chile desapareceu. A maior parte do corte de árvores e as queimadas ocorreram durante o século XIX. E o que resta hoje, dos milhares de hectares de floresta que entretanto desapareceram, constitui um legado de uma diversidade biológica inigualável de uma floresta temperada única no mundo. O que se multiplica são sim, os terrenos com plantações de pinheiros e eucaliptos.
Ken Wilnox formula uma pergunta muito pertinente: Será que a crescente procura no que respeita aos produtos de madeira e papel, o comportamento de sobre-consumo, as tecnologias e a luta pelo desenvolvimento económico trarão um stress insuportável a tudo o que resta dos ecossistemas

163 Andrea Casals Hills e Pablo Chiuminatto escrevem e editam em conjunto um livro sobre ecocrítica relativo ao Chile no qual comentam vários poemas, entre eles este de Adriana Pardes Pinda (2009, p. 82)
164 Tradução livre da autora. 'The books of the old ones were the trees. From them they learned what were come to pass. Those above would use the trees as a pathway to bring down words of what was not seen. Before there were special people who knew these secrets; that is wht we, the few Mapuche who remain from the old days, do not need books nor writing. All the words from the beginning of the world have been written.'Wilcox, K. & AFI (Ancient Forest International). (1996) *Chile's Native Forests, A Conservation Legacy*. NW Wild Books /North Atlantic Books, p. 130

das florestas nativas?[165]

Pewen e as fricções entre-mundos.

Como trazer para o campo artístico estas fricções que resultam da co-habitação entre os povos originários do território chileno e os que vieram nele habitar e as suas divergentes cosmologias? Como mediar o visível? Como dar a ver a relação de dominação e extração dos recursos?



Figura 75: Vista parcial da segunda sala da exposição *trinta e sete*, 2021
Museu Municipal de Faro, org. Artadentro
Créditos*:* Vasco Célio

165 Tradução livre da autora. 'Will the world increasing population demand for wood and paper products, ever-consuming behavior and technologies, and the struggle for economic development bring unbearable stress to all what is left of native forests ecossystems?'. Wilcox, Ken & AFI (Ancient Forest International). (1996) C*hile's Native Forests, A Conservation Legacy*. NW Wild Books /North Atlantic Books, p. Ken Wilcox trabalhou no Chile na área da conservação.



Figura 76: *Pewen, Pewenche*
desenho/ técnica mista sobre papel
Exposição *trinta e sete*, 2021
Museu Municipal de Faro/ Org. Artadentro
Créditos: Vasco Célio

Um dos desenhos, que é visível nas imagens fotográficas, tem o título de *Péwen*, *Peweche* e integrou a exposição *trinta e sete* no Museu Municipal de Faro.

Neste desenho - que em conjunto com outro, forma um díptico - a superfície do primeiro plano é registada com recurso a técnicas mistas para criar a representação de algo muito texturado. As

araucárias, árvores da floresta nativa chilena, têm uma casca muito texturada e que se altera à medida que a árvore vai atingindo a idade adulta.

Pewen é a palavra, na língua mapudungun, que designa a árvore que tem como nome comum Araucaría, Pehuén, Piñonero, Pino piñonero, Pino chileno, Pino araucaria. O seu nome científico é Araucaria araucana (Mol.) K. Koch. A sua população é muito maior no Chile do que na Argentina, indo da latitude 37º S até à 40ºS, nas terras altas. A Araucaria e o Alerce são as árvores mais antigas da floresta chilena podendo a primeira atingir 2,000 anos e o Alerce 4,000 anos.

As araucárias e os metrosíderos, árvores originárias da Austrália e Nova Zelândia, foram as árvores da minha infância na ilha de São Miguel, nos Açores. Uma outra espécie que não a chilena. Quando percorri a pé algumas das florestas primárias foi como conhecer um membro da família que habita num local distante, no hemisfério sul.



Figura 77: Araucaria
Créditos: Susana de Medeiros

A linguagem da área da botânica, que ordena e classifica as diferentes espécies de árvores da floresta primária chilena, a partir do sistema de classificação que foi proposto por Carl Nilsson Linnæus, naturalista sueco, (posteriormente designado por Carl von Linné e latinizado como Carolus Linnaeus), é deixada antever por orifícios abertos no próprio papel. As palavras são desenhadas a grafite e não conseguem ser lidas na sua totalidade pelo observador.
Esta linguagem científica destronou os nomes que estas espécies têm na língua falada pelos Mapuche, e por outros povos, e assim, também relega para um segundo plano a sua visão do mundo implícita na sua forma de nomear o mundo que os rodeia.

Relações entre o saber e o poder (ou a outra face da colonização)

Como trabalharam outros artistas estas relações entre o saber e o poder?
Questões que têm que ver com as exclusões de outros conhecimentos que o conhecimento científico ocidental, baseado numa hegemonia do pensamento racionalista, pressupõe.

Family Plot #1 e #2 ou os postulados ideológicos do conhecimento.

Family Plot #1 e #2 é um corpo de trabalho de Ana Torfs, apresentado na sua exposição com o título *Echolalia,* no qual a artista aborda o sistema de classificação de Carl Linnaeus (1707-1778). A principal pergunta que surge será: Como e sob que postulados ideológicos se formou o conhecimento naquela época?[166]
Em Family Plot #1, a artista mostra a rede de interligações entre a linguagem presente na nomenclatura adoptada e as elites que governavam os impérios à data. Esta nomenclatura acompanhou a expansão e colonização europeia dos séculos XVII e XVIII e assim, a grande maioria dos nomes atribuídos às plantas 'descobertas' não eram os nomes que possuíam no local onde eram autóctones, mas sim, de pessoas da aristocracia ou burguesia que seriam os mecenas das viagens, de exploradores, ou outros. Em *Family Plot #2,* Torfs mostra o mundo onde se moviam os exploradores na dita dos descobrimentos, recorrendo a imagens de arquivo, das mais variadas origens, gravadas em vidro. 'Mapas mentais' que indicam os horizontes mentais das épocas respectivas e que moldaram a forma como os europeus viam o resto do Mundo. Uma espécie de negativo da primeira série, de 2009, na qual recorria à montagem digital de palavras que formam diagramas, de reproduções de gravuras das espécies de plantas e de retratos das pessoas a que o nome da planta corresponde. A artista apresenta todos estes trabalhos com base numa ordem alfabética como a utilizada nas enciclopédias e não numa ordem cronológica. (Mackert, 2014, 171-173)[167]

Ana Torfs utiliza o mundo da botânica para falar de questões relativas às relações entre o saber e o poder, o colonialismo, ao que é ser autóctone e estrangeiro.

166 Tradução livre da autora. 'How and under what ideological postulates was knowledge formed back then?' (Mackert, 2014, p. 172)
167 Mackert, G. (2014). 'Ghosts or On the Beauty of Plants and their Names in Times of Ignorance' In Echolalia, Ostend/London: Wiels&Koenig Books, pp. 170-178

Existe um número cada vez maior de artistas que tem esta postura epistemológica na sua prática artística, como se pode constatar pelo número crescente de exposições, nas últimas duas décadas.



Figura 78: Ana Torfs, Echolalia
Wells, Centre d'Art Contemporain, Bruxelas
https://www.moussemagazine.it/magazine/ana-torfs-wiels-2014/
Créditos: Sven Laurent

Reescrever as Palavras

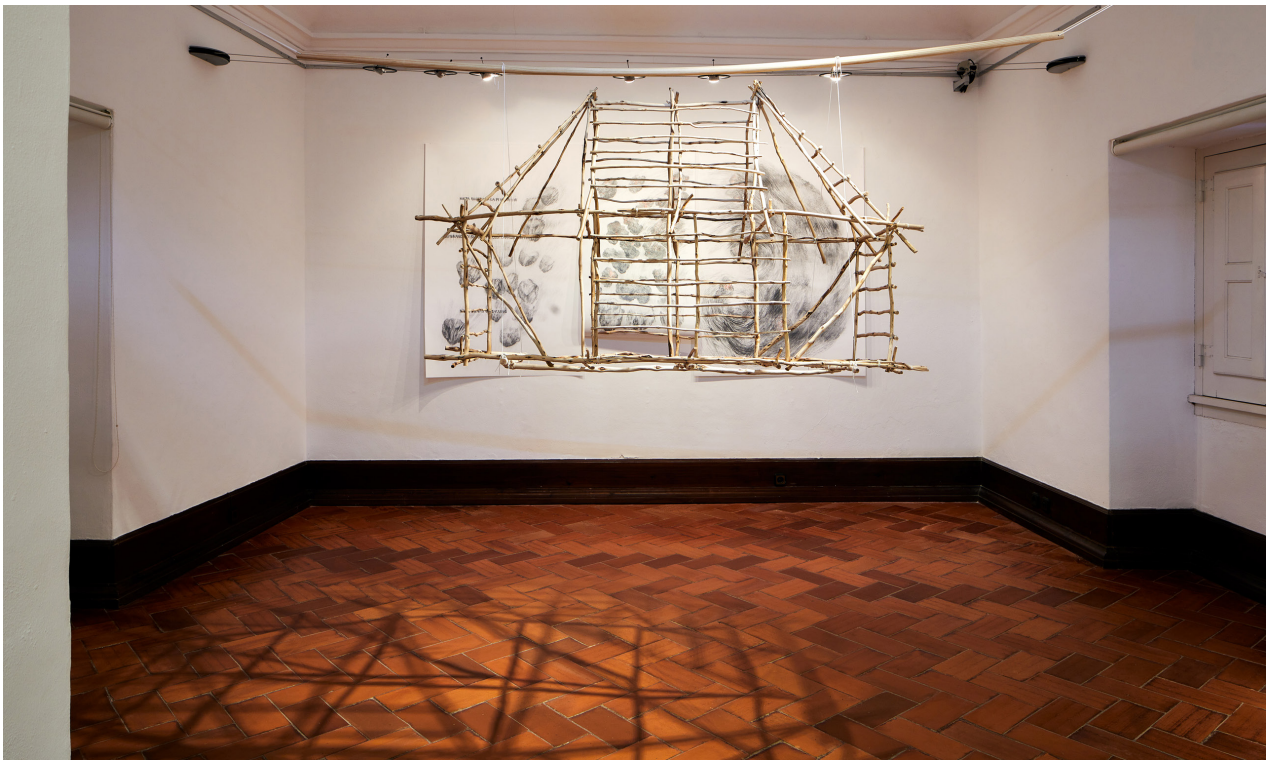


Figura 79: Vista parcial da sala 3, onde se encontravam os desenhos com o título *No centro do furacão há um lugar onde tudo é silencio (ou um Vôo de Ícaro?)*
Créditos: Vasco Célio.



Figura 80: Susana de Medeiros
No centro do furacão há um lugar onde tudo é silencio (ou um Vôo de Ícaro?)
Grafite e lápis de cor sobre papel
aprox.152cm x 293cm
Exposição *trinta e sete*, Museu Municipal de Faro, Faro (Org. Artadentro), 2021
Créditos: Susana de Medeiros

Uma pequena estória à volta dos vulcões

Nos Açores, onde nasci, ao visitarmos na ilha do Faial, no grupo Central, as imediações do Vulcão dos Capelinhos, podem ainda ouvir-se histórias sobre o vulcão, sobre a impressionante acumulação das cinzas vulcânicas que cobriram um vasto território, e claro também o casario.

No Chile, no Parque Nacional de Conguillío, localizado a cerca de 80 km de Temuco, na região de La Araucanía, que corresponde à IX região administrativa chilena, numa fresca manhã de Dezembro, no ano de 2019, tivemos um encontro com um dos vulcões mais activos da zona centro-sul do Chile, o vulcão Llaima. As mais recentes erupções datam de 2008-2009 que obrigaram à retirada temporária da população das áreas circundantes ao vulcão. O que é impressionante em termos do tempo geológico, um tempo profundo. Deste parque podíamos avistar outro dos vulcões activos do Chile, o Lonquimay, cuja última erupção aconteceu em 1990. Muitos vestígios das últimas erupções podiam ser observados, caminhando numa longa estrada de terra batida, quase em linha recta, enquanto o pó das cinzas vulcânicas se ia colando à roupa. Era aurora e o sol ia despontando após termos descido de um pequeno autocarro local, vindo de Curacautín e que nos deixou a cerca de 12 km do lago, onde iríamos, no interior do parque.
As manifestações sociais, que se iniciaram em Outubro de 2019 no Chile, invocam-nos outras irrupções, as vulcânicas, num território que agrega inúmeros vulcões activos e cuja costa integra

o chamado Círculo de Fogo do Pacífico ou Anel de Fogo do Pacífico[168]. Estas designações querem indicar uma área de grande instabilidade geológica e de intensa actividade sísmica que se estende por cerca de 40.000 km.
O Chile é um país de vulcões e cordilheiras. O Llaima, o Lonquimay, e o Villarrica foram os vulcões chilenos que tivemos oportunidade de observar a curta distância, embora não os tivéssemos escalado.

Também na região de Araucanía se ergue o Villarrica, datando de 2015 a sua última erupção. A sua imponente presença pode ser sentida na cidade de Púcon e no Parque Nacional de Villarica e de Huerquehue. Huerquehue, existindo desde o início do século XX, mas criado oficialmente em 1967, é um dos parques da pré-cordilheira andina, no sopé dos Andes, com uma série de lagoas e lagos alto-andinos. Quer o parque de Huerquehue, quer o de Conguillío possuem florestas primárias de araucárias (*Araucaria araucana*), árvores que integram a admirável flora autóctone chilena. Tivemos oportunidade de conhecer dois espécimes de *Araucania araucana* com cerca de 2000 anos, um em Conguillío, na região de La Araucanía, e outro no Parque Nacional de Nahuelbuta, perto de Cañete, na região de Biobío, duas muito idosas árvores-mãe.





Figuras 81 e 82: Vulcão Llaima
Região de Araucanía
Centro-Sul do Chile
Créditos: Reinhold Spielberger

O mais a Sul que alcançámos em 2019, foi a entrada da *carretera austral* em Puerto Montt, não muito longe de uma das regiões onde vivem os alerces, uma das outras árvores milenares chilenas que pode atingir 4.000 anos.

168 *Círculo de Fogo do Pacífico* ou *Anel de Fogo do Pacífico* é uma área que tem a forma não de um círculo, mas de uma ferradura e que se estende desde a Nova Zelândia até ao Sul do Chile. A intensa actividade sísmica deve-se ao facto do fundo do Oceano Pacífico assentar em distintas placas tectónicas em contínuo movimento.

Estes territórios, nestas regiões Centro-Sul, contam histórias de conquistas e derrotas, de vencidos e vencedores. No hemisfério Sul, na nossa latitude espelhada, próximo da linha da latitude 37º S, a Araucanía ou Araucana foi o último território chileno a ser conquistado aos Araucanos, tendo sido empreendidas uma série de campanhas militares no final do século XIX, campanhas conhecidas como 'a pacificação da Araucana', já o Chile se havia tornado um estado independente da monarquia espanhola. Muitas das terras pertencentes às comunidades mapuche, desde essa data, foram passando a ser habitadas por imigrantes de origem europeia, italianos, suíços e alemães (entre outras nacionalidades), gerando conflitos territoriais, que ainda nos dias de hoje têm repercussões nas dinâmicas sociais desta região e nas regiões limítrofes. Os Mapuche ainda procedem a "ocupações" territoriais, consideradas ilegais face à legislação chilena, como pudemos constatar na região de Biobío, através da leitura de notícias publicadas na imprensa. Algumas destas "ocupações" acontecem em terras onde se encontram plantações intensivas de eucaliptal e pinhal, ambas espécies introduzidas e geridas, na sua maioria, pelas indústrias madeireiras. Estas zonas são conhecidas como 'lugares de sacrifício'.

Reescrever as palavras, um exercício de tradução.

Reescrever as palavras I

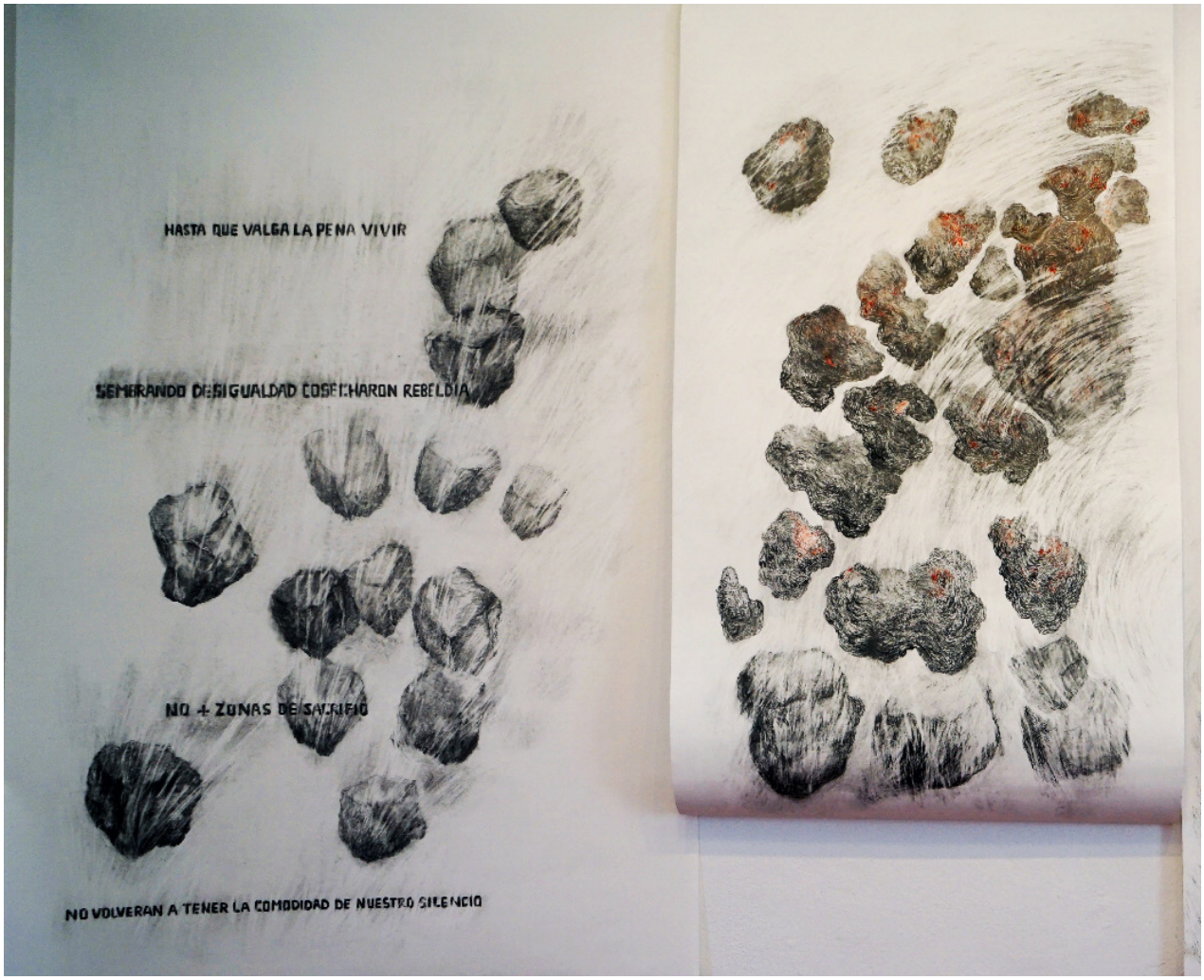


Figura 83: Susana de Medeiros
No centro do furacão há um lugar onde tudo é silencio (ou um Vôo de Ícaro?)
Grafite e lápis de cor sobre papel
aprox.152cm x 293cm
Exposição *trinta e sete*, Museu Municipal de Faro, Faro (Org. Artadentro), 2021
Créditos: Susana de Medeiros

No tríptico com o título *No centro do furacão há um lugar onde tudo é silencio (ou um Vôo de Ícaro?)* podem ler-se quatro frases: *Hasta que valga la pena vivir, Sembrando desigualdad cosecharon rebeldia, No + zonas de sacrificio, No volveran a tener la comodidad de nuestro silencio.* Estas eram algumas das frases escritas nas paredes das ruas das cidades de Concepción, Cañete, Valdivia e Santiago do Chile em 2020 e que fazem eco da minha vivência da revolta social no Chile que eclodiu em Outubro de 2019, prolongando-se por vários meses.

Em Janeiro de 2020, uma jovem mulher, Natalia Moya Gallardo com formação em Artes, a viver em Valparaíso, oferece-nos um pequeno livro de artista com fotografias impressas que mostram palavras e frases que haviam sido *graffitadas* nas paredes da capital Santiago do Chile, após o 18 de Outubro, data da eclosão das convulsões sociais em 2019. Um arquivo pessoal, que havia sido montado e impresso, resultando numa edição artesanal e limitada, sendo este exemplar pensado, inicialmente, como um dos presentes de casamento de uma amiga que teria lugar em Pucón. Um encontro breve, pois conhecemos Natalia à entrada do Parque Nacional Huerquehue, e apenas nos voltámos a encontrar uma vez, chegados à cidade de Púcon. Encontro breve, mas intenso na revelação de estórias sobre o Chile contemporâneo.



Figuras 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91 e 92: Livro *El Oasis*
Natalia Moya Gallardo
Novembro 2019

Reescrever as palavras II

Leslie Fernández Barrera, artista, docente e investigadora na Universidade de Concepción, leva-nos a visitar a exposição, de sua curadoria, nesta cidade, sobre os movimentos artísticos penquistas (relativos à cidade de Concepción) durante a ditadura militar, na galeria a que temos acesso através de um centro comercial, localizada debaixo da Plaza de Armas. Na exposição tinha sido introduzida uma nova peça: num tecido branco, cortado como uma faixa, que mimetizava as utilizadas nos protestos que decorriam em cima, na Praça. Colocada no chão da galeria, nesta faixa havia sido escrita com tinta preta a frase - *Hoy como Ayer (Hoje como Ontem)* - e mesmo ao lado, numa televisão, passavam vários documentários com imagens de arquivo de manifestações que decorreram nos anos 70 e 80 do séc. XX, na região de Biobío, como as dos mineiros da cidade de Lota, cidade na costa, não muito distante de Concepción.

Leslie Fernández Barrera desenvolve uma pesquisa que vem a resultar num vídeo-ensaio com o título *Las calles son nuestras, o somos río recuperando su cauce*. Através de um levantamento fotográfico de frases *grafitadas* nas paredes da cidade de Concépción, constrói um arquivo (pessoal) para depois dirigir um convite a várias pessoas. O convite consistia na leitura em voz alta de duas ou três frases de uma lista impressa de várias. E assim, este exercício de leitura, faz transparecer não só a escolha, por parte dos participantes, de determinadas frases em detrimento de outras, como também a interpretação que cada um faz do teor poético e/ou político da frase que escolheu, através do timbre da sua voz, da forma como acentua determinadas palavras e outras não, dos silêncios que coloca entre as palavras, do ritmo da leitura.

No texto que escreve sobre esta obra Leslie Fernández esclarece[169]:

La serie de demandas que ahora se levantaron simultáneamente habían sido postergadas durante décadas y en esta oportunidad encontraron un eco inmediato, producto de un hastío generalizado que no podía esperar, porque no eran 30 pesos, eran 30 años y en un contexto mayor pensándolo desde la conquista eran 300 años. Sonaba con fuerza la música de Violeta Parra, Víctor Jara, Los Prisioneros, la imagen de Salvador Allende. Las banderas mapuche y las de los pueblos originarios flameaban por todos lados, lo mismo ocurría con una bandera negra, que tomaba la estructura de la chilena. Las masivas movilizaciones ocurridas en los años previos al 2019 abordaban de manera parcelada un enorme listado de demandas vinculadas directamente a las consecuencias del voraz sistema capitalista imperante en Chile, entre ellas: zonas de sacrificio, extractivismo y explotación, educación, salud, pensiones, feminismos, igualdad de género y respeto por nuestros pueblos originarios, solo por mencionar algunos, formando parte de un gran llamado. Nos sumábamos entonces a un encuentro espontáneo y colectivo, lo que permitió manifestar simultáneamente nuestro malestar frente a las desigualdades vividas como sociedad, disfrazadas de una aparente estabilidad, con la lamentable autodefinición de ser un "oasis" dentro de latinoamérica, un experimento neoliberal que con esta sacudida se caía a pedazos como utilería de poca monta.

169 Optamos por manter o texto na língua original.





Figuras 93 e 94: Leslie Fernández Barrera
Video-ensaio *Las calles son nuestras, o somos río recuperando su cauce*, 2019-2020
https://sarn.ch/publications/microreview-the-streets-are-ours
Créditos: Leslie Fernandez Barrera

Em Concepción, tal como Leslie Fernández, as frases que invadiram os muros e as paredes captaram a nossa atenção.







Figura 95, 96 e 97: As frases nas paredes e muros da cidade de Concepción.
Créditos: Susana de Medeiros



zona quatro

Hortus Politicus

Hortus Politicus I

o acto de semear e plantar uma horta, um jardim ou uma floresta

O que faz uma artista num *hortus*? *Hortus*, palavra cuja origem etimológica é latina, significa horto. O horto poderá referir-se a um jardim ou a uma horta e seria um espaço fechado, murado (Ronchetti, 2009, pp. 268-270). [170] O *hortus,* como ordenamento do mundo natural, existiu desde muito cedo na história da humanidade, tanto no Ocidente como no Oriente (Castel-Branco, Correia & Furtado, 1994, pp. 20-21)[171]. Nele tudo é construído, tudo é 'anti-natural', um arquétipo da domesticação da natureza pelo humano. [172]

É o *hortus* um lugar improvável no que respeita à prática artística? Artistas com práticas processuais assentes em pontos de partida conceptuais distintos têm vindo a trabalhar *no* e *sobre* o *hortus*. Como Claire Pentecost. Ou Maria Thereza Alvez ou Lois e Franziscka Weinberger, que se interessaram pelas plantas ruderais. Em Portugal, Alberto Carneiro ou Gabriela Albergaria, mas também, Fernanda Fragateiro, Ângela Ferreira, Carla Filipe e Marta Wengorovius. No Chile, na região de Biobío, na nossa latitude espelhada, Natascha de Cortillas Diego.

O *hortus* como artifício no qual as construções históricas sobre o que é o saber e o prazer se encontram com o poder, foi representado ao longo dos tempos através da arte, assim como a floresta, as alegorias e as metáforas a ela associadas.
E hoje? Como é mediada, pelos artistas, a nossa relação com o mundo das plantas? Fará a ocupação do solo, o tipo de plantações e as suas implicações ecológicas e políticas parte integrante das suas investigações no âmbito do processo criativo? E como a RE-apresentam?

---

170 Na Alta Idade Média, Bernardo de Claraval (1090-1153), refere-se a duas tipologias de jardim no seu comentário ao Cântico dos Cânticos – o *hortus conclusus* e o *hortus deliciarum.* O primeiro seria um jardim secreto que ofereceria protecção contra o mal, dentro do claustro, e o segundo, cantado na literatura cortesã, um espaço fechado cheio de flores e frutos, caracterizado por uma atmosfera mística, um percurso metafórico que o cavaleiro percorreria para chegar à felicidade. Estas duas versões do *locus amoenus* dão a ver a construção de uma alegoria, de um lugar sem tempo e de eterna primavera. Mas o jardim medieval é um espaço fechado, ao contrário do da casa romana ou dos palácios árabes, que se abrem a um espaço ao ar livre (Ronchetti, 2009, pp. 268-270).

171 Pinto Correia, C., Castel-Branco, C. & Furtado, J. (1994). *Os Quatro Rios do Paraíso,* Lisboa: Dom Quixote. Fazendo referência ao título deste livro poderemos remeter para a descrição, feita por Bernardo de Claraval (1090-1153), do jardim que tem uma 'forma quadrada que reflecte os quatro cantos do universo, cujo centro é constituído por uma árvore (árvore da vida) ou por uma fonte ou poço (fonte de sabedoria, símbolo de Cristo e dos quatro rios do Paraíso), onde o amante e a amada, a criatura e o criador, se escondem para reencontrar-se' (Ronchetti, 2009, p. 268).

172 Em quase todos os jardins que pertencem à civilização europeia, há a preocupação em criar uma forma que garanta a distância que permite transformar o jardim numa 'vista' e, portanto, em algo para fruição estética, numa paisagem. As suas formas podem seguir linhas geométricas e arquitetónicas de desenho rigoroso do espaço, como as dos jardins italianos e franceses da época do Iluminismo, ou mimetizar a desordem de uma natureza tida como 'selvagem', como nos jardins ingleses do Romantismo. Diferentes são os jardins das civilizações orientais, como por exemplo os jardins japoneses budistas, feitos de rochas e pedras, associados ao demorar-se em si, ao meditar (Castel-Branco, Correia & Furtado, 1994).

Segundo Michel Onfray, 'a cultura é [...] um universo que conserva o sentido primitivo de agricultura, uma arte do jardim interior e da relação saudável com o si, com os outros, e com o mundo numa perspetiva harmoniosa e não contraditória com a natureza' (2021,p. 68). Cultivo e cultura. O cultivo de si, o cultivo de nós.

Concordamos com as palavras da escritora e activista Naomi Klein de que será necessária uma alteração radical no modo de sociabilização. Substituir o hiper-individualismo pela interdependência, a dominação pela reciprocidade, a hierarquia pela cooperação poderá ajudar-nos a sair de forma segura e justa da torrente das actuais crises.[173]

No seio das divergentes dinâmicas do mundo da arte contemporânea interessou-nos olhar para aqueles(as) artistas cujas práticas integram uma 'jardinagem' que se poderá ler como 'radical'.

A nossa atenção recaiu sobre práticas artísticas pensadas como 'processos transformatórios' a partir do mundo vegetal. Umas são dominadas por 'impulsos alegóricos', apresentando as plantas como potenciadoras de mudanças. Outras apresentam o cultivo no sentido literal como uma forma de RE-sistência a dinâmicas hegemónicas ou(e) no sentido alegórico, como uma RE-singularização. Félix Guattari no seu texto *As Três Ecologias* propõe iniciarmos um processo de RE-singularização para contrariar a homogeneização dos desejos e a uniformização dos modos de viver, uma ecologia da mente para além da ecologia ambiental. Gilles Deleuze fala de 'singularidade', partindo do conceito de 'individuação' de Georges Simondon, entendendo esta como uma pré-individuação. Estas noções de s*ingularização* e *singularidade* excluem um entendimento da construção da identidade assente numa individualização.

Botânica, jardinagem e colonização.

A catalogação, a inventariação, o arquivo acompanharam as sementes e as plantas introduzidas nas estufas e nos jardins europeus a partir do Renascimento, com a vinda para a Europa de espécies que não eram autóctones, um conhecimento assente na racionalidade (que irá tornar-se hegemónico no planeta). Estas plantas, que existem hoje em solo europeu, contam histórias que entrelaçam a construção do conhecimento, a transformação do uso da terra e as dinâmicas de poder que ocorreram em vários pontos do globo a partir dos séculos XV e XVI. Associadas a estas viagens, das sementes e das plantas, estão um conjunto de actividades de manipulação, de aclimatação, de reintegração. Ocorrem uma série de metamorfoses nestes seres vegetais para que se possam adaptar ao novo contexto. Um processo de 'alienação' do seu contexto 'natural' através de uma domesticação.

Interessa-nos particularmente o continente americano onde se encontra a nossa latitude espelhada. *Terra Nullis* foi um conceito que permitiu aos colonizadores europeus ocupar as terras do continente americano, transformar o seu uso e apropriar-se dos seus recursos naturais. As consequências deste encontro entre duas civilizações foi, para os povos ameríndios, semelhante a um 'Apocalipse' e, por isso, talvez estes antigos habitantes deste continente estejam dotados de melhores ferramentas do que nós, europeus, que nos permitam pensar um outro futuro, diferente

173 'Only a radically changed mode of sociality, in other words, one 'embedded in interdependence rather than hyper-individualism, reciprocity rather than dominance and cooperation rather than hierarchy', might steer us safely and justly out of current crises.' Klein, N. (2011, November 9). 'Capitalism vs the Climate', The Nation online,s/p, http://www.thenation.com/article/164497/capitalism-vs-climate [acedido a 08 de Dezembro de 2023]

daquele equacionado por muitos como um futuro sem 'nós' humanos. Talvez haja, recorrendo a uma imagem da física quântica, uma multiplicidade de possíveis futuros no presente, e não esta inevitabilidade de um mundo 'sem gente'.

Hortus amoenus e hortus conclusus.

Os jardins são construções muito elaboradas. O jardim enquanto criação de um *locus amoenus*, de um 'paraíso' refeito tem várias versões em diferentes civilizações. Nele temos dois movimentos inversos, pois quem caminha no jardim apercebe-se, por um lado, da impermanência de todas as coisas, da mutabilidade cíclica, das pequenas e quase invisíveis transformações das plantas, do seu nascimento, desaparecimento e renascimento, e, por outro lado, da ilusória paragem do tempo .[174]

O jardim encarado como *hortus conclusus,* é um lugar de retirada da confusão do mundo social. E por isso, em 'tempos sombrios', os jardins apresentam-se como refúgios.
Hannah Arendt coloca uma questão pertinente no seu livro *Homens em Tempos Sombrios*[175]: Até que ponto mantemos a nossa obrigação em relação ao mundo quando dele fomos retirados ou expulsos?[176] Nelson Mandela, na África do Sul, no período em que esteve em reclusão, plantou e manteve um jardim.[177] Outros presos políticos, noutros locais do mundo, também o fizeram. Rosa Luxemburgo dedicou-se à construção de um herbário. Jens Andermann no seu livro *Tierras em Transe*[178] fala-nos de Miguel Lawson e dos desenhos para o projecto do seu jardim, na ilha inóspita de Dawson, no Sul do Chile, onde foi enviado, com outros presos políticos, durante o início da ditadura militar que derrubou o regime democrático de Salvador Allende. [179] Esta preocupação em construir um jardim, em plantar flores e *coigues*[180]*,* da qual sabemos através dos desenhos que chegaram aos olhos dos outros, ultrapassando as fronteiras chilenas, mostra que da 'radical inumanidade a que estavam sujeitos' os presos políticos, pode surgir uma 'humanidade que se afirma em relação com um ambiente que é o seu primeiro 'outro', numa espécie de contraponto, diz-nos Andermann.

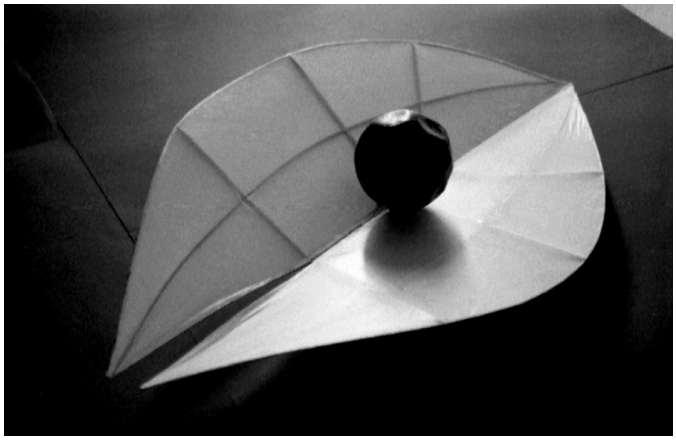
174 Júdice, N. (2019). Camões – Por Cantos Nunca Dantes Navegados, Lisboa: Sibila Publicações, pp. 83-84. https://folhadepoesia.blogspot.com/2022/10/o-jardim-e-casa-sophia-andresen.html [acedido a 22 de abril de 2023]
175 Arendt, H. (1991). *Homens em Tempos Sombrios*, Lisboa: Relógio D'Água.
176 Robert Pogue Harrison cita esta passagem de Hannah Arendt no capítulo que dedica ao 'Jardim de Epicuro' no seu livro editado em 2008, pela Chicago University Press, Gardens: An essay on the Human Condition.
177 Consultar Orlow, U. (2018). *Theatrum Botanicum*, London: Sternberg Press.
178 Andermann, J.(2018). *Tierras em Transe, Arte y naturaleza después del paisaje*, Santiago: Ediciones Metales Pesados.
179 Jens Andermann, no seu livro Tierras en Transe, chama a atenção para o desastre ecológico desencadeado nesta ilha, no início do século XX: 'A ilha de Dawson, ao sul do canal de Beagle, estava coberta de densos bosques de coigüe, até inícios do séc. XX, quando o governo chileno a cedeu em comissão à companhia madeireira Gente Grande, que em menos de 30 anos exterminou toda a população indígena e devastou a cobertura florestal da ilha, deixando atrás uma estepe pantanosa exposta às tormentas – um lugar que hoje figura como um dos mais inóspitos da terra.'. Tradução livre da autora.
180 *Notophagus dombeyi* ou *coigüe* em mapundungun, língua mapuche, é um tipo de árvore perene que abundava em ambos os lados da cordilheira austral entre os 35 e 47 graus de latitude Sul.

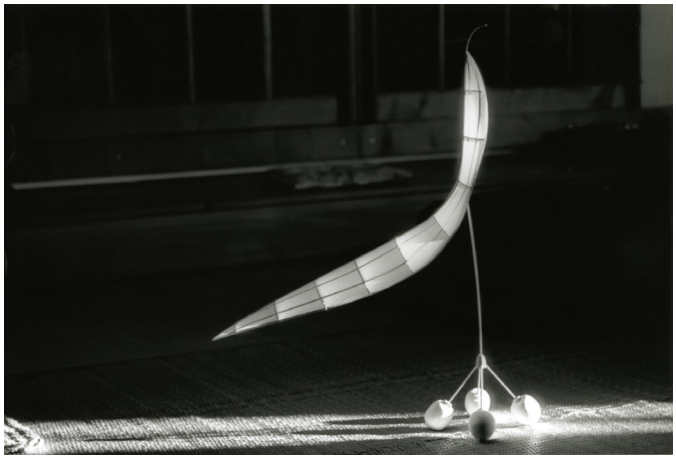
Semear sementes de mudança.

Manuel Zimbro e a História Secreta da Aviação.

Se voar é uma aspiração do homem, é porque mesmo adormecida, a nua Liberdade ainda o inspira.
elevar-se no ar é um acto livre, autêntico, verdadeiro.[181]

Em 1997, *História Secreta da Aviação*, uma exposição de Manuel Zimbro na Porta 33, na ilha da Madeira, dava a ver um conjunto de desenhos a lápis sobre papel, de esculturas 'aeromodeladas' - modelos de sementes, feitas em balsa e noutros materiais orgânicos - e um conjunto de notas. As esculturas são inquirições, no campo artístico, à forma como o vôo opera no reino das plantas. Umas em movimentos elípticos sobre si próprias, outras deslizando em linhas quase rectas amparadas por uma 'cama', todas aproveitando as ascendentes para chegar mais longe e ao aterrar, enterrar-se na camada de húmus, ou esbarrar com uma camada asfáltica que não as permite devir-árvore.





Figuras 98 e 99:
Manuel Zimbro
Corriola de balões, 1997. Madeira e papel, 61 x 35 x 8 cm
https://www.porta33.com/porta33_madeira/exposicoes/content_exposicoes/manuel-zimbro/manuel-zimbro-2.html#images-3
Créditos fotográficos: Manuel Zimbro

Tília, 1997. Madeira e papel, 60 x 58 x 14 cm
https://www.porta33.com/porta33_madeira/exposicoes/content_exposicoes/manuel-zimbro/manuel-zimbro-2.html#images-16
Créditos fotográficos: Manuel Zimbro

181 Zimbro, M. (1997). *História secreta da aviação, notas com gravidade para pôr em orbita uma aspiração comum*, Lisboa: Porta 33, p.30

Recordando as palavras de Manuel Zimbro:

Voar.
voar é próprio do povo aéreo, e de tal modo é que algumas espécies enquanto voam
acasalam,
ou cantam, ou caçam, ou comem, ou defecam.

no que diz respeito ao homem, porque estaria "voar" apenas relacionado com os engenhos
que ele inventa e com os sonhos que ele tem?
por serem produzidos por ele?
[...]
(que saiba a história, foram precisos dezoito séculos para que fosse aceite a proposição de
Aristarco de Samos: pôr a Terra na condição de satélite do Sol).
após ter saído — tecnicamente — do sistema geocêntrico, onde os corpos
"perfeitos" eram
os celestes, e os "imperfeitos" eram terrestres,
descentralizado o relacionamento do planeta, rejeitada a aparência, parecendo cair em si,
tudo levaria a crer que se tornaria menos egocêntrico,
mais modesto, e naturalmente mais respeitador daquilo aonde desde sempre está
inevitavelmente inserido, e que ele próprio é uma das suas inúmeras expressões
— o universo inteiro.
mas tal não aconteceu, a saída foi meramente técnica. [182]

O livro editado pela Porta 33, à data, com o título *História Secreta da Aviação, notas com gravidade para pôr em órbita uma aspiração comum*, mostra esta relação entrelaçada entre as imagens dos desenhos e das peças escultóricas e o sentido das palavras de Zimbro.
Da sua leitura impôs-se uma pergunta: para quando o exercício continuado da imaginação no quotidiano para re-imaginar a outra forma de estar-no-mundo? Esta pergunta repercutiu-se na construção deste *Jardim*. Talvez alguns gestos possam enterrar-se no húmus 'social' e passarem a ser sementes de mudança.



Figura 100:
Manuel Zimbro
Sumaúma, 1997. Grafite sobre papel, 39 x 57,5 cm
https://www.porta33.com/porta33_madeira/exposicoes/content_exposicoes/manuel-zimbro/manuel-zimbro-2.html#images-31

182 Zimbro, M. (1997). História secreta da aviação, um reparo sobre o equilíbrio da sensibilidade para pôr em órbita uma aspiração comum, https://www.porta33.com/porta33_madeira/exposicoes/content_exposicoes/manuel-zimbro/manuel-zimbro-2.html [acedido a 22 de Abril de 2023]



Figura 101:
Manuel Zimbro.
Corriola dos balões, 1997. Grafite sobre papel, 44 x 59,5 cm
https://www.porta33.com/porta33_madeira/exposicoes/content_exposicoes/manuel-zimbro/manuel-zimbro-2.html#images-23

Jardim da dúvida, um lugar onde os pássaros vêm pousar no verão

Jardim da dúvida, um lugar onde os pássaros vêm pousar no verão inserido *No Jardim da Dúvida*, é o título de uma intervenção temporária, no espaço exterior da Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, perto da Raposeira, no concelho de Vila do Bispo. Esta foi equacionada como uma re-activação dos actos de semear e de plantar, enquanto actos de cuidar e reparar da terra, tanto no sentido literal como figurado, ou seja referindo-se ao solo, a actividades capazes de potenciar a sua capacidade regenerativa, mas também à Terra enquanto casa comum da vida, humana e não humana.

No Jardim da Dúvida, é o título do projecto curatorial, da antropóloga Ana Celorico Machado e meu, onde esta intervenção estava inserida. Propunha um conjunto de intervenções temporárias para o exterior deste monumento nacional, tendo sido realizado nos meses de Setembro e Outubro de 2021. A Ermida manteve-se como local de peregrinação durante séculos, um local de passagem a caminho da Finisterra, onde o sol ia morrer, em Sagres.

Este projecto deu o 'solo' para a 'germinação' das intervenções de vários artistas residentes, à data, em distintos pontos geográficos do Algarve e de duas artistas chilenas, residentes na região de Biobío. Nele participaram, além de mim, Bertílio Martins, Carlos Norton, Gustavo Jesus, Jeniffer M. White, Leslie Fernández Barrera, Milita Doré, Manuela Caneco, Natascha de Cortillas Diego, Tiago Batista, Pedro Leitão e Ana Celorico Machado.

Em Setembro, inicia-se a construção do *Jardim da dúvida, um lugar onde os pássaros vêm pousar no verão,* um jardim temporário[183] de plantas e arbustos comestíveis e medicinais que irão adaptar-se ao solo deste lugar. A sua implantação foi pensada para o mesmo local onde já terá existido uma horta, à direita do edifício da Ermida.



Figura 102:
Vista parcial do *Jardim da dúvida, um lugar onde os pássaros vêm pousar no verão,*
Outubro 2021
No Jardim da Dúvida, intervenções artísticas temporárias.
Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, espaço exterior, Raposeira, Algarve
Créditos: Reinhold Spielberger e Susana de Medeiros

O facto de nos encontrarmos no contexto de uma pandemia - confrontados com informações de cariz 'apocalíptico' que diariamente eram repetidas através dos *media,* inundados de apelos a uma constante imunização e tendo já passado por vários períodos de 'confinamento'– fez com que o projecto de construção de um jardim fosse equacionado como aquele que faria sentido. [184]
Um *hortus* - com os seus ciclos de germinação e crescimento, de morte e renascimento, de transformação de uma matéria noutra, a criação de pequenos novos habitats com água para os insectos ou répteis - permitiria olhar para a continuidade do ciclo da vida e da morte no que respeita aos seres humanos e aos outros seres vivos, os ciclos do vivente.

183 Em virtude dos constrangimentos impostos pela pandemia no que respeita ao funcionamento dos edifícios públicos não foi possível pensar o projecto a não ser como temporário. Este foi pensado para ter a duração de cerca de um mês.

184 Semear e plantar os seres que são responsáveis pela produção de oxigénio, pela criação da atmosfera em que estamos submersos e da qual estamos dependentes para respirar, numa pandemia em que órgão do corpo mais afectado pelo vírus seriam os pulmões.

Voltar a activar as solicitações neuronais através do toque. Activar as células nervosas. 'Os traçados nervosos[…] sendo carregados do ponto e vista do afeto […] abrindo alamedas, veredas, caminhos, vias, estradas, auto-estradas' (Onfray, 2021, p. 66). Claro que estávamos conscientes que também tocamos com a visão e com os outros sentidos para além do tacto, embora de forma modificada. Convocando o pensamento de Michel Onfray[185] (2021), a intervenção ao tomar a forma de um jardim pretendeu invocar a possibilidade da construção de 'um género de jardim epicurista onde se encontram alimentos espirituais, materiais, corporais, estéticos, onde a horta, o canto das plantas medicinais e as flores, oferecem alimento para comer, cura e prevenção das doenças e deleitam a alma[…].' (p.62)





Figuras 103:
Construção do jardim temporário, Setembro 2021
Jardim da dúvida, um lugar onde os pássaros vêm pousar no verão
Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, Raposeira, Algarve
Créditos: Reinhold Spielberger e Susana de Medeiros

185 Michel Onfray, filósofo francês, propõe uma nova filosofia da natureza. Cosmos é o primeiro volume de uma trilogia que tem por título Breve Enciclopédia do Mundo. O segundo volume, publicado em Portugal, intitula-se Decadência e o terceiro Sagesse.

No que respeita à construção do jardim 'temporário', os muros de pedra de um poço quase seco (ou já seco, entretanto) existente no local, funcionam como uma fronteira circular, que marca uma separação entre dois territórios: num a natureza é vista como algo exterior, inerte, passível de ser apropriado, e no outro, o mundo natural é visto a partir de uma relação integrada, que implica afecto e cuidado, inerente aos actos de tratar, cuidar e reparar. De um lado, um conjunto de potes em barro e tubos plásticos transparentes interligados ao poço já seco; do outro, algo que se pretende que seja um biótipo em transformação (e que se afasta da ideia de objecto escultórico), para ser activado pelos gestos das pessoas que semeiam e plantam. Nesta pequena parcela, ao lado de uma árvore sem vida, foi construída uma pequena zona com água, uma pequena poça artificial circular, feita com recurso a um objecto de cerâmica enterrado no solo, e que dá de beber à comunidade de insectos, répteis e outros seres que vivem à volta da Ermida num local em que visivelmente os lençóis freáticos baixaram deixando de existir água no final do Verão e início do Outono.

Há todo um processo que se inicia antes da inauguração, com a preparação do solo, do cuidar do mesmo, para que as sementes possam germinar e os arbustos, depois de serem transplantados, possam sobreviver. Após este dia e até ao momento em que a exposição encerra, o espaço do jardim fica disponível para continuar a ser semeado, tratado, regado por quem chega à Ermida.



Figura 104:
Vista parcial do *Jardim da dúvida, um lugar onde os pássaros vêm pousar no verão*, Setembro 2021
No Jardim da Dúvida, Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, Raposeira, Algarve
Créditos: Reinhold Spielberger e Susana de Medeiros

Mas, afinal, serão dois os jardins. Um com existência física, materializado, o meu e, um outro, sem materialidade física 'construído' pela activação da acção *De sur a norte – una rogativa para el agua* de duas artistas chilenas, Leslie Fernández Barrera e Natascha de Cortillas Diego, convidadas por mim a participar neste projecto e para o qual desenvolvem, pela primeira vez, uma peça colaborativa. São os corpos dos participantes, com os seus actos performativos, que cultivarão este outro jardim.

De sur a norte – una rogativa para el agua.

O projecto de construção do *Jardim da dúvida, um lugar onde os pássaros vêm pousar no verão* traça linhas de CON-vivência e CON-tínuidade, ultrapassando a mera CO-habitação, com a acção proposta pelas duas artistas chilenas com o título *De sur a norte – una rogativa para el agua.*
A acção que inclui a leitura colectiva do poema *Salí a buscar* de Silvana Ceballos Reyes, poetisa natural da cidade de Lota, cidade perto de Concépcion, no Chile. Indicam um percurso performativo para a acção, um percurso aberto à interpretação dos participantes, com a premissa de que este deveria relacionar-se com a circulação da água no solo, com o movimento do sol e os pontos cardeais. [186]
Propõem a plantação 'virtual' de plantas existentes no hemisfério Sul em solo do hemisfério Norte. As sementes do Chile, da região de Biobío, são aladas e chegam pelo correio, de uma latitude quase espelhada em relação à nossa, sob a forma de palavras desenhadas com a seiva e sumo das plantas, frutos e sementes, em bandeiras triangulares de espesso feltro branco. De notar que não é permitido introduzir quaisquer sementes em território chileno, assim como fazê-las sair do mesmo território para qualquer outro país sem autorização prévia.

Nesta acção, o acto de nomear é importante. Uma vez enunciados pelos participantes, em voz alta, os nomes das espécies pertencentes à flora do hemisfério sul que estão escritos nas bandeiras, são 'plantados' no hemisfério Norte para que aqui floresça, numa relação entrelaçada, uma outra relação com o planeta Terra pautada por uma maior harmonia, como é visível nas cosmovisões dos povos originários que habitam no hemisfério Sul.
Não podemos deixar de referir a importância que ocupam os *Geñ (Ñen)*, os espíritos guardiões da natureza, no pensamento espiritual Mapuche – *Geñ lawen* será o espírito guardião das plantas medicinais, *Geñ aliwen* o do bosque – aos quais se pediria licença e se agradeceria com certas libações, aquando da apanha das plantas ou da lenha (Baeza, 2012, p. 67-68). Hoje em dia, estas práticas caíram em desuso, principalmente nas comunidades mais próximas das cidades. [187]

186 Percurso demarcado através da mediação de fotografias e vídeos e de imagens de síntese do território circundante à Ermida disponíveis no Google Maps, ou seja, sem conhecerem fisicamente o espaço. Realizámos um encontro virtual, entre as artistas e os participantes, através da plataforma Colibri Zoom.
187 Baeza, E. U. (2012) *Globalización y comunidades Mapuches, un estudo de impacto socio-cultural*. Editorial Académica Española. Baeza conclui no seu estudo que na maioria dos membros das comunidades mapuche que entrevistou nas comunidades, da região da Araucanía, mais próximas das cidades, não subsiste a crença nos Geñ. (pp 97-98)













Figuras 105, 106, 107, 108, 109 e 110:
Acção *De sur a norte – una rogativa para el agua integrada* No Jardim da Dúvida, 2021
Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe, espaço exterior, Raposeira, Algarve
Créditos: Reinhold Spielberger e Susana de Medeiros

Este acto de nomear as plantas é intercalado pela leitura em voz alta, em espanhol, de cada uma das estrofes do poema, por cada um dos participantes.
Silvana Ceballos Reyes, no seu poema, fala-nos do encontro e desencontro de duas civilizações, a originária do território chileno e a ocidental (europeia) que colonizou esse território, e do florescimento da vida no quotidiano, apesar e a partir dessas memórias:

Salí a Buscar

Salí a buscar la piedra enterrada,
el yelmo oxidado
el extraviado cañón.

Y en su lugar
encontré arrayanes,
Boldos y Tepas
Maquis y Copihues
abriéndose paso
entre los pinos y los eucas.
La guerra que iniciaron los hombres
en la tierra perdura
y en las montañas sigue el puma escondido
y el zorro desafiando carreteras
y el chucao vigilando los menocos
que ya nadie bendice
La tierra vive.
Desangrada y hendida,
Pero vive…
desollada y vendida
pero vive
desafiando a la muerte
con millones de brotes y semillas.

Zonas de Contacto.

Partindo da 'ideia de que todo o acto de escrita é um acto de tradução', como nos lembra Maria Filomena Molder ao citar Paul Valéry (Molder, 1999, p. 29), este poema poderia ser a tradução de um ponto de vista absolutamente pessoal do que James Clifford refere como 'Zona de Contacto' (1997, p. 192). Clifford pede-o emprestado a May Louise Pratt, que o introduz no seu livro *Imperial Eyes: Travel and Transculturation.* Pratt define *zona de contacto* como 'um espaço de encontros coloniais, um espaço em que pessoas, geográfica e historicamente, separadas entram em contacto umas com as outras, estabelecendo relações com um carácter de continuidade, e que, normalmente, envolvem condições de coerção, desigualdade radical e conflito insustentável.'[188].
O conceito de *Zona de Contacto* remete-nos para as relações do povo Mapuche com os colonizadores à data da ocupação pela coroa espanhola, e mais tarde, no contexto de um Chile autónomo, para as relações que se estabeleceram com os imigrantes europeus em territórios que estariam na posse dos Mapuche.

Um livro, um 'passeio do pensamento' pelo jardim.

Convido, para a intervenção *Jardim da dúvida, um lugar onde os pássaros vêm pousar no verão,* seis mulheres a escreverem ou a escolherem textos cujo teor gostassem de partilhar no contexto

188 Tradução da autora da tese. 'I borrow the term from May Louise Pratt. In her book Imperial Eyes: Travel and Transculturation (pp. 6-7) she defines 'contact zone' as the space of colonial enconters, the space in which people geographically and historically separated come into contact with each other and stablish ongoning relations, usually involving conditions of coercion, radical inaquality, and intractable conflict. (Clifford, 1997, p. 192)

de um *hortus* pensado como um jardim epicurista. Com o meu são sete, os textos.
Estaríamos a ajardinar a 'alma' como se limpa um jardim? (Michel Onfray 2021,p. 66).
Participam Ana André (pintora), Bárbara Lama A. (professora universitária), Catarina Correia (artista plástica/artesã), Leslie Fernández Barrera (artista plástica e investigadora), Mirjan Steiner (contadora de histórias) e Natascha de Cortillas Diego (artista plástica e docente).
Os textos formam um livro, colocado numa mesa de madeira, mas que pode ser transportado para outro local, para que possa ser folheado e lido durante os dias em que têm lugar as peças performativas dos outros(as) artistas convidados(as), no primeiro e no último dia. O livro tem textos em português, espanhol e alemão. As folhas são feitas de papel (papel texturado de cor creme e as frases são impressas a tinta vermelha) e forradas a plástico, do mesmo plástico utilizado nas estufas onde crescem as plantas 'invernadeiras'. No último dia em que o livro está exposto, em Outubro, são adicionadas plantas aromáticas em todas as suas páginas, no interior do plástico, que se relacionam com a forma como interpreto o teor do texto de cada uma destas mulheres, e que com a exposição solar secam ou fermentam e criam bolores, seguindo o seu ciclo de morte e renascimento. São utilizadas plantas que foram transplantadas pelos participantes ou que crescem de forma espontânea nas imediações do *Jardim*.



Figura 111:
Leitura do livro – um dos elementos que integram o projecto *Jardim da dúvida, um lugar onde os pássaros vêm pousar no verão.*
Creditos: Reinhold Spielberger.

No *Jardim a* actividade da leitura é formulada como uma 'caminhada' partilhada do pensamento, como uma 'abertura a uma interioridade' feita ao ar livre (Mayer Branco, 2018, p.165 e p.169).[189] Maria Filomena Molder chama-lhe 'a corrida quieta da leitura'. O acto de leitura 'seria um acto imaginativo *kath' exochén'*. O tempo de leitura 'seria uma actualização eminente, o espaço retrai-se até a um limiar indeterminado, e invade e afeiçoa como a argila mais dócil, o corpo daquele que lê' (Molder, 1999,p.21).

Erling Kagge diz-nos: 'Acredito que é possível que cada um de nós descubra o silêncio no seu interior. '*Para descobrir aquilo que fazemos com o que nos acontece'*[190] (2017,p.36-37).
Esta descoberta também poderá ser feita através da leitura?

Excertos dos textos do livro (conforme cor da impressão original)

Ana André (petroselium crispum)

para quê isto insistia ela por
cada bicho que enumerava cada planta
e tudo o mais de lineu e em latins
tornando a pergunta extensa quase infinita
e aborrecida incluía os que chegassem a devir
em astros dos arredores antes de ser terra
depois de exterminada e o sol gasto por fim
etecetera como se coubesse tudo
no mesmo destino…

para quê a água e as virtudes (o avental)
eventuais prováveis impossíveis os
minerais a massa as forças grossas ou
haver nos cosmos caroços de pêssego
cheiros de torra café amendoins sacas
cosidas em linha com cordéis a corda
sonho que se dorme só ao domingo
por quem tenha uns pintassilgos…
para quê mestre eu saber isso?

Manuel Rodrigues.(2019). *Anastatica*, Lisboa: Abysmo.

Bárbara Lamas Andrade (physalis peruviana)

Acto 11. El Rincón

Ella: Estoy con mi moneda de cien pesos. Dice 1980: 1980, nada
de revolución. Por un lado, cien, por el otro, una cara. A pesar
de sus años la moneda brilla. A pesar de que no es brillante
el tiempo que ha pasado, la moneda ha seguido brillando. La
dictadura terminó, pero sin justicia hasta hoy. Empuño mi mano
con la moneda dentro hasta que puede ser cualquier cosa: una
tristeza/ un escalofrio/ una guerra/ un temblor/ un tsunami/ una
tortura/ una pateadura/ una palabra violenta/ un cuerpo perdido/
un niño con hambre/ un país que nos obliga al olvido.

189 Mayer Branco, M. J. 'Um, Dois e Muitos , «a lei da terra»' in Pires do Vale, P. (2018). *Marta Wengorovius, Um, Dois e Muitos*, Lisboa: Documenta.
190 O itálico é de Erling Kagge.

Pero también puede ser otra cosa una flor/ una esperanza/ una gran
alameda abierta para pasear con las hijas/ un poquito de paz/ la
voz de un amigo/ una sonrisa sincera/ un buen amor… ahora ya
no estoy en mi rincón. No sé qué se vendrá mañana, pero ya no me
escondo del sol.

Leyla Selman (2019). 'La ciudad de la fruta'. En Leyla Selman y Carlos Montes.(2021).*El origen del miedo.* Concepción: Mocha Editores.Coleccion Viceversa.

Catarina Correia (matricaria chamomilla)

Se cada um colhe aquilo que semeia, então porque não
semear o amor (…) ?
O amor tem um grande poder de cura. O amor vibra.

Lisa Bourbeau.(1997).*Écoute ton corps,ton plus grand amis sur la terre*,Ed. E.T.C. Inc.

Leslie Fernández Barrera (laurus nobilis)

Gente de La Tierra

El agua dulce volvía sencilla
después da los frutos maduros
y mensajes de fertilidad
se trenzaban en el aire.
Cantaba el viento el poder de la tierra,
la lluvia tallaba senderos
y descalzas las estrellas
descendían a parirnos.
Ya brillaban las pupilas de los padres
antes del fuego sometido.
Ya brillaba la piedra del hacha,
el cantaro lleno y el vientre fecundo.
Cuando la gente era un brote en la tierra,
se rodaba el tiempo

y cuenta el Boldo, el Maqui y el Arrayán florido
que moscas azules partian el aire
del bosque en primavera
y el musgo de las piedras

murmuraba sus recuerdos
y la gente pequeña
conocía
las palabras gigantes
que no se dicen con los labios.

Daniela Guerrero.(2019). *Lota Trüfur*, Concepción: Ed. escrituras periféricas.

Mirjam Steiner (calendula officinalis)

Lobgesang an Mutter Erde

Sei gepriesen, Du Mutter Erde!
Deine Weiblichkeit erfüllt mein Herz.

Deine sommerliche Schönheit erweckt meine Sinne.
Ja, schön bist Du!
Gekleidet in ein gelbes Sommerkleid aus Getreide,
Es steht Dir gut und ziert Deine Fülle.
Wie kräftiges, fülliges Haar sind Deine Wälder,
Sie liegen schwer um Deine breiten Hüften die so fruchtbar sind.
Ich sitze im Schatten der Eiche. Stark bist Du, Mutter!
Ihre Zweige fächern mir Kühle zu. Wie zärtlich Du bist, Mutter!
Den rauen Stamm umfange ich, Du gibst mir Schutz Mutter!
Oh Weib, Du führst mich zu Deinem Schoß,
Zwischen Deine sommerlichen Schenkel.
Du Künderin von Geburt und Tod.
Lass mich eintauchen in Dein Geheimnis,
Damit ich blühe wie eine Blume,
Klar und offen, dem Himmel entgegen.
Sei gepriesen Du Mutter Erde.
Solange ich lebe will ich Dir singen!
Und wenn meine Zeit gekommen ist,
Schaue mich gütig an
Und nimm mich zurück zu Dir.

Natascha de Cortillas Diego (pelargonium citrosum)

(…) los antiguos saberes mapuche me los inculcó mi abuela materna, *inche tani chuchu*, abuela del linaje matrilineal mapuche. Por el año de 1964 ella vivia sola y yo con 6 o 7 anos debia ir a acompañarla, a la localidad de *Pidiw Mawiza*, colindante con el fundo de los Trambert, a unos 22 kilometros de la ciudad de Temuco yendo a Chol-Chol. Allí, cerca del cerro que tiene por nombre *Pidiw Mawiza*, estuvo mi escuela natural, del aprender haciendo, pues mientras la kuze chuchu buscaba los remedios que en los *pewma o sueños* les habian sido senalados para sanar a los enfermos en su calidad de *machi*, nos inculco el profundo respeto a la naturaleza en mis tiempos de niño (era muy chico aún, pero muy pregunton). Ella nos enseñó el sentido del yam o respeto en *mapuzugun*, nos dijo que los *winkul* o cerros hablaban, que había que andar muy callado dentro de ellos solo por respeto. Nos enseñó los remedios, y nos mostró como funcionaban los *menoko*, pues al lado inmediato del fundo había un gran *menoko*, ese ecosistema de agua y tierra donde convergen cientos de plantas medicinales. Nos enseñó mucho más *yam* a *lostxayen-ko*, pues muy cerca de su casa había un hermoso salto de agua, el cual a lo lejos visitabamos y orabamos en actitud de máximo respecto.

Nanculef Huaiquinao, J. (2016).*TAYIN MAPUCHE KIMÜN.EPISTEMOLOGIA MAPUCHE – Sabiduría y conocimientos.*

Paula Neves (malva silvestris)

§ Livro VI Observa, com efeito, quando os ventos levarem estas nuvens, que parecem montanhas, de um lado ao outro do céu 190 ou quando as vires acumuladas sobre os altos montes; umas estão por cima das outras, comprimindo-as de cima, imóveis no seu lugar, com os ventos adormecidos em seu redor. Então poderás perceber a magnitude da sua mole, e ver as cavidades, formadas como que por rochas pendentes, que os ventos invadiram, ao levantar-se a borrasca, e, encolerizados com grande ruído por estarem presos nas nuvens, fazem ameaças à maneira das feras, nas nuvens ocas, enviam o se rugido de um e de outro lado por entre as nuvens e, procurando uma passagem, rodam em volta. 200 e, arrastam consigo átomos de fogo arrancados à nuvem e assim juntam muitos átomos, e fazem rodar a chama dentro das côncavas fornalhas, até que, rasgada a nuvem, refulgem com brilhante centelha. É também por esta razão, que aquela veloz cor dourada de fogo líquido voa para a terra, por ser necessário que as próprias nuvens tenham um grande número de átomos de fogo. Com efeito, quando estão completamente secas, a sua cor é geralmente semelhante à da chama e refulgente, pois é necessário que contenham muitos átomos de luz do sol, de forma que ficam naturalmente vermelhas e derramam fogos. 210 Ora, quando o vento as empurra e aperta, juntando-as num só lugar, derramam átomos que delas saem e que fazem refulgir as cores da chama. Relampeja também quando as nuvens do céu se rarefazem. Na verdade, quando o vento as leva suavemente no seu caminho e as dispersa, é necessário que caiam por si mesmos aqueles átomos que produzem o relâmpago. Então relampeja sem ruído, sem sombrio terror e sem tumulto.

LUCRÉCIO. (2015) *Da natureza das coisas.* Lisboa : Relógio D´ Água (Fora de Colecção). livro VI, p.353.

Silvia Vieira (thymus citriodorus)

Toda a vida, tive a impressão de estar em minoria, de não partilhar com os outros uma comunidade de destino. Nunca respeitei as tradições, os ritos. As alegrias coletivas assustam-me. […]
Durante muito tempo detestei-me por ser tão nervosa e instável. As minhas contradições eram insuportáveis. Queria que me aceitassem, mas não queria pertencer-lhes. Quando temos vários países, várias culturas, isso pode levar a alguma confusão. Somos daqui e de outro lugar. Reivindicamo-nos sempre como estrangeiros e detestamos ao mesmo tempo que o outro nos veja como tal.

Leila Slimani. (2021) *Le parfum des fleurs de La nuit, Ma Nuit au Musée*, Stock, p. 128- 129

Susana de Medeiros (cymbopogon citratus)

Todo o Homem do Tempo Antigo
deu um passo com o pé direito
e gritou um segundo nome.
Deu um passo com o pé direito
e gritou um terceiro nome.
Deu nome ao poço,
aos canaviais,
aos eucaliptos,
voltou-se à direita e à esquerda,
chamou todas as coisas à vida e
com o seu nome teceu versos.
Os Homens do Tempo Antigo percorreram
todo o mundo cantando; cantaram os rios
e as cadeias de montanhas,
as salinas e as dunas de areia. […]
Envolveram o mundo inteiro numa rede de canto.

Bruce Chatwin. (2000). *O Canto Nómada.* Lisboa: Quetzal.

Micro-utopias de vivências partilháveis?

Na peça *Cabana de Leitura: Biblioteca Um, Dois e Muitos,* de 2012, feita em colaboração com o arquitecto Francisco Aires Mateus, Marta Wengorovius quer dar-nos qualquer coisa que poderíamos definir como uma bússola para o futuro: 'Avistamos que o futuro passa por pequenos acontecimentos, vivências, que nos contam mais sobre o caminho a seguir do que as ideologias que conhecemos. Por onde reconstruir a história? Como redesenhar e recriar ligações de afecto com o mundo em que vivemos? A utopia estará hoje nestas propostas de vivências partilháveis? É

aí que situo a biblioteca *Um Dois e Muitos*' (Wengorovius, s/d).[191]

Esta peça 'cria uma comunidade composta pelas pessoas que escreveram os livros, as que os escolheram e as que os lerão por onde esta biblioteca passar', diz-nos Marta Wengorovius. (2018, pp. 77-108) Sendo uma peça itinerante quer colocar uma pergunta, em cada lugar que pára, temporariamente: 'O que acontece a uma comunidade, se durante um tempo, lermos os mesmos livros, o que se passará nos nossos diálogos? Para onde seremos transportados?' (Wengorovius, 2018, pp. 77-108)

Byung-Chul Han chama a atenção de que Hannah Arendt, ao falar da *vita activa* e da sua degradação - que levaria ao predomínio do *homo laborans*[192], entende a contemplação 'como a detenção de todos os movimentos e actividades, como uma tranquilidade passiva', sendo, para esta filósofa, o primado da contemplação na tradição greco-cristã o responsável por aquela degradação.

Contrariamente a Arendt, Byung-Chul Han equaciona a vida contemplativa como uma vida activa apontando para o pensamento de Aristóteles. O pensar seria uma manifestação da *vita contemplativa* e não uma actividade contemplativa (Han, 2016, p.127). Para Aristóteles o pensar enquanto *theoria* seria uma *energeia* – 'estar em obra' (Han, 2016, pp.121-122).



Figura 112:
A Cabana de Leitura (exterior)
https://www.martawengorovius.com/portfolio-type/um-dois-e-muitos/
Créditos: Marta Wengorovius, 2010-2018.

191 Wengorovius, M. (s/d) https://www.martawengorovius.com/portfolio-type/um-dois-e-muitos/ [acedido a 06 de Maio de 2023]

192 Hannah Arendt faz uma distinção entre homo laborans (italico) (ou animal laborans) - também em italico - e o homo faber(italico). Labor, trabalho e acção são distintos. O discurso e a acção, actividades fundamentais dos homens em pluralidade, foram sendo reduzidas à vida individual, implicando uma atrofia da esfera pública.



Figura 113:
A Cabana de Leitura (interior)
https://www.martawengorovius.com/portfolio-type/um-dois-e-muitos/
Créditos: Marta Wengorovius, 2010-2018.

A actividade de recolhimento, que a leitura pressupõe, não implica uma inacção, mas um tipo de relação com o pensamento que Nietzsche definiu como um 'passear com ideias e com amigos' ao referir-se à *vita* contemplativa, relembrando aqui as palavras de Maria João Mayer Branco a propósito de outro conjunto de peças que integravam a exposição de Wengorovius *A Grande Saúde*. Mayer Branco diz-nos ainda que para Nietzsche 'o pensamento é esse movimento de velocidade e duração indeterminàveis que requer leveza e lentidão'. Assim 'a celeridade e a urgência de respostas impedem a compreensão do pensamento como um repouso activo e como o exercício de uma espera'. […] (Mayer Branco, 2012) [193]

<u>*O cultivo do jardim como um cultivo do espírito.*</u>

Epicuro mantinha uma ética do cultivo no seu Jardim. O que poderemos reaprender com Epicuro relativamente ao cultivo do espírito e às ligações comunais?
O cultivo do jardim, na filosofia Epicurista, era entendido como uma forma de compreender a finitude do humano. Epicuro propõe um olhar atento em relação aos ciclos do nascimento, da decadência, da morte e do renascimento e, paralelamente, o cultivo das virtudes e dos valores humanos para atingir a felicidade (Harrison, 2009, pp. 73-74). [194]
Epicuro propõe-se atingir a felicidade, e não a sabedoria ou a justiça. Mas a felicidade, como objectivo

193 Mayer Branco, M. J. (2012). *O Caminho de Nietzsche*, http://www.martawengorovius.com/portfolio-type/o-caminho-de-nietzsche/ [acedido a 12 de Agosto de 2022]
194 Harrison, R. P. (2008). *Garden: an essay on human condition*,Chicago University Press.

da arte de viver bem, era entendida primeiramente como ataraxia, um estado de tranquilidade. Na sua vivência diária o ser humano, tal como um jardim, teria necessidade de um trabalho diário para manter um estado entre a ordem e a entropia, um trabalho de cultivo das virtudes entre as quais a amizade. Amizade, conversação, gratidão, tranquilidade espiritual – virtudes cultivadas de forma comunal. A felicidade e o prazer tinham muito pouco a haver com a busca da satisfação dos 'apetites' individuais, uma vez que a filosofia epicurista condenava os excessos. A 'suavidade' era outra das virtudes a atingir, uma generosidade para com os outros seres humanos, assim como a virtude da *epiekeia*, que mais tarde se veio a chamar de *caritas*. (Harrison, 2009)
O hedonismo tem a sua raiz etimológica no grego *hedonikos*, de *hedon-*, prazer, relacionado com *hedys-*, suave, doce, agradável. Enquanto escola filosófica, está muito longe do prazer individualista, do *carpe diem*, que o senso comum atribui à filosofia epicurista (Harrison, 2009, p.75). Este senso comum de que falamos, segundo outro autor, Michel Onfray, espelha vários séculos de combate entre materialistas e idealistas.[195]

Epicuro separa a arte de viver a vida da vida da polis, da cidadania. Mas este seu afastamento da vida da polis ateniense para o Jardim não foi uma retirada para a 'privacidade'. Os epicuristas nem glorificavam o corpo, nem eram ascetas. Importa recordar que este foi um período conturbado na história da civilização grega, recordando as palavras de Robert Pogue Harrison(2009). Outras duas escolas em Atenas foram fundadas num *hortus* – a Academia de Platão e o Lyceum de Aristóteles.

Hortus Politicus II

Radical, a 'jardinagem'?

A opção pela construção de um jardim como intervenção temporária *No Jardim da Dúvida* passa, também, pelo teor das palavras de T.J. Demos(2012) a propósito da documenta 13, de 2012, em Kassel, na Alemanha [196] :

> Os jardins podem parecer irrelevantes para o nosso mundo de crises e emergências [...] mas na verdade dizem respeito ao mais urgente dos conflitos globais – incluindo a financialização corporativa da natureza, concretizada pelo patenteamento de sementes geneticamente modificadas por parte de empresas agrícolas e farmacêuticas; a produção de emissões de gases com efeito de estufa pelos agro-negócios assentes em plantações de monocultura orientados para a exportação, dependentes da indústria de fertilizantes químicos e de transportes alimentada a combustíveis fósseis e; e a destruição quer dos sindicatos e quer dos pequenos agricultores, deslocados pela mecanização e pela propriedade monopolista dos meios de produção[...]. [197]

195 "No jogo dos contextos, um deles não é o menor: o das implicações ideológicas que atravessam a história das ideias e opõem uma tradição hedonista a sua familiar inimiga do ideal ascético. De um lado, Leucipo, Demócrito, Aristipo, Diógenes, Epicuro, Lucrécio, Horácio, etc. [...] do outro, como contemporâneos exatos, Pitágoras, Parmênides, Cleanto, Crisipo, Platão, Marco Aurélio, Sêneca. Atomistas, monistas, abderitanos, materialistas, hedonistas contra idealistas, dualistas, eleatas, espiritualistas e defensores da linha ascética. [...] *Contra-história da filosofia 1*, Michel Onfray, p. 31

196 Gardening Against the Apocalipse' é o título de um dos capítulos do seu livro *Against the Anthropocene*, editado em 2015, no qual T. J. Demos aprofunda a posição expressa no artigo datado de 2012: https://brooklynrail.org/2012/10/art/gardens-beyond-eden-bio-aesthetics-eco-futurism-and-dystopia-at-documenta-13 [acedido a 22 de Agosto de 2022]

197 Tradução livre da autora da tese. 'Gardens may seem irrelevant to our world of crises and emergencies—the specific circumstances of which Christov-Bakargiev neglected to identify—but in fact they concern the

Está, ainda, ligada ao pensamento de George McKay sobre a formas radicais de jardinagem e a sua pesquisa sobre a ressonância política do jardim.

E se juntos formos jardineiros radicais, será possível que consigamos salvar o mundo, justamente quando ele precisa de ser salvo – ou melhor, quando nós precisamos de ser salvos ?, pergunta-nos. (McKay, 2011, p.5) [198]

McKay aborda a actividade da jardinagem como uma actividade potenciadora de mudanças, incluindo-a no seio de lutas ideológicas e políticas que atravessam a história, relembrando que terra, história e política estão interligadas. Aponta, a título de exemplo, que no Primeiro de Maio a celebração sazonal da fertilidade, dos ciclos do crescimento em torno do mastro rural coincide, hoje em dia, com a homenagem aos trabalhadores e às suas lutas (McKay, 2011, pp. 5-6).

Cultivar e resistir.

No Algarve assiste-se, nas últimas décadas, a uma transformação da ocupação do solo, quer no Barlavento quer no Sotavento, que pode ser averiguada pela extensão da área dedicada às monoculturas e à instalação de um número crescente de estufas. Como consequência assistimos ao desaparecimento de estruturas naturais como pequenos bosquetes, sebes e linhas de árvores, margens naturais de ribeiras, linhas de água e charcas que formam áreas de refúgio para a fauna e flora, bolsas de biodiversidade. E à diminuição da agricultura de sobrevivência, com as suas dinâmicas já estilhaçadas nos anos 60 e 70, do século passado. Como tem sido RE-apresentado este mundo rural em desaparecimento na arte contemporânea em Portugal?

Um registo fotográfico das alterações da ocupação do solo, em vários locais do território algarvio, foi sendo construído, para ser trazido para o seio do processo criativo e transformado numa outra obra. Um mapeamento para potenciar a invenção poética. Um ANARquivo.

O arquivo pensado com 'um sistema de funcionamento e de arranjo de ideias' (Freire *cit*. Costa, 2008)[199]. O arquivo é o abrigo da memória. Mas o arquivo torna-se o que é dependendo da forma como é interpretado ou montado. Jacques Derrida falou de um 'mal de arquivo', Hal Foster de um impulso arquivista no contexto da arte contemporânea.

most urgent of global conflicts—including the corporate financialization of nature, realized by the patenting of genetically modified seeds by agriculture and pharmaceutical corporations; the production of greenhouse gas emissions, via a monoculture- and export-based agribusiness reliant on the fossil-fuelled transportation industry and chemical fertilizers; and the destruction of unions and small-scale farmers, displaced by the mechanization and monopoly ownership of the means of production.' https://brooklynrail.org/2012/10/art/gardens-beyond-eden-bio-aesthetics-eco-futurism-and-dystopia-at-documenta-13 [acedido a 22 de Agosto de 2022]

198 Tradução livre da autora da tese. Esta é uma das perguntas que McKey (2011) dirige ao leitor na introdução do seu livro *Radical Gardening: Politics, Idealism and Rebellion in the Garden*: 'If we are radical gardeners together is it possible that we might be able to save the world, just when it needs saving—we need saving—most?(p.5)

199 Freire, C. (2006). Arte Conceitual. Rio de Janiero: Ed. Zahir *cit* Costa, L. C. (2008). *Registo e arquivo na arte* https://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/037.pdf [consultado a 15 de Dezembro de 2023]



Figura 114:
Horta, Praia da Luz
Créditos: Susana de Medeiros



Figura 115:
Horta, Barão de São Miguel
Créditos: Susana de Medeiros



Figura 116: Horta, Figueira (Vila do Bispo)
Créditos**:** Susana de Medeiros



Figura 117: Horta, Odeleite
Créditos: Susana de Medeiros



Figura 118: Horta, São Marcos da Serra
Créditos: Susana de Medeiros

Cosecha: siembra y resistencia (Cultivo: semear e resistir) de Natascha de Cortillas Diego

Como é pensada esta 'jardinagem radical' na nossa latitude espelhada, no Chile?
Interessava-me averiguar como eram trazidas para a prática artística as fricções presentes no mundo rural chileno. Como era mediada, a partir do campo artístico, a construção simbólica do território, presente no quotidiano dos lugares chilenos onde ainda se pode falar de um modo de vida marcado pelos ciclos da ruralidade? É isso que faz de Cortillas no corpo de trabalho que dá a ver em *'Cosecha: siembra y resistencia'.*

Esta exposição, que reúne imagem em movimento (vídeo-performance), imagens do foro do arquivo ou da cartografia e seres vivos (plantas), para além de objectos, numa lógica expositiva aparentemente fragmentária, é o resultado de uma pesquisa continuada no tempo e no espaço.
Esta artista tem vindo a investigar as relações identitárias e culturais que estão contidas no universo da alimentação, da comida e da culinária, maioritariamente no território chileno. É preciso 'ganhar a confiança para cozinhar em conjunto, estabelecer esta relação de pertença que é sentar-se à mesa,

conversar e escutar, comer' (Lama, 2019),[200] submergindo no quotidiano de forma continuada.



Figura 119: Vista geral da exposição 'Cosecha: siembra y resistencia'
Galería Mistral, 2019
https://galeriagm.cultura.gob.cl/exposiciones/cosecha-y-siembra-resistencia/





Figuras 120 e 121: Exposição 'Cosecha: siembra y resistencia'
Cortillas Diego, N. (2019). Cosecha: Siembra y resistencia. Ministerio de las Culturas, Las Artes y el Patrimonio.
https://galeriagm.cultura.gob.cl/exposiciones/cosecha-y-siembra-resistencia/

De Cortillas Diego interpela-nos: Qual o lugar que a culinária tem na construção de sentido dos lugares e das comunidades? As vivências do quotidiano, inscritas no corpo, terão algum poder de re-singularização, apropriando-nos de um termo utilizado por Félix Guattari, face às forças, às dinâmicas geradas pela globalização que 'avassalam' o mundo rural chileno?

A artista quis ligar os padrões do cultivo da terra aos gestos da culinária quotidiana. Nesta instalação é dada visibilidade a um universo do foro do espaço privado - às hortas e cozinhas de Santa Juana (de Poduco Alto), na região de Biobío, aos gestos e aos ritmos de trabalho de quatro mulheres camponesas - trazendo estas dinâmicas para fazê-las emergir no espaço público através da mediação do campo artístico. Loreto González Barra chama a atenção que: 'hacia la voluntad de ser sensibles, con la vida y la memoria, para crear mecanismos de defesa mediante el primer territorio habitado, el cuerpo' (Barra, 2019, p.39).[201]

200 Lama A., B. (2019). 'De Cultivos e Sentidos'. in De Cortillas Diego, N. *Cosecha: siembra y resistencia,* Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, pp. 35-36

201 Barra, L. G. (2019). 'Cómo lo quotidiano se vuelve fibra'. in de Cortilhas Diego, N.: siembra y resistencia, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, pp. 39-40

As obras, na instalação, dão a ver os diferentes modelos de desenvolvimento que co-habitam no mesmo território, neste caso particular, a região de Biobío onde vive. Para a artista é importante pensar nas relações entre centros e periferias, a partir de uma região periférica como a região de Biobío. Nesta instalação apresenta uma economia de subsistência, face a face com uma outra praticada pelas empresas florestais, confrontando duas formas de pensar a relação com a terra. [202]
As indústrias florestais que dominam grandes áreas, com base na maximização do rendimento, vão impondo uma outra forma de usar a terra, inscrevendo novos modelos de relações. Isto através da plantação e corte dos pinheiros (e eucaliptos), lado a lado com o que nasce das hortas e dos pomares, que é para auto-consumo ou micro-venda. E, assim, há um modelo 'de subsistência' que ainda resiste perante as tentadoras ofertas (pecuniárias acrescentamos) de homogeneizar as terras com plantações de árvores para a indústria madeireira. Mas 'viver da terra é o que sempre fizeram os habitantes deste território, e esta forma de estar atribui-lhes o sentido do seu viver, o seu sentido de pertença', diz-nos Bárbara Lama A. (Lama, 2019) Nesta exposição, de Cortillas mostra as linhas estruturais do comportamento de quatro mulheres camponesas, e das suas famílias, a partir dos alimentos e da cozinha. Linhas tecidas por uma lógica comunal e de partilha.
Na sua prática artística, desenvolve uma pesquisa muito próxima do 'trabalho de campo' da antropologia. Apropria-se para a 'desviar', pensamos nós, indo buscar um conceito utilizado pela *Internacional Situacionista* de Guy Débord.

Como re-sistir e re-existir ou uma outra reforma agrária.
Hortas na auto-estrada de Ângela Ferreira.

Em Portugal, mas não na região algarvia, o projecto *Hortas nas auto-estradas* de Ângela Ferreira aborda, de forma distinta da artista chilena, uma dinâmica de resistência ligada ao cultivo da terra, no contexto dos terrenos limítrofes à metrópole lisboeta. Esta é uma série que pertence a uma linha de desenvolvimento de trabalhos performáticos em que a artista utiliza o seu corpo.
David Santos aponta: 'As fotografias […] sublinham o significado paradoxal de conceitos como sobrevivência, comunidade, economia, território e apropriação', [...] uma prática individual que ecoa ainda o sentido político, mesmo que reinventado, de uma "reforma agrária" de espécie urbana.' (Santos, 2009) [203]

O trabalho de Ângela Ferreira sobre as hortas num contexto citadino foi, na altura da sua produção, singular no contexto das práticas artísticas portuguesas[204], na medida em que promove uma

202 Natascha de Cortillas afirmava em 2019 :'[...]necesitamos una nueva Constitución que siga el ejemplo de la Carta Constitucional de la República Bolivariana [...], la que asegura derechos para las personas, pero también considera como sujeto de derecho a la naturaleza. En esa perspectiva, los derechos de hacer negocios o cualquier otra práctica que pudiera llegar a degradar las bases de sustentabilidad de los recursos naturales quedan supeditados al respeto de los derechos humanos y al derecho de la naturaleza de permanecer en el tiempo, brindando servicios ambientales a las generaciones venideras. Asenjo, P. (2019) https://www.perrerarte.cl/natascha-de-cortillas/ [acedido a 15 de Dezembro, 2023]

203 Santos, D. (2009). 'Do hotel às hortas: caminhos de crise e identidade' in *The Return of the Real-Ângela Ferreira* https://www.cm-vfxira.pt/uploads/writer_file/document/1994/20090527163806448772.pdf

204 Quando Ângela Ferreira chega pela primeira vez à capital portuguesa, os terrenos baldios proliferavam não só na cidade, como também nos arredores de Lisboa, e, mesmo depois do seu regresso de África do Sul, na década de 2000, eles continuaram a existir. No seu entender, estes terrenos baldios eram por um lado, o reflexo de um resquício do pós-25 de Abril revolucionário, na década de 90, mas, por outro, o resultado de uma

'reavaliação política da acção humana, mesmo quando esta não é determinada por qualquer característica ideológica, mas apenas pela expressão de uma necessidade imperiosa.[...]' [205], diz-nos David Santos, a propósito da exposição da artista no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira. As hortas dão a ver o sentido de sobrevivência destas comunidades que persistem e resistem às alterações do uso do território e ao crescimento do tecido urbano. [206]



Figura 122: *Hortas na auto-estrada (Reforma Agrária)*, Prova cromogénea sobre alumínio, 70,5cmx100cm, 2006
http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx?id=25316&ns=216000&Lang=po&museu=2&IPR=-1
Créditos: Museu de Lisboa, 2022

A série de fotografias *Hortas na Auto-Estradas* (2006-2009) organiza-se em três conjuntos: Reforma Agrária, Escultura e Jardinagem.

Na primeira, vestindo uma indumentária de jardineira ou agricultora, manipula uma bandeira vermelha. A apropriação individual de 'terras de ninguém' na zona da auto-estrada IC19 e das vias-rápidas, feita por membros de comunidades africanas imigradas - que no caso destes terrenos eram maioritariamente originários de Cabo-Verde, segundo a artista - levou-a a pensar numa ideia de 'reforma agrária'. Estas terras, pertencendo ao Estado português, não iriam certamente ser alienadas

falta de planeamento urbanístico, uma falta de preocupação com o espaço exterior, como se este não fosse da comunidade. É disso que nos fala numa entrevista, dada ao Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa, em 2018. https://www.youtube.com/watch?v=JOPdOhTzXdc [acedido a 12 de Agosto de 2022] e https://www.youtube.com/watch?v=cQxMgVH4NiA [acedido a 12 de Agosto 2022]

205 Santos, D. (2015). *A Reinvenção do Real,* Lisboa: Documenta.

206 Mesmo à custa de grandes perigos como o do atropelamento e de uma possível morte e do contorno da lei.

devido à sua reduzida escala e à sua localização. [207] Tendo sido ocupadas, maioritariamente, pela comunidade africana, a viver nos arredores de Lisboa, poderiam ser vistas como uma espécie de curioso reverso da apropriação que o colonialismo europeu fez das terras em outros continentes mas numa outra, pequeníssima, escala.

Na segunda, interessa-se pelas estruturas efémeras que existindo nestas hortas são utilizadas para auxiliar o crescimento das plantas ou para protegê-las do vento e do sol. Introduz, nas hortas, pequenas esculturas temporárias que realiza no seu atelier. E aqui, ou a sua figura está ausente na imagem fotográfica ou, noutras imagens, aparece manipulando estruturas que já lá existem. No primeiro caso a escultora assume o papel de agricultora e, no segundo, a agricultora mimetiza os gestos da escultora. 'Uma vez mais é o trânsito de identidades, funções e significados que melhor traduz o investimento criativo de Ângela Ferreira, introduzindo dúvidas no sentido das imagens, isto é, nos valores mais comuns associados a elas. […]', diz-nos David Santos na folha de sala da exposição, datada de 2009. [208]



Figura 123: *Hortas na auto-estrada*, Provas cromogéneas sobre alumínio, 70,5cmx100cm, 2006-2009
https://www.museudelisboa.pt/pt/acontece/exposicao-hortas-de-lisboa-conversa-hortas-informais-de-lisboa-por-angela-ferreira-david-santos-e-pedro-varela

207 Entrevista a Ângela Ferreira (04/12/2017). Centro de estudos de Comunicação e Linguagem https://www.youtube.com/watch?v=JOPdOhTzXdc [acedido a 12 de Agosto de 2022] e https://www.youtube.com/watch?v=cQxMgVH4NiA [acedido a 12 de Agosto 2022]

208 Santos, D.(2009) 'Do hotel às hortas: caminhos de crises e identidades' in *The Return of the Real-Ângela Ferreira* https://www.cm-vfxira.pt/uploads/writer_file/document/1994/20090527163806448772.pdf

Sementes de mudança? Lois Weinberger e Maria Thereza Alves.

As plantas ruderais estão presentes em vários dos projectos de Lois Weinberger e no projecto *Seeds of Change* de Maria Thereza Alves.

Lois Weinberger e os 'insurgentes botânicos'.

Não há uma 'primeira' natureza, a 'selvagem', para Weinberger. As plantas ruderais florescem no campo e na cidade em terrenos baldios, nas periferias, mas também em quaisquer outros locais, mesmo nos centros citadinos, rompendo com a ordem e estabilidade (Trevor, 2014). Desde 1970 que Lois Weinberger tem vindo a tornar menos claras as distinções entre 'natural', 'não-natural' e 'artificial' no mundo das plantas.

Estes 'insurgentes botânicos', como Tom Trevor designa as plantas ruderais a propósito do trabalho de Weinberger, são utilizados para criarem situações em que são deixados a executar o seu ciclo de vida e morte, num processo de transformação contínua. Este artista afirma-se 'contra a estética do Puro e do Verdadeiro, contra o ordenamento de forças'. O aloctóne como metáfora. As plantas ruderais, o *outro,* como o estrangeiro ou o migrante?

Para a *documenta 14,* Weinberger criou um projeto assumido pelo artista como um processo arqueológico. Escavou um "corte" no parque ao lado da Orangerie, no parque Karlsarue, 'abandonando-o' para o que quer que surgisse. Neste vazio no espaço urbano, o solo exposto será povoado por 'vegetação espontânea', cujas sementes serão trazidas pelo vento, pelos insectos, pelos pássaros, por quem passe. Uma actividade de resistência, uma contracultura relativamente às categorias e às classificações ditadas pelo imperativo da ordem?[209]



Figura 124: Lois Weinberger, Ruderal Society: Excavating a Garden, Karlzsaue Park, Kassel, documenta 14, 8 April – 17 September 2017
https://www.phileas.art/biennials/documenta/loisweinberger
© Mathias Vöelzke

209 'For Lois Weinberger, the uncontrolled growth of ruderal plants, heedless of human society, the drift patterns of grasses and the relentless urgency of 'greenness', is an artistic metaphor for resistance to the prevailing order of consumerism and a counterculture to the reductive taxonomies and categorizations of 'the orderly'. (Trevor, 2014)



Figura 125: Lois Weinberger
Ruderal Society - Excavating a Garden
Karlsaue Park, Kassel, documenta 14, 8 April – 17 September 2017
https://www.phileas.art/biennials/documenta/loisweinberger
© Mathias Vöelzke

Lendo a prática processual de Weinberger à luz do pensamento do filósofo e psicoterapeuta Félix Guattari, formulado no seu último ensaio *As Três Ecologias*, como o fez Tom Trevor (2014), as plantas ruderais estão lá para nos relembrar que precisamos reclamar formas de resistência à homogenização, de desenvolver práticas que integrem a heterogeneidade e onde se exercite o dissenso, para expandir os nossos territórios existenciais. Lois Weinberger parece querer traçar um paralelismo entre a perda da diversidade do mundo vegetal e a perda da singularidade de cada ser humano na sociedade actual.

Maria Thereza Alves e a terra de lastre

O ponto de partida deste projecto: as espécies alóctones como sementes de mudança. Aloctóne é um termo composto de origem grega: *alo-* + grego *khthon, -onó.*
Maria Thereza Alves interessa-se pelas plantas ruderais que existem na chamada flora de lastre, o material orgânico que as caravelas transportavam no porão e lhes permitia garantir a estabilidade na navegação. Ouve falar da flora de lastre, no âmbito de uma conferência, na Finlândia. Às leituras da abordagem da botânica finlandesa Heli Jutila, na sua tese de doutoramento, parcialmente dedicada à flora de lastre, às investigações que desenvolve em Marselha onde reside à data em que inicia o projecto, vão sendo acrescentados outros dados, em Exeter-Topsham, em Reposaari, e noutros locais, dando corpo conceptual e prático ao seu projecto *Seeds of Change,* que está em processo desde 1999.

A artista investiga os locais que tenham tido terra de lastre numa cidade, recolhendo amostras de solo. Para poder germinar todas as sementes que este contém estabelece parcerias com cientistas e consulta arquivos para identificar a flora. O resultado da sua pesquisa é posteriormente exibido sob a forma de um jardim (Aima, 2018, p. 99).



Figura 126: Maria Thereza Alves, *Seeds of Change*, Bristol, 1999
http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change-a-floating-ballast-seed-garden-bristol?c=#lg=1&slide=0



Figura 127: Maria Thereza Alves, *Seeds of Change*, Bristol, 1999
http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change-a-floating-ballast-seed-garden-bristol?c=#lg=1&slide=6



Figura 128: Maria Thereza Alves, *Seeds of Change,* Bristol, 1999
http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change-a-floating-ballast-seed-garden-bristol?c=#lg=1&slide=1

Em Bristol, dá a ver um trabalho de colaboração com a arquitecta Gitta Gschwendtner que implicou a concretização de um jardim flutuante composto exclusivamente por espécies alóctones. Este projecto foi instalado noutras localizações, nomeadamente nas cidades portuárias europeias de Marselha, em França, Dunquerque, Exeter e Liverpool, em Inglaterra e em Reposaari, uma pequena ilha que já foi o maior porto da Finlândia (Aima, 2018, p. 99). Falando na primeira pessoa a artista aponta algumas das perguntas que o projecto lhe suscitou: 'Em que momento é que estas sementes se tornam 'indígenas'? Quais são as histórias sócio-políticas de um lugar que determinarão a sua noção de pertença?' [210]

Histórias entrelaçadas do comércio transnacional, de migrações e de extração de recursos, histórias dos vários colonialismos, subjazem aos seus jardins.

As caravelas de ontem e os barcos-contentores de hoje têm em comum gerarem o que poderemos chamar de uma nova Pangeia, trazendo novos seres para territórios onde não seria possível a sua

210 De acordo com Pedro Llano (2015) no seu texto *El Retorno de Quetzalcóatl*, o pensamento de Maria Thereza Alvez foi, nos anos da sua juventude, fortemente influenciado por três pessoas: Jimmie Durham, o seu companheiro desde 1978, militante pelos direitos dos povos indígenas norte-americanos e figura incontornável da arte contemporânea; Tupã-Y, líder guarani de Matogrosso do Sul que foi assassinado em 1983 por reclamar as terras que foram usurpadas ao seu povo e Ángelo Kreta, outro activista indígena, da etnia Kaingang, que também foi assassinado pelo governo militar em 1980, por liderar uma luta contra não-indígenas que se tinham instalado nos seus terrenos. Todos estes factos, e outros aqui omitidos, permitem pensar o trabalho desta artista como um trabalho profundamente enraizado em ideias de justiça, liberdade e igualdade.

existência sem esta preciosa 'ajuda', uma vez que as distâncias seriam demasiado grandes para a sua deslocação por meios próprios. Estes espécimes poderiam considerar-se testemunhos de uma história que diz respeito ao planeta Terra, muito mais complexa do que aquela que é narrada, sob a forma de sementes. Com a sua adaptação a condições diferentes das da sua origem as sementes questionam o que é ser estrangeiro.

Hortus Politicus III

Pensar como uma floresta ou a pertença à grande família da vida. Processos transformatórios.

Um mundo-jardim ou um mundo-deserto?

Poderemos escolher entre viver num mundo-jardim (ou mundo-floresta) ou num mundo-deserto? Sabemos que a manutenção do bioma que uma floresta representa está relacionada com a existência das próprias árvores. Está assente nas relações entrelaçadas com os diferentes seres, incluindo os humanos, que ocorrem no seu seio. Não podemos deixar de pensar que as florestas primárias, ligadas a um imaginário que as formula ainda como 'selvagens' e 'virgens' são, também, o resultado de um longo processo de cultivo e de cuidado dos povos originários que nelas habitaram e habitam. Mas como deixar de pensar a floresta como algo que está, lá fora, longe, que é 'selvagem', 'virgem', 'intacta'? Pensar como uma floresta é o ponto de partida conceptual de Anna-Sophie Springer e Etienne Turpin em *The Word for World is Still Forest.* [211]Esta é uma 'exposição paginada', como lhe chamam os editores. Um volume que configura uma homenagem à floresta. É abordada a transformação da floresta, como um organismo pensante, em plantações de monoculturas em linha, que actualmente ameaçam a vida das florestas no planeta. Ao abrir o livro podemos folhear várias páginas digitalizadas da novela homónima de Ursula K. Le Guin, *The Word for World is Forest*, de 1972, com anotações pessoais dos editores. Mas como pensar como uma floresta não sendo uma?, esta é a questão que urge fazer. Como devir-micélio num mundo que parece se ter esquecido da hospitalidade, da amabilidade perante o outro[212]? Na botânica, os micélios querem designar um conjunto de filamentos emaranhados (hifas) que carregam nutrientes e estabelecem relações de simbiose com algumas espécies. Os cogumelos, bolores ou mofos são micélios. A ecologista florestal Suzanne Simard explica-nos como as árvores estão conectadas pela 'wood wide web' e descreve como as árvores-mãe da Colúmbia Britânica distribuem nutrientes através de uma rede subterrânea de fungos micorrízicos. Simard (2017) diz-nos: 'Os idosos desempenham um papel especial em qualquer comunidade, tendo conquistado o respeito da tribo pela sua sabedoria, conhecimento e ensinamentos. Eles ajudam a unir os indivíduos à comunidade mais ampla como um todo e a ligar o passado com o futuro. (p.66)[213] Afirma ainda que 'quanto mais engenhosa for a árvore fonte e mais necessitada for a árvore colectora, maior será a transferência líquida de recursos

211 Springer, A. S. & Turpi, E. (Ed.). (2017). *The Word for World is Still Forest. Berlin: K. Verlag / The Haus der Kulturen der Welt, https://archiv.hkw.de/media/texte/pdf/publikationen_2/publikationen_3/intercalations4_the_word_for_world_is_still_forest.pdf*

212 Han, B. C. (2018). A Expulsão do Outro. Lisboa relógio D'Água, p. 27

213 Tradução da autora da tese. Simard, S. (2017). 'The Mother Tree', p. 66 in Springer, A. S. & Turpin, E. (Ed.). (2017).*The Word for World is Still Forest. Berlin: K. Verlag / The Haus der Kulturen der Welt.*

para esta última. Em algumas florestas, estas árvores também trocam sinais de defesa para alertar sobre perigos potenciais, aumentando assim a resiliência de toda a comunidade'.(p.68) [214]

A pertença à grande família da vida.

Fora do campo artístico as dinâmicas colaborativas parecem responder afirmativamente à possibilidade de instaurar, através de uma 'jardinagem radical', formas de co-existência, relações entrelaçadas com repercussões sociais e políticas. O pensamento de Wangari Maathai que deu origem ao *Green Belt Movement*[215], o de Vandana Shiva e a postura ética de ambas, o seu envolvimento com o lugar onde habitam, são aqui convocados como 'substracto' de uma dimensão simbólica ligada às actividades de cultivo 'radicais' associadas à floresta, dimensão que ligo à conquista da liberdade que a democracia, no seu cerne, tem como base.[216]
No seu discurso de aceitação do Prémio Nobel da Paz em 2004, Wangari Maathai, bióloga queniana, declara:

> Há 30 anos que iniciámos este trabalho. As actividades que destroem o meio ambiente não diminuíram. Hoje enfrentamos um desafio que exige uma mudança na nossa forma de pensar, para que a humanidade pare de ameaçar o sistema que sustém a vida. […] somos chamados, de facto, a abraçar o conjunto da criação em toda a sua diversidade, beleza e maravilha. Para isso, temos de reavivar o nosso sentimento de pertença à grande família da vida, com a qual partilhamos o processo evolutivo. (2020, p. 43)

Este movimento e Maathai como líder, foram responsáveis pela plantação de mais de 30 milhões de árvores no Quénia, assim como pela educação para a cidadania de um grande número de mulheres, factos que contribuíram, em conjunto com outras acções, para a instauração de um governo democrático neste país.

Em 1991, Vandana Shiva, física e activista social, funda a organização *Navdanya* (*Nine Seeds*), em Dehradun, no sopé dos Himalaias, na terra dos seus pais. Esta organização é responsável por proteger a diversidade biológica e cultural das sementes, que ela própria começa a recolher, lutando contra o patenteamento e a manipulação genética das mesmas pela grandes corporações agro-indústriais na Índia (como é o caso da Monsanto e da Syngenta), contra a desvalorização do conhecimento local, que entende como não comercializável.[217]
Para Shiva tudo está interligado e há, na mais pequena semente, energia e diversidade quase infinitas: 'Os organismos vivos, ao contrário das máquinas, organizam-se. Devido a esta capacidade, não podem ser tratados simplesmente como "invenções biotecnológicas", "construções genéticas" ou "produtos da mente", termos que são usados para justificar o seu patenteamento comercial

214 Tradução livre da autora. Simard, 2017, p. 68. 'The Wood Wide Web is a busy network, where the fungal links serve as pathways for the back-and-forth transport of carbon, water, and nutrients among trees. Among the shifting dynamics of growing trees, the taller, replete, and illuminated elders can shuttle a net amount of resources along a sourcesink gradient to shorter, shaded, understory trees. The more resourceful the source tree, and the more needy the sink tree, the greater the net transfer of resources to the latter. In some forests, these trees also trade defense signals to warn each other of potential danger, thus increasing the resilience of the whole community.'
215 Sobre o Green Belt Movement consultar https://www.greenbeltmovement.org/who-we-are/our-history [acedido a 15 de Dezembro, 2023]
216 Fazendo referência ao livro de George McKay, Radical Gardening.
217 Demos, T. J., (2016), Decolonizing Nature, p. 237

como criações humanas'.[218]

A Índia de Vandana Shiva é também a Índia do movimento *Chipko* (que pode ser traduzido como 'abraçando as árvores'), movimento iniciado pelas mulheres indianas, que nos anos 70 (do século passado) foi responsável por reivindicações no espaço público pela manutenção dos ecossistemas, em diferentes pontos geográficos. [219]

Processos transformatórios no campo artístico.

Agnes Denes. Guardiãs e guardiões de ecossistemas.

Um projecto de recuperação das terras : 11,000 árvores foram plantadas por 11,000 pessoas numa montanha. *Tree Mountain – Time capsule 11,000 trees, 11,000 persons, 400 years* foi desenvolvido na Finlândia, perto de Ylojarvi, ao longo de quatro anos (entre 1992 e 1996). Encontramos neste projecto a mesma ideia de habitar a terra como uma casa, construindo e mantendo com ela uma relação de cuidado e de reparação que encontramos no *Green Belt Movement*. [220] Perante esta obra somos convidados a realizar uma operação de descentramento, em que a relação de cuidado se estabelece com o primeiro 'outro' que são os seres que habitam no espaço que nos rodeia e ao qual estamos interligados. Este ecossistema em formação, tem como responsáveis pela sua protecção as 11,000 pessoas que possuem certificados, identificando-as como os guardiões deste ecossistema (e uma vez que são documentos hereditários, os seus potenciais herdeiros, herdam também esta tarefa).

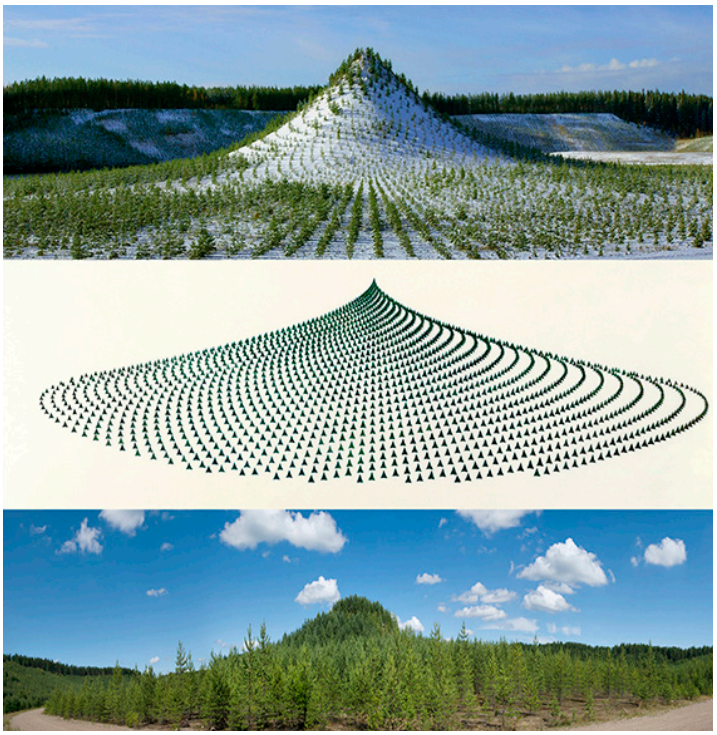


Figura 129: Agnes Denes
Projecto Tree Mountain - A Living Time Capsule-11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years, 1992-96, (420 x 270 x 28 meters) Ylojarvi, Finland
http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html
© Agnes Denes

218 Tradução livre da autora. 'Living organisms, unlike machines, organize themselves. Because of this capacity, they cannot be treated as simply 'biotechnolgical inventions', gene constructs' or 'products of the mind' terms that are used to justify their commercial patenting as human creations. Shiva *cit* Demos, T. J. (2016). 'Gardening Against the Apocalipse', in Decolonizing Nature, pp.237- 238

219 Consultar Merchant, C. (2004). *Reinventing Eden, The Fate of Nature in Western Culture,* New York: Routledge.

220 Giorgio Agamben lembra-nos que o *paterfamilias* no direito romano era responsável pelo *oikos*, pelo cuidado da 'casa' e das pessoas que nela viviam.

Joseph Beuys. Os processos transformatórios e as energias vitais.

Em *7000 Eichen – Stverwaldung statt Stadtverwaltung (7,000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration)* pedras milenares e árvores que podem viver até cerca de 800 anos convidam-nos a um novo começo. Plantamos árvores mas as árvores plantam-nos a nós, diz-nos Beuys. O artista havia colocado 7,000 pedras de basalto em frente do edifício do *Fridericianum*. Cada pedra, uma árvore, um carvalho. Iniciado com Joseph Beuys, em 1982 para a *documenta 7,* o projecto, com elevados custos financeiros, termina em 1989 com o seu filho Weizel Beuys (mesmo a tempo da *documenta 8*). A participação era aberta a todos através de um donativo de 500 marcos.

Este projecto não pode ser dissociado do pensamento que Beuys formula sobre os minerais, os vegetais, os animais como detentores de forças vitais elementares. Usa repetidamente as suas figuras ou os seus corpos na sua prática artística. Acompanhados por eles e pelo artista poderíamos então iniciar um processo transformatório. [221] Toda a obra de Beuys apela a um restabelecimento do 'organismo físico na medida em que está ligado à natureza como organismo geral'(Borer, 2001,p. 25).

Não podemos deixar de falar daquilo que chamou de *Wärmcharakte,* as qualidades das substâncias que subjazem à ideia da construção de dispositivos energéticos, pensamento que denota a influência de Rudolf Steiner[222]. A energia é central, no sentido cósmico-alquímico, na visão que o artista tem da natureza (Conti, 2004,p.1).[223]

Border defende, no entanto, que Beuys terá desenvolvido uma *cosmosofia* num sentido muito diferente do da *antroposofia* de Steiner (2001, p.27).

Beuys interessa-se pelas operações que se processam no âmbito das suas 'esculturas': 'reacções químicas, fermentações, mudanças de cor, degradação, ressecamento.' (Borer, 2001, p.26) Utiliza o feltro, o cobre, a cera de abelha, a gordura. O feltro é um bom isolante de calor, assim como a cera de abelha, e o cobre, um bom condutor de calor e de electricidade (Borer, 2001, p.15).

Toda a sua obra solicita 'a nossa habilidade de modificar a vida quotidiana (que seria caótica, instável, quente, material, actual) em espiritualidade (que seria perfeita, estável, fria, cristalina, celestial, futura), em conformidade com uma polarização que complementa a das energias vitais'. Apela à 'nossa habilidade de trazer os corpos de volta às almas'[224]. Cada indivíduo tem a capacidade de contribuir para o todo como ser criativo, para uma *escultura social (Soziale Plastik)*, moldada através do pensamento e do discurso, da mesma forma que um escultor molda um objecto plástico.[225]

221 Borer, A. (2001). *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify. p.20-21

222 Rudolf Steiner (18861-1925) fundador da antroposofia, da pedagogia Waldorf, da agricultura biodinâmica, da medicina antroposófica e da euritimia, esta última criada com a colaboração de sua esposa, Marie Steiner-von Sivers.

223 'Within the vision of Nature and the world of Beuysian thinking, the central theme is energy.' in Conti, G. (2004). *Joseph Beuys+Italy /The Defense of Nature*, p.1

224 Borer, 2001, p.21. Alain Borer analisa a obra de Beuys recorrendo a uma ideia de círculos concêntricos, cada um revendo a obra do artista através de determinadas figuras chave, como a de pastor, no caso do trecho referenciado.

225 He asserted that "[t]he most important thing to me is that man, by virtue of his products, has experience of how he can contribute to the whole and not only produces articles but become a sculptor or architect of the whole social organism." (Borrer, 2001)

Seria este projecto uma das acções 'curativas' que resultariam da preocupação de Beuys com a '*morte* das linhas da vida no mundo'? Um processo transformatório? Segundo Alain Borer, Beuys constata – diagnostica – um processo mortal por meio do qual o mundo estaria em vias de destruição, em proporções jamais alcançadas. […] O artista intervém num estado de urgência. Qual é, segundo, Beuys, a natureza da doença? É a doença da natureza – não o mal-estar da civilização, mas a cultura enquanto perda da natureza: o que é anunciado pelo carácter homeopático de todas as suas intervenções. A medicina, seria para Beuys, enquanto terapeuta, o que foi o amor para Choderlos de Laclos – 'a arte de ajudar a natureza'.[…a] Aquele que cura esforça-se […] por restabelecer o vínculo mágico com a sociedade que era mantido em tempos imemoriais […]. [226]
Beuys, o pastor, o terapeuta.



Figura 130: Joseph Beuys
7000 oaks – city forestation instead of city administration (7000 Eichen – stadverwaldung statt stadtverwaltung)
Pedra de basalto e *ficus macrophylla* ou figueira-da-austrália
https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/65.2022.a-b/
Créditos: uma oferta de René Block com assistência de Anita e Luca Belgiorno-Nettis, 2022
© Estate of Joseph Beuys/VG Bild-Kunst. Copyright Agency

226 Borer, A., 2001, pp. 24-25



zona cinco

Linhas Imaginárias

Linhas Imaginárias.

Ao querer trazer o Centro-Sul do Chile, no hemisfério Sul para o Sul do hemisfério Norte, em Portugal (o sul do Sul), há uma imaginária linha da latitude que é rebatida e coincide com uma outra, a espelhada, ou melhor um conjunto de linhas que são rebatidas. Esta pode ser considerada uma liberdade artística que contraria as projecções hierárquicas, Norte versus Sul, tal como a de desenhar o pólo Sul no lugar do pólo Norte, como o faz um artista da América Latina, Joaquín Torres García.

Na perspectiva de um cartógrafo, o espaço sendo abstraído coincide com o mapa mas não com o território. Lucy Lippard afirma que o mapa, assim como a arte que dele deriva, pode ser considerado em si uma estratificação, pois refere-se simultaneamente a um lugar, a uma viagem e a um conceito mental (1983, p. 122 *cit.* Tiberghien).[227]

Os mapas não estariam nem inteiramente do lado dos conceitos nem inteiramente do lado das imagens, tomariam para si uma função de intermediários entre o sensível e o inteligível, seriam um esquema (Tiberghien, 2013, p. 237). O mapa é uma construção que é, ao mesmo tempo, familiar e o resultado de uma idealização. Nesta construção, o infinitamente grande é transferido para um plano que se transforma numa superfície de projecção de signos. Ver o mundo de cima, de um ponto de vista distante será a fantasia e a realidade de todo olhar cartográfico.

Mas como nos afirma Gilles Tiberghien os artistas fazem perguntas que os cartógrafos já não fazem, interrogam os próprios procedimentos cartográficos:

> Diferentemente do cartógrafo, o artista não se interessa pela medida em si, mas empenha-se, ao contrário, em confundi-las. Esse ato de confundir pode ser dinâmico e pode-se pensar o mapa como um diagrama que desenha multiplicidades espaço-temporais, de tal modo que o mapa se torna um traçado de relações de força, um sismógrafo de intensidades, a figuração de coisas efêmeras e quase inapreensíveis. (2013, p.250) [228]

Segundo Michel de Certeau [229], o mapa pode ser visto como uma construção de uma *geografia do eliminado*[230]. E aquilo que caracteriza o eliminado é a sua posição marginal, a de não estar no centro, diz-nos a filósofa Christine Buci-Glucksmann (Buci-Glucksmann, 1996,133). [231] Daí que a cartografia tenha sido tratada como um segredo de estado em muitos impérios – em Portugal, a *Casa da India* exerceu este controle e, em Espanha, a *Casa de Contratación*.

Como se constrói o olhar sobre o espaço hoje?

A partir do Renascimento assistimos a um desenvolvimento da óptica e dos diferentes tipos de lentes que permitiram mudar a percepção do mundo em que habitamos com a invenção do

227 Lucy Lippard cit. Tiberghien, G. (2013). *Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje.* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 57, p. 235 http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p233-252

228 Tiberghien, G. (2013). *Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 57, p. 233-252. DOI:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p233-252

229 Michel de Certeau *cit*. Buci-Glucksmann, C. (1996). L'oeil Cartographic. Paris: Gallimard, p.133.

230 O itálico é do autor.

231 Christin Buci-Glucksmann diz-nos: 'Trouver d'ailleurs dans l'ici et porter l'ici à son ailleurs, définit le double mouvement d'un critique qui peut viser le support, le code ou la délimitation des frontières et des territoires em États.' no seu capítulo 'O Olho nómada e crítico/Espaços críticos e utópicos' in Buci-Glucksmann, C. (1996). L'oeil Cartographic. Paris: Gallimard, 1996

telescópio e do microscópio.

Hoje, a representação do planeta Terra como um globo e toda a imagética ligada ao conceito do Antropoceno é caracterizada pela utilização de imagens com elevada resolução geradas com recurso aos dados enviados por diferentes satélites (Demos, 2017, p.15)[232] . O 'olho' das lentes contemporâneas fabrica imagens que já não têm a fotografia como suporte técnico mas que se apresentam ao observador como imagens fotográficas. Estas são um compósito de ficheiros digitalizados e que parecem muito legíveis e transparentes, mas estão longe de o ser. Toda esta imagética é sintomática de uma mudança radical na nossa capacidade de definir, habitar e 'navegar' na categoria do espaço (Kurgan, 2014, p. 14 *cit.* Demos, 2017, p.16). [233]Demos chama a atenção para a necessidade de desenvolvermos novas formas de ver com base nestas imagens: [...] essa tecnologia representacional é parte integrante da 'vasta máquina' que é o 'sistema sociotécnico que captura e armazena dados, modela processos físicos, testa teorias e, em última análise, gera uma compreensão amplamente compartilhada do clima e das mudanças climáticas.[234]

Também Tim Ingold chama a atenção para as consequências da visão da Terra como globo. Passa a ser equacionada como um 'objecto de contemplação' desligado 'do domínio da experiência vivida'.[235]

Devir-Ícaro.

Paisagindo #1 (Exercício sobre as diferentes gradações do espaço-tempo e da construção do olhar) e *Obra ao Negro (a partir de Marguerite Yourcenar)* integraram duas exposições colectivas dos(as) alunos(as) do doutoramento em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, respectivamente uma primeira na sede da Faculdade de Belas-Artes e uma segunda na Casa-Museu Abel Salazar.

Em ambas as peças há uma preocupação em reflectir sobre a abstracção do espaço que é operada pelo mapa, tida como um ponto de partida para operar um 'desvio' (apropriando-me do conceito de 'desvio' formulado pela Internacional Situacionista). Na primeira peça, *Paisagindo #1,* deu-se importância às grelhas que organizam o espaço nas convenções cartográficas formadas pelas linhas da latitude e longitude. E na segunda, na *Obra ao Negro,* à construção abstracta do espaço feita com recurso às tecnologias que estão na base do Global Posicioning System (GPS) e o Google Earth.

---

232 Demos, T. J. (2017). *Against the Anthropocene, Visual Culture and Environment Today,* Berlim: Sternberg Press, p.15

233 T.J. Demos cita Laura Kurgan para desenvolver o seu argumento sobre a imagética utilizada para comunicar a tese do Antropoceno, de que as imagens parecem hiper-legíveis, mas, de facto, estão longe de serem transparentes ou directas: Such imagery symtomatizes 'a cataclysmic shift in our ability to navigate, inhabit, and define the spatial realm brought on by: the operationalizing of Global Positioning System (GPS) satellites for both military and civil use in 1991; the democratization and disribution of data on the World Wide Web in 1992; the proliferation of desktop computers and the use of geographic information systems for the management of data […] the widespread mapping made possible by Goole Earth in 2005. the images seem hyper-legible but in fact they are far from transparent or direct'. Kurgan, L. (2014) *Close-up at distance: Mapping, Technology and Politics*, Brooklyn: Zone Books, p.14 in Demos, T. J.. (2017). *Against the Anthropocene, Visual Culture and Environment Today*, Berlim: Sternberg Press, pp.16-17

234 Tradução livre da autora. '[...]such representional technology is integral to the 'vast machine' that is the 'sociotechnical system that collects data, models physical processes, test theories, and ultimately generates a widely shared understanding of climate and climate change'. Demos, T. J. (2017). *Against the Anthropocene, Visual Culture and Environment Today*, Berlin: SternbergPress, pp.16-17

235 Ingold, T. *cit* Demos, T. J., 2017, pp. 20-21

Paisagindo #1 (Exercício sobre as diferentes gradações do espaço-tempo e da construção do olhar)

Esta peça, quer em termos formais quer conceptuais, foi pensada como um ensaio. Do ponto de vista metodológico os erros e a sua assunção são, para mim, fundamentais no desenrolar do processo criativo.

Partiu-se da observação das estruturas temporárias de auxílio ao crescimento das plantas e das árvores, onde quer que existam hortas e pomares ou jardins na região algarvia. Ao registar os resultados temporários dos gestos nas actividades agrícolas que são estas estruturas, vão surgindo figuras e formas tridimensionais que se assemelham a grelhas e que se repetem. As estruturas contêm em si a possibilidade de crescerem, ou seja, de se estabelecerem novos nexos que são determinados pelo sentido do crescimento das plantas e que poderiam replicar o traçado das linhas da latitude ou da longitude se imaginarmos que estas linhas são vectores que se expandem *ad infinitum*. Estas estruturas são construídas com recurso a duas espécies do mundo vegetal - a cana e o eucalipto, espécies que não são autóctones no nosso país.



Figura 131: *Paisagindo #1 (Exercício sobre as diferentes gradações do espaço-tempo e da construção do olhar)*
A Apologia da Crise, Faculdade Belas Artes, Universidade do Porto, 2019
Dimensões variáveis
Tripé, Madeira de eucalipto, madeira de pinheiro, canas, acrílico transparente.
Créditos: Susana de Medeiros

Os satélites e os radares, 'olhos' contemporâneos, 'parentes' dos telescópios e dos microscópios, perscrutam um território ocupado por grandes plantações onde predomina a monocultura de uma espécie de eucalipto, o *eucaliptus globulus,* no caso da Serra de Monchique, mas também de outras monoculturas como as plantações de laranjeiras, oliveiras ou abacateiros no barrocal. Plantadas em linhas paralelas, podemos imaginar linhas que se cruzam com outras linhas perpendiculares vindas de outras plantações, formando uma estrutura cuja forma e ritmo é semelhante ao da grelha.

Em 2017 e 2018 registam-se grandes incêndios na Serra de Monchique. Outros ocorreram na mesma serra em anos anteriores. De acordo com o Inventário Florestal Nacional (IFN6), datado de 2015, calcula-se que o volume/biomassa potencialmente afectada por incêndios perfaça 296 mil ha no total. O eucalipto ocupa, em 2015, de acordo com o inventário, 26,2 % da área florestal, o equivalente a 845 mil hectares, havendo um sistemático incremento da ocupação do solo por eucaliptais nos últimos 50 anos.

Domingos Leitão, da SPEA (Sociedade Portuguesa para o Estudo das Aves), defende que com a predominância de um único tipo de cultivo deixam de existir nichos de habitats suficientes para as espécies rurais especializadas o que tem como consequência a obliteração da biodiversidade em vastas áreas.[236]

E(m)(n) volta.

Na exposição individual com o título *E(m)(n) volta*, patente no Centro Cultural de Lagos, em 2004, quis abordar as consequências do fogo que assolou estes territórios de um ponto de vista pessoal, com recurso ao desenho sobre papel e à imagem em movimento.



Figura 132: Vistas da primeira sala de exposição.
E(m)(n) volta, Centro Cultural de lagos, 2004
Créditos: Susana de Medeiros

236 Domingos Leitão e outros representantes de associações ligadas à protecção do ambiente em Portugal foram entrevistados pela jornalista Helena Geraldes em 28.07.2021. Consultar: https://www.wilder.pt/historias/quatro-peritos-mostram-como-a-agricultura-pode-ajudar-ou-destruir-a-biodiversidade/ [acedido a 11 de novembro 2023]



Figura 133: Vista parcial da exposição.
E(m)(n) volta, Centro Cultural de lagos, 2004
Fotografias da autora.

A Obra ao Negro (a partir de Marguerite Yourcenar).

A alteração da percepção humana do mundo, nomeadamente do mundo ocidental, encontra-se relacionada com a exploração de duas diferentes escalas - o micro e o macro – reveladas, ou desveladas no seu 'véu', pelo conhecimento proporcionado pela Razão, com a invenção do microscópio e do telescópio.
Podemos estabelecer ligações entre a visão do micro, a da pesquisa científica desenvolvida por Abel Salazar, com seu instrumento de trabalho, o microscópio, e as lamelas, expostos na Casa-Museu, ao 'olho' das lentes contemporâneas, à visão do macro, a dos satélites artificiais, observando o espaço físico metamorfoseado num território abstractizado, dividido em parcelas tais como lamelas. As duas visões misturam-se e formam uma 'coisa' terceira que toma a forma de um livro que é para ser olhado mas também desfolhado, manipulado, convocando o háptico.

No que respeita à recepção da obra pelo observador, o título desta peça estabelece alguns paralelismos entre as vivências de Zenão, narradas pela escritora Marguerite Yourcenar, e a vida de Abel Salazar e a privação da sua liberdade de expressão pela ditadura então em vigor em Portugal. Esta escritora no seu livro *A Obra ao Negro*, cria uma personagem de nome Zenão, um homem do Renascimento, que defendendo ideais humanistas, irá desenvolver um pensamento, presente nas suas publicações, contra as ideias dominantes na época (a par do seu trabalho de pesquisa). Esta é uma ficção que nos fala da resposta de um homem à sua privação de liberdade e às relações de poder e formas de dominação presentes na sua época. Zenão invoca Giordano Bruno, Paracelso e Copérnico, pensadores do séc. XVI que, tal como esta personagem, foram julgados pela Inquisição e obrigados a retratarem-se.

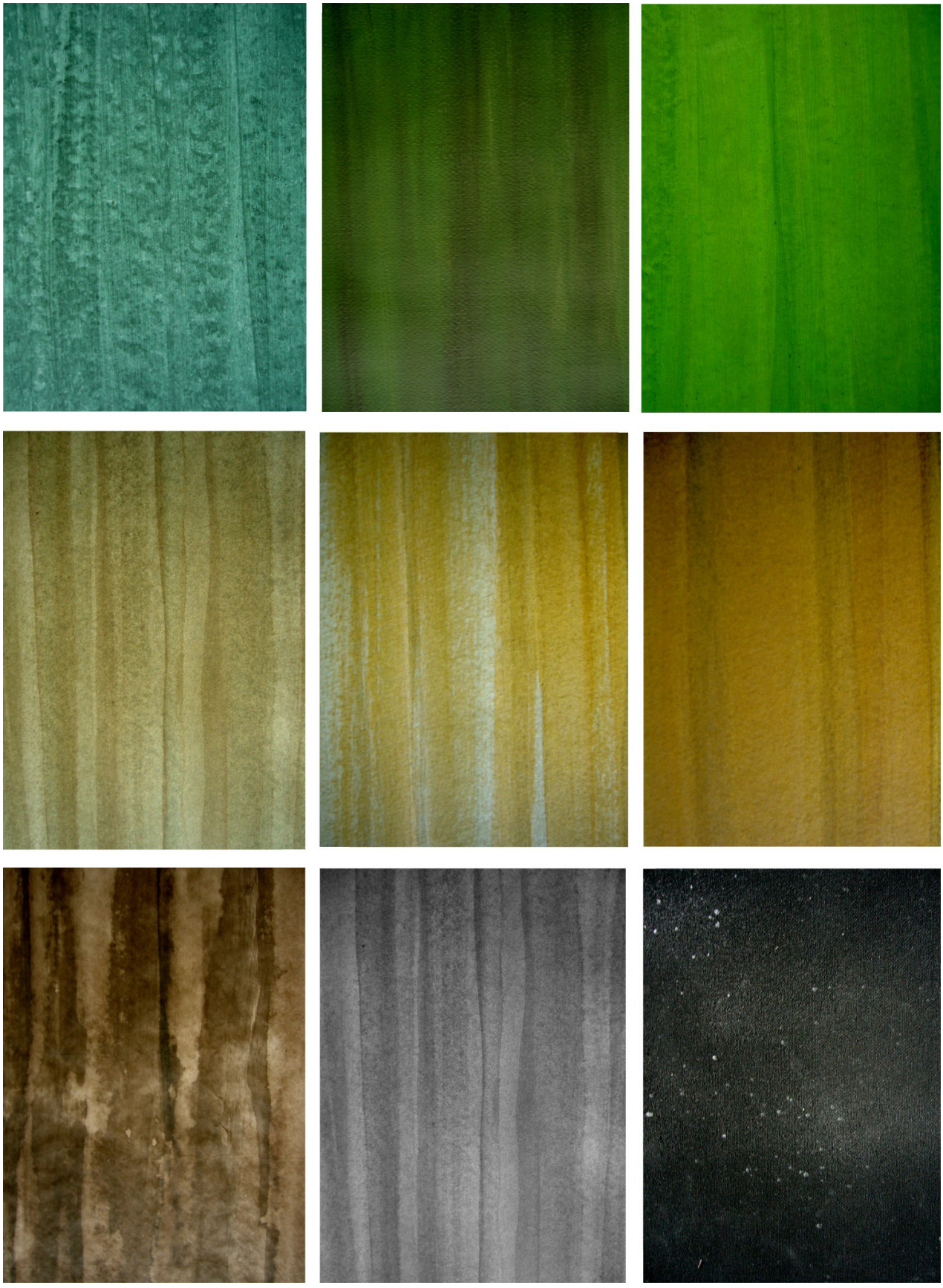


Figura 134: *A Obra ao Negro (a partir de Marguerite Yourcenar), 2019*
Páginas do livro.
Técnica mista sobre papel, tecido e acrílico transparente
Casa-Museu Abel Salazar, Maia



Figura 135: *A Obra ao Negro (a partir de Marguerite Yourcenar), 2019*
Livro e objectos vários.
Técnica mista sobre papel, tecido e acrílico transparente
Casa-Museu Abel Salazar, Maia

O título do livro *Obra ao Negro* diz respeito à alquimia. Mircea Eliade (1987) explica-nos: 'que […] para os alquimistas, o *opus*, procura obter o *elir vitae* e o *lapis,* ou seja, ao mesmo tempo a conquista da imortalidade e da liberdade absoluta (com a posse da 'pedra filosofal', permitindo, entre outras coisas 'a transmutação em ouro', e portanto, a liberdade de modificar o mundo, de 'salvá-lo'). (p.156)[237]

Outras Linhas Imaginárias. Lidando com a alteridade.

Contingente – Linha do Equador de Adriana Varejão. Ou o Corpo como território.

As linhas imaginárias não só definem os graus da longitude e da latitude, definem também fronteiras e com elas limitações à mobilidade dos corpos humanos, 'lugares' onde decisões, por vezes discricionárias e/ou alienadas da vivência quotidiana do lugar, actuam de forma coerciva e violenta.

237 Eliade, M. (1987). *Ferreiros e Alquimistas*, Lisboa: Relógio D'Água, p.156

Contingente – Linha do Equador é um trabalho fotográfico em que a artista Adriana Varejão nos dá a ver a sua mão, sobre o que parece ser uma parede ou talvez um chão de cor verde azulado ou azul esverdeado. A mão está aberta, tendo nela traçada uma linha horizontal vermelha, linha que se prolonga, e que sinaliza a linha equatorial. Podemos estabelecer uma semelhança entre o continente americano e esta palma da mão? Este corpo é posto em relação com um território físico onde o corpo habita. Aqui o corpo é um 'continente' do ser, o centro das experiências, das sensações, o lugar da inscrição das memórias. O trabalho potencia uma reflexão sobre questões relacionadas com a alteridade, com o sentido de pertença, com o carácter dos encontros num território marcado pelo colonialismo, que o antropólogo James Clifford chamará de *Zona de Contacto.*

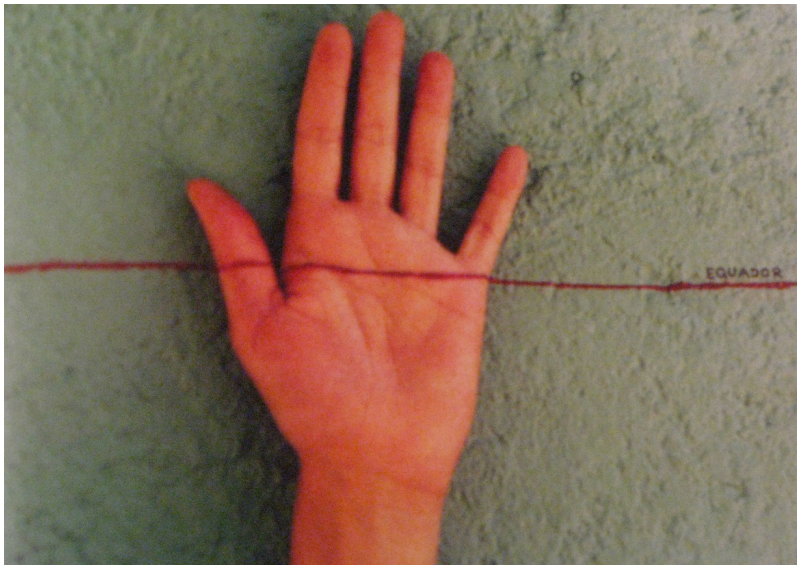


Figura 136: Adriana Varejão
Contingente-Linha do Equador.
in Harmon, Katharine, *The Map as Art*, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, p.146

Este trabalho fotográfico é posterior a *Contingente Yanomani,* que resultou de uma residência da artista em Demini, em território Yanomani, no qual também usa imagens de mãos. [238] *Contingente Yanomani* levanta questões relacionadas com os exercícios de poder sobre os corpos que se encontram dentro de limites definidos por fronteiras geográficas, preocupações que atravessam o processo criativo e o corpo de trabalho da artista ao longo dos anos. [239]

238 '[...]en Contingente Yanomami, Varejão incluyó una fotografía de una mano-evidentemente, yanomami-, con la palma abierta, sobre un fondo verde selva, que recibe sobre su superfície el contorno, trazado en rojo, del mapa de las tierras yanomami. La palma de la mano y las así llamadas «líneas de la vida» que la surcan resultan intervenidas por el rojo del límite y del territorio, problematizando, en un momento en que la lucha por la demarcación de las tierras Yanomami se constituía en la lucha por la supervivencia, territorios, límites, invasiones y su incidencia en los cuerpos y vidas involucrados'. Garramuño, F. (2017). Imágens de sobrevida: figuraciones del pueblo yanomani en la arte contemporáneo, El Taco en La Brea: 2(6), 191-200. DOI: https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6971

239 Em Paris, em 2003, realiza-se uma exposição intitulada *L'Esprit de la Forêt,* tendo como curadores Bruce Albert e Hervés Chandès. Esta exposição que deveria proporcionar o encontro entre artistas de diversas comunidades e xamanes yanomani de forma que todo o processo de trabalho pudesse integrar

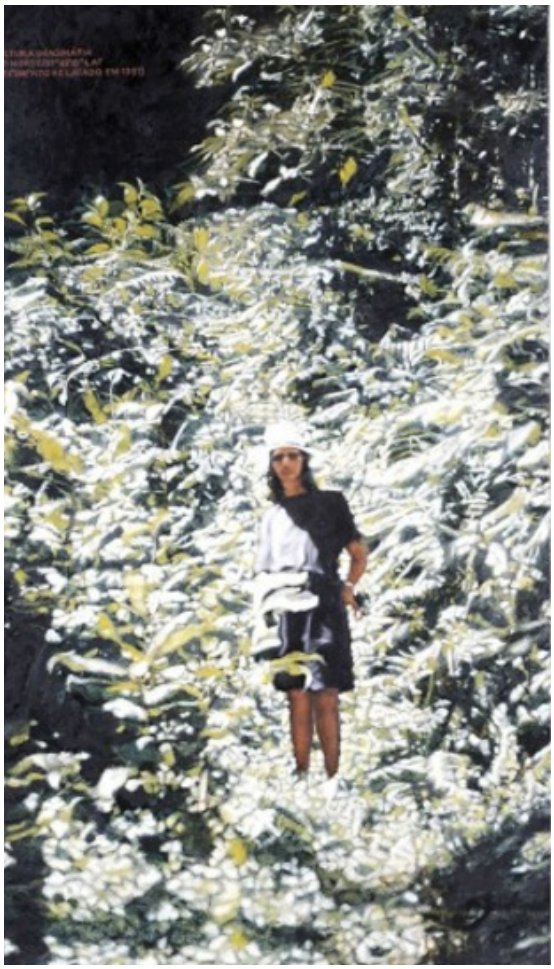
Interessou-nos averiguar como são trazidas para o campo artístico as noções de pertença e não-pertença e as questões territoriais dos povos originários. Daí convocarmos estes trabalhos de Adriana Varejão no âmbito desta investigação, estabelecendo relações de analogia com as questões territoriais dos povos originários no Chile, como é o caso dos Mapuche, que têm uma forte presença na região de La Araucanía, uma das nossas 'regiões' espelhadas.
Relembramos a ideia defendida por James Clifford, de que as práticas históricas indígenas não podem ser adequadamente capturadas pelas categorias convencionais de 'invasão, desapropriação, resistência e sobrevivência', mas que é necessário uma introdução de outra narrativa que vá para além da dicotomia local/global.[240]

Uma Escultura Imaginária. Maria José Cavaco. Ou o espaço existe em função do outro?

Em *Uma Escultura Imaginária*[241] está subjacente a ideia de intersecção do espaço e do tempo. Mas também, segundo a artista, a ideia de simultaneidade. Maria José Cavaco põe-se a imaginar vectores concorrentes 'caracterizadores de percursos físicos e conceptuais no espaço e no tempo', e convida-nos a fazer o mesmo.
Uma Escultura Imaginária é um projecto iniciado em 2005 (e não dado ainda por terminado à data da morte da artista em 2022) constituído por várias séries: duas mostradas em Madrid em 2006 e em 2009, uma em Lisboa em 2009 e outra em Ponta Delgada em 2010. As quatro séries integraram sempre um texto, datado de 2005, com uma fotografia e várias pinturas sobre tela, com diferentes formatos (pequenos e médios).
Podemos ler, no texto que faz parte integrante da peça, que a constatação da existência de elaboradas estruturas modelares, construídas para apoiar e dirigir a vinha, pelos agricultores, estaria na base de uma ideia de teia orgânica com uma multiplicidade de nexos. A peça *Uma Escultura Imaginária* teria uma estrutura semelhante. Esta *Escultura* atravessa o Atlântico ligando a Europa à América do Norte na latitude dos Açores. Devido ao seu tamanho avassalador e à sua natureza física obscura, esta escultura não pode ser apreendida como um todo. Existem, portanto, aparições fortuitas de alguns dos seus fragmentos que comprovam a sua existência. Estas aparições tomariam a forma de acontecimentos misteriosos relacionados com estranhas ocorrências atmosféricas geradas pela luz. Como um todo ela só existe na nossa imaginação, sendo concebida como fluída e instável (Dos Reis, 2021, p.21). E assim, somos introduzidos num cenário fictício, um relato de acontecimentos, que poderão ter ocorrido e serem conhecidos no arquipélago dos Açores, situados no Atlântico

esta alteridade radical de forma a incentivar uma desorientação do pensamento e abrir a percepção, assim se podia ler no texto escrito por Albert e Chandès. O trabalho de Adriana Varejão integrava esta exposição.
240 Song, H. (2017). James Clifford and the Ethical Turn in Anthropology. Cultural Critique 97, pp. 176-200. https://www.muse.jhu.edu/article/674302.
241 A peça integrou a exposição itinerante *O Prazer do Espírito e do Olhar – paisagem e viagem em arte portuguesa da colecção Arquipélago* no ano de 2018, exposição que para além desta obra dava a ver outras obras de 9 artistas portugueses – Inês Botelho, João Queiroz, João Pedro Vale, entre outros. No site oficial do Museu de Santa Maria encontrei um pequeno texto que diz respeito à exposição: 'Esta itinerância considera duas das dimensões essenciais à identidade e memória do território onde nos situamos, o Arquipélago dos Açores: a Paisagem, marcante para quem o habita e o visita, e a Viagem, enraizada na dimensão ancestral e imaterial da sua vocação e destino, através do sentimento de aproximação e conhecimento do Outro, ou da inevitabilidade da transposição da barreira deste grande Mar oceânico que nos rodeia'. http://www.museu-santamaria.azores.gov.pt/conteudos/57/, consultado a 22 de Abril de 2023.

Norte. As pinturas seriam tentativas de representar em termos visuais aquilo que não é certo que tenha sido visto ou que tenha acontecido. O que vemos e nos parece real é uma ilusão. A artista é também uma 'vidente', aquela que lê e interpreta sinais, os atmosféricos, que vê para além do real.





Figuras 137 e 138: Maria José Cavaco
Uma escultura Imaginária, 2008-2009
Colecção Arquipélago
Óleo sobre tela
In Mourão, João et. al. (2021). *Lugares de Fratura,* Lisboa: Documenta, pp. 123-129

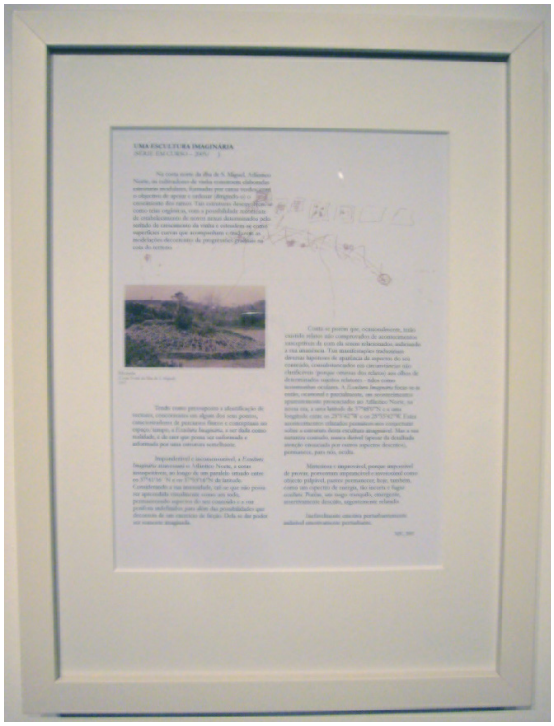


Figura 139: Maria José Cavaco
Uma escultura Imaginária, 2008-2009
Colecção Arquipélago
Exposição 'Prazer do Espírito e do Olhar – *Paisagem* e Viagem em Arte Portuguesa da *Coleção Arquipélago'*
Ponta Delgada
Créditos: Susana de Medeiros

'Apesar do fio das coordenadas preso à testa das pinturas', nesta peça podemos perder o equilíbrio, perder o norte, perder a visão nítida (Dos Reis, 2021, p.25), pois é de uma viagem que se trata, mas que se realiza sem sair do lugar.[242]

A chave para a compreensão desta peça estará na forma como a artista pensa o lugar?

O que é o lugar?

A artista responde: 'o lugar será um acontecimento, um evento em que convergem espaço e tempo, enquanto um corpo vivo interage com o que o envolve' (Cavaco, 2021, p.37).

Há uma abertura a uma concepção do espaço como a possibilidade de estabelecimento de relações de que Maria José Cavaco fala, tendo como ponto de partida uma leitura (a sua) do discurso de Lessing sobre o *Laocoonte:* '[...]eu diria que o espaço é uma espécie de potencial que se gera quando pões em relação um conjunto de coisas, daí esta noção de sentido externo: o espaço existe em função do *outro.* Há, portanto, uma dimensão de alteridade intrinsecamente presente na noção de espaço […]; ou seja, o espaço é o intervalo que possibilita que o *outro* se infiltre em *mim* e me caracteriza em função de *si*. Sendo o *outro* não uma unidade, mas uma multiplicidade, o modo como eu me caracterizo está sempre em transformação (Cavaco, 2021, p.44). [243]

Será possível 'mudar de vida' para 'mudar a vida'? A 'phàlene' americana, *Amereida* e a *Cidade Aberta* de Ritoque no Chile.

Diferentes tipos de excursões ou 'travessias' aplicaram uma apropriação poética dos espaços a territórios extensos estabelecendo uma outra relação entre o mapa e o território pautada por impulsos utópicos.

No hemisfério Sul, no Chile, na Terra do Fogo, em 1965, inicia-se uma travessia de uma parte do território do Chile e da Argentina rumo à Bolívia, seguindo a projecção das estrelas que formam o Cruzeiro do Sul. O nome 'mar interior' aparece durante esta deslocação iniciada na Terra do Fogo, despoletado por esta experiência de navegação que é percorrer este 'vazio', este território chileno e argentino rumo à Bolívia.

Uma 'phalène'[244] americana, *Amereida* visava 'criar um marco para uma 're-origem' simbólica do continente, apelando a uma cronologia mítica, mais que a qualquer projeto histórico'[245] (Galán, 2015, s/p). Os lugares eram entendidos como tabuleiros de jogo nos quais os movimentos e as estratégias formais eram desvinculados de qualquer objetivo além deles. Esta aproximação à arquitetura era pensada com o intuito de carregar os espaços de significado e para abri-los à produção de novas subjectividades, sendo que permaneciam desvinculados das condições materiais e das contingências históricas.

A experiência poética e artística em França, de alguns participantes na travessia de *Amereida,*

242 Dos Reis, V., (2021). 'Habito a possibilidade: casas, tetos e céus; jardins e paisagens; mundos e outras fições (para colher o paraíso)' In Mourão, João et. al. (2021). *Lugares de Fratura: Maria José Cavaco*, Lisboa: Documenta.

243 Na conversa mantida com João Moura este trecho transcrito diz respeito à obra *Espaços Pouco Concretos* mas a artista declara que 'poderia falar dos objectos artísticos em geral (quando com eles interagimos, claro)'.

244 As phalènes impregnavam os espaços e as acções neles desenvolvidas com inesperadas qualidades, introduzindo jogos, determinados trajes, e normalmente levando à produção de uma obra artística material. Estas oscilavam entre recitais públicos e performances artísticas coletivas.

245 Galán, I. G. (2015). Pedagogias Radicais e o Instituto de Arquitectura de Valparaíso (1952-1972) em https://www.archdaily.com.br/br/775307/pedagogias-radicais-escola-e-instituto-de-arquitetura-de-valparaiso-1952-1972 [acedido a 06 de Maio de 2023]

François Fédier, Michel Deguy, Henry Tronquoy, Jorge Pérez Román, Jonathan Boulting (com a *Phalène*) é que sedimentou esta ideia de atravessar o Sul da America Latina, desde a Patagónia, da Terra do Fogo, até à Bolivia.[246] Juntaram-se alguns membros do Instituto de Arquitectura da Universidade Católica de Valparaíso, como Alberto Cruz, Claudio Girola e Fabio Cruz, e assim havia um grupo de dez pessoas (artistas, poetas e arquitectos). [247]Os dez participantes nunca chegarão a Santa Cruz de la Sierra, como o inicialmente previsto. Entraves com as autoridades bolivianas vão impedi-lo. Proclamam mesmo assim esta cidade como a capital da *Amereida*.

Em 1967 publica-se o poema *Amereida*. Segue-se a fundação da *Cidade Aberta*, no início da década de 1970, nas areias de Ritoque, ao lado do oceano Pacífico, no centro do Chile, pois 'havia que ver era se possível fundar um mundo em miniatura' [...] 'Seria possível mudar de vida para mudar a vida como propunham os surrealistas?' (Jolly e Correa, p. 2017).[248]
De acordo com a arquitecta Victoria Jolly e o cineasta Javier Correa, curadores da exposição no Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (Chile) *La invención de un mar: Amereida (1965-2017), Amereida,* como projecto, é mais uma interrogação do que uma resposta, sendo esta a sua força, podendo sempre ser actualizada, a ideia de propor o desconhecido, o limite.
Um projecto que a ser um verbo se deveria conjugar no gerúndio, num contínuo devir. Um conjunto de artistas, poetas, filósofos, arquitectos escolhem uma zona a norte de Valparaíso para aí realizarem construções, que através de vários processos construtivos, são reveladoras dos seus pensamentos e das suas reflexões sobre a vida. Ainda hoje, não há um plano prévio que norteie a inserção das construções no espaço. E não podemos falar da *Cidade Aberta* sem falar da Escola de Arquitectura de Valparaíso, fundada em 1952, que tinha como líderes à data o arquitecto chileno Alberto Cruz e o poeta argentino Godofredo Iommi.

246 A 17 de Março de 2017, no âmbito de uma entrevista a Nicolás Valencia,Victoria Jolly e Javier Correa esclarecem: 'La idea inicial era la de recorrer América por los dos ejes (longitudinal y horizontal) de la proyección de las estrellas de la Cruz del Sur sobre el continente. Luego se definió que ya llegar a la intersección de los dos ejes (en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia) era suficiente para revelar el sentido del proyecto' https://www.archdaily.cl/cl/806552/a-52-anos-de-amereida-es-una-intensa-relacion-entre-la-poesia-la-arquitectura-y-el-arte (acedido a 5 de Maio de 2023)
247 No âmbito da mesma entrevista a Nicolás Valencia: 'En este sentido, la travesía y el poema de Amereida son dos eventos que surgen de la experiencia poética y artística que se configura principalmente en Francia durante la década del 60, a partir de la relación entre palabra y acción que se manifiesta en el acto poético llamado phalène; ese es su antecedente más directo y el que detona el proyecto de Amereida. En torno a la *Phalène* (en francés: mariposa nocturna que se quema en la luz) y particularmente la figura del poeta Godofredo Iommi, uno de los fundadores de la Escuela, es que se articula un grupo de poetas, intelectuales y artistas europeos y latinoamericanos, los cuales exploran y desarrollan esta forma de acto poético-artístico, a partir de una serie de intervenciones en lugares públicos y "salidas" a distintos puntos de Francia, Inglaterra y Alemania' em https://www.archdaily.cl/cl/806552/a-52-anos-de-amereida-es-una-intensa-relacion-entre-la-poesia-la-arquitectura-y-el-arte (acedido a 5 de Maio de 2023)
248 Tradução livre da autora da tese. [...]había que ver si era posible realizar ese "mundo en miniatura". Victoria Jolly e Javier Correa numa entrevista datada de 17 de Março de 2017 em https://www.archdaily.cl/cl/806552/a-52-anos-de-amereida-es-una-intensa-relacion-entre-la-poesia-la-arquitectura-y-el-arte (acedido a 5 de Maio de 2023) Hoje, a Cidade Aberta, é independente da Universidade (da Escola e do Instituto da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso) sendo gerida pela Corporación Cultural Amereida. Revendo as palavras de Jolly e Correa: esta fundación "abre hoy una extensión que permite no solo un modo de habitar y ser americanos sino también la aventura de volver, cada vez, a construir el mundo desde la palabra poética y el borde de los oficios." (Jolly e Correa, 2017) Nesta sua abertura, a cidade propõe dar hospitalidade a todos os 'ofícios' artísticos sem recorrer a hierarquias.

O projecto *Cidade Aberta* é uma forma de escapar aos *topoï* e nesse sentido uma heterotopia. Um algures num aqui, um algures sem lugar?[249] Numa conferência dada por Michel Foucault em 1967, a 14 de Março ao *Cercle d'études architecturales,* o filósofo prossegue na sua pesquisa 'dos espaços outros' (*Les Espaces Autres*). A noção de heterotopia é, naquela conferência, contraposta à de utopia, sendo definidos uma série de princípios. [250]

A *Cidade Aberta* irá permanecer, como heterotopia, ausente de fricções relativamente aos acontecimentos políticos que o Chile vai presenciar a seguir à sua fundação na década de 1970, com o derrube do governo eleito democraticamente de Salvador Allende e a instauração da ditadura militar.

249 Consultar Gross, N. (2020). 'Sur les hétérotopies de Michel Foucault'. "Le foucaldien" 6, no. 1, 10, pp.1–40. DOI: https://doi.org/10.16995/lefou.72

250 Foucault, M. (1984). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias in Architecture /Mouvement/ Continuité* October, 1984 https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf [acedido a 20 de Dezembro de 2023]



zona seis

Atravessar o espaço com o corpo

Atravessar o espaço com o corpo.

Da densidade e da espessura do espaço.

Como voltar a sentir o espaço físico com a densidade da matéria e com uma espessura de tempo, numa época marcada pela desmaterialização e pela aceleração como a nossa? Como potenciar uma re-ligação aos *lugares?* Com o corpo*?* Como deixarmo-nos afectar?
Como RE-apresentar esta experiência subjectiva da SINGULARidade do *lugar* no campo artístico?
Quisemos trocar a visão do planeta como um globo, um olhar de Ícaro, 'de fora' e 'de cima', pelo regresso a uma percepção com um horizonte, com os pés assentes na fisicalidade da Terra.
Quisemos prestar atenção ao verbo In-Corpo-rar. Ao percorrer o território físico com o corpo, a deslocação transforma-se num instrumento cognitivo e projectual que in-corpo-ra através dos sentidos e do pensamento. O caminhar é pensado como um RE-parar: um parar outra e outra vez. É equacionado como potenciador de uma desaceleração do deslocamento, para prestar atenção ao que nos rodeia deixando-nos afectar. A rapidez na deslocação traz implícita uma menor concentração nas impressões do que está à nossa volta. Esta é maior quando o fazemos de forma mais lenta.
O poema de Álvaro de Campos pode nos fazer pensar no carácter somático e sinestésico do nosso corpo[251]:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos,
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.[252]

No contexto do projecto a *Comunidade enquanto Imunidade,* Sofia Lemos cita este poema numa reflexão crítica com o título *Unidade Dissolvida num Estado de União*[253]*.*
A alternativa à noção da comunidade enquanto imunidade (Roberto Espósito é um dos representantes desta concepção) passará por nos deixarmos afectar pelo que nos rodeia, como propõe Marina Garcés.
Atravessar o espaço com o corpo é estar presente estar 'lá fora' com os elementos, utilizando todos os sentidos e testemunhar, na primeira pessoa, o que está à nossa volta. Poderá potenciar a construção quotidiana da nossa ligação ao mundo pensada como um batimento cardíaco:

O mundo não é a medida que resulta de uma soma, de incomparável magnitude na qual todas as coisas se unem, mas antes a medida da sua continuidade: uma variável interna, como o

251 O Dicionário de Cambridge (online) define sinestesia. Synaesthesia: 'a condition in which someone experiences things through their senses in an unsual way, for example by experiencing a colour as a sound, or a number as a position in space[...]' https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/synaesthesia [acedido a 24 de Outubro de 2023].
252 Álvaro de Campos/Fernando Pessoa. (2016). 'A Passagem das Horas. Ode Sensacionalista', Fernando Pessoa, *Obra Poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
253 Lemos, S. (2021). *Unidade Dissolvida num Estado de União*, Contemporânea, s/p. In https://contemporanea.pt/edicoes/comunidade-enquanto-imunidade/unidade-dissolvida-num-estado-de-uniao

batimento do coração (Garcés, 2013, p.13).[254]

A tendência que leva à construção de nichos de segurança, seja na forma de privilégios, seja na forma de ideologias e identidades relativamente fechadas, está ligada à ideia de mundo comum como algo que nos aprisiona e não como um cosmos acolhedor (Garcés, 2013, p.14).

Escolher estar no espaço com o corpo todo, destronando a preponderância da visão, potenciará o abandono da posição de mero observador de forma a estabelecermos uma relação entrelaçada com o que nos rodeia. Será um acto de resistência a formas hegemónicas de atenção enquadradas numa 'privatização da existência' de que nos fala Marina Garcés?

O efeito distanciador da visão não é um atributo constitutivo da mesma, mas o resultado da separação da visão da sua dimensão sensível, permitindo encetar um processo de objectivação e estabilização do mundo. Este seria um ponto de partida para a instauração de relações de domínio, controle e manipulação (Garcés, 2013, p.107). Desde o século XIX que o império da visão tem vindo a ser posto em causa no Ocidente. Garcés explica-nos que a crítica que o século XX fez ao ocularcentrismo escolhe dois territórios: o corpo e a linguagem. O corpo 'reivindica-se através do tacto, do movimento, da vulnerabilidade' (e também 'do abjecto') contra uma 'transparência imaculada da visão desencarnada' (Garcés, 2013, p.109).

Será necessário reivindicarmos o regresso da dimensão sensível da visão? Sim, concordamos com Marina Garcés. Mas como?, perguntamos nós.

A partir do Renascimento, assistimos a um desenvolvimento da óptica e dos diferentes tipos de lentes que permitiram mudar a percepção do mundo em que habitamos com a invenção do telescópio e do microscópio. Hoje, o 'olho' das lentes contemporâneas fabrica imagens que resultam do processamento de enormes quantidades de dados com origem em informações provenientes de sensores instalados em satélites. Uma nova imagética que reconfigura o nosso imaginário topográfico. Mas continuamos no domínio de uma 'visão descarnada'.

Gilles Tiberghien relembra-nos da necessidade que o nosso imaginário topográfico tem da actualização do corpo no espaço, apesar da não-coincidência entre o espaço percorrido e a sua reconstituição de acordo com as memórias que dele guardamos. Sem o corpo, com o seu lado direito e esquerdo, não seria possível ler nenhum mapa. [255] (2013, p.244)

O que nos interessa? É o olhar que '[...]não se limita a ver', que 'interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos' (Gil, 1996, p. 48) activado pela deslocação no espaço com o corpo. Liberto do cerco da imunidade.

José Gil, no seu livro *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia,* faz-nos notar que 'ver' não é sinónimo de 'olhar'. 'Ver' estará relacionado com a recepção de estímulos e a sua descodificação. 'Olhar' terá implícita uma participação 'háptica' do olho na atmosfera do *lugar*.

254 Garcés, M. (2013). *Un Mundo Común*. Barcelona: Ed. Bellaterra.

255 Gilles Tiberghen afirma: 'Por mais familiar que sejam para nós as plantas, os mapas ou diagramas de um espaço que nós percorremos frequentemente, a memória que deles guardamos permanece sempre numa relação distanciada do real, sendo essa relação sempre sujeita às variações do nosso imaginário topográfico, o qual, por sua vez, depende da atualização de nosso corpo no espaço.'

Duarte Belo, falando sobre o seu processo de trabalho quando parte para 'o terreno', para fotografar, faz notar que como artistas '[T]trazemos memórias, desejos, transportamos o que ainda não é claro, que não está objectivado' e que há um 'emaranhado, complexo e contraditório conjunto de situações antagónicas' na nossa relação com o *lugar*. Será no decurso do processo que o sentido que atribuímos ao *lugar* vai sendo imaginado, inventado. [256]
É esse conhecimento do *lugar*, essa participação háptica que procuramos no seio do nosso processo de investigação.

A 'pensacção' – o pensar e o agir. João Fiadeiro. O Modo Operativo_AND - Fernanda Eugénio.

João Fiadeiro (2012), no âmbito das *Conferências de Estética e Política entre Artes*, declara:

> O primeiro e talvez o único gesto é mesmo este: parar. Ou, melhor dizendo, re-parar: voltar a parar para reparar. Logo que re-paramos, o meio ganha relevo: somos o que temos e o que nos têm, nesta implicação recíproca que nos torna, junto com o acidente, simultaneamente em espaço, tempo, matéria e relação. Se pudermos sustentar este justo meio, se pudermos aguentar não saber, será então a "secalharidade" do próprio encontro que terá espaço para se (des)dobrar em convivência e plano comum. No objeto que partilhamos hoje convosco "o que é dito" não é diferente de "como é feito": o modo operativo que investigamos, está simultaneamente presente no conteúdo que é enunciado e no modo como essa enunciação é executada. A esta tática, que atravessa todo o trabalho que desenvolvemos no quadro do AND_Lab[257], demos o nome de "pensação", um modo operativo que faz co-incidir num mesmo plano de funcionamento, o pensar e o agir […]. [258]

O termo 'pensacção', enunciado por João Fiadeiro, aponta para um encontro entre o corpo e o espaço que o rodeia pautado por uma abertura aos acidentes, ao acaso. Uma 'RE-paragem' segundo Fernanda Eugénio. Ambos irão (à data) exercitar o Modo Operativo_AND [259] na sua pesquisa em conjunto, definida como uma etnografia recíproca.
Fernanda Eugénio havia iniciado um conjunto de práticas de convivência e experimentação do comum a que chamou *Etnografia como Performance Situada* e que se passará posteriormente a chamar *Modo Operativo_AND*[260]. MO_AND é um jogo que 'se faz dispositivo [...]para a invenção

256 Belo, D. (2017) 'Morro Vazio' In Abreu, José & Carvalho, Margarida (Coord.). (2017) *Exposição – A experiência do lugar. Olhares e registos da paisagem, 30 nov 2017-12 jan 2018, Escola Superior de Comunicação Social.* Museu da Paisagem.

257 O AND_Lab (criado em 2011) foi utilizado por Fernanda Eugénio e João Fiadeiro como um projecto de etnografia recíproco (dos procedimentos um do outro). João Fiadeiro utiliza o método da Composição em Tempo Real. (Eugenio & Salgado, 2018, p.24)

258 Fiadeiro, João. (2012). *Estética e Política entre as Artes: Ciclo de Conferências*, 2012-2013. Org. Elisabete Marques, Emília Pinto de Almeida, Filipe Pinto e João Pedro Cachopo, s/p. https://pre2018.culturgest.pt/2014/docs/esteticapolitica_flyer1.pdf [acedido a 24 de Outubro de 2023]

259 O Modo Operativo AND (MO_AND) é um sistema de improvisação e com-posição-com que oferece um conjunto de instrumentos para o estudo das políticas de convivência e das capacidades de auto-observação em ato e tomada de decisão situada. [...] (Eugenio & Salgado, 2018, pp.26-27) O MO_LAB 'começa quando o inesperado irrompe enquanto estamos a [...]fazer nada. [...]Enquanto 'faz nada', repare onde está, no que há à volta, no 'Quê' daquilo que se apresenta. [...] (Eugenio & Salgado, 2018, p.13)

260 'O MO_AND é uma prática transversal e sem pré-requisitos, partilhada em oficinas, escolas e laboratórios abertos à participação de qualquer pessoa interessada em estudar, de modo vivencial, as (micro)políticas implicadas na operacionalidade e na sustentabilidade do viver-juntos, bem como a praticar a 'criatividade' noutros termos:

coletiva e dissensual do comum' […], 'contribuindo para a reimaginação da corporeidade e dos modos de estar no mundo […]' (Eugenio & Salgado, 2017, p.5).

Interessou-nos esta forma de 'desvio'[261] do trabalho de campo da etnografia praticada por Fernanda Eugénio e a sua aplicação em vários contextos. Um deslocamento do campo da antropologia para a performance e vice-versa (Eugenio & Salgado, 2017, p.5) para chegar a uma ideia de reparação mesmo reconhecendo que 'o mundo-como-é é Irreparável' (Eugénio, 2020). Fernanda Eugénio declara:

> O reparar surgiu daí, de como exercitar um reparamento etnográfico, de uma maneira expandida, não só unilateral e não restrita a uma só figura enquanto as outras são objeto disso. E surgiu essa tripla modulação. O reparar como posicionamento de parar de novo ante aquilo que irrompe e interrompe o nexo, o previsto, o esperado. O reparar como inventário-invenção do/com o possível, e as derivações que então se instanciam, não partem de uma reprodução do mesmo. Aí talvez já exista uma possibilidade de reparação: o que é possível fazer em acto e em cada relação, em vez de acatar e endossar um deve-ser, que por ser reproduzido por todos, às vezes sem nem se perceber, reitera a irreparação a despeito das intenções. E depois uma terceira camada do reparar tem que ver com uma dimensão de como se sustenta a relação na duração, através de um constante reabilitar para o uso, e que foi o primeiro lugar onde enunciei a reparação. E passei muitos anos trabalhando com isso. Essa pesquisa nasceu, por um lado, do confronto com a antropologia, por outro, da pesquisa do doutoramento sobre relações afetivas em microescala. Nomeadamente como podemos inventar o amor enquanto exercício político a cada entre-dois, que muitas vezes é tomado como não tendo nada de político e é certo que tem. Se não for aí entre cada micro-encontro onde é que será? [262]

Surgiu a pergunta: Poderá o In-corpo-rar reabilitar o nosso amor *mundi*?

Devir-peripatético.

Peripatético deriva de -*peripatos*, substantivo cuja origem etimológica é grega. Para além de referir-se à escola peripatética da Grécia Antiga, também indica o diálogo que se desenrola durante o acto de caminhar nesta mesma escola.

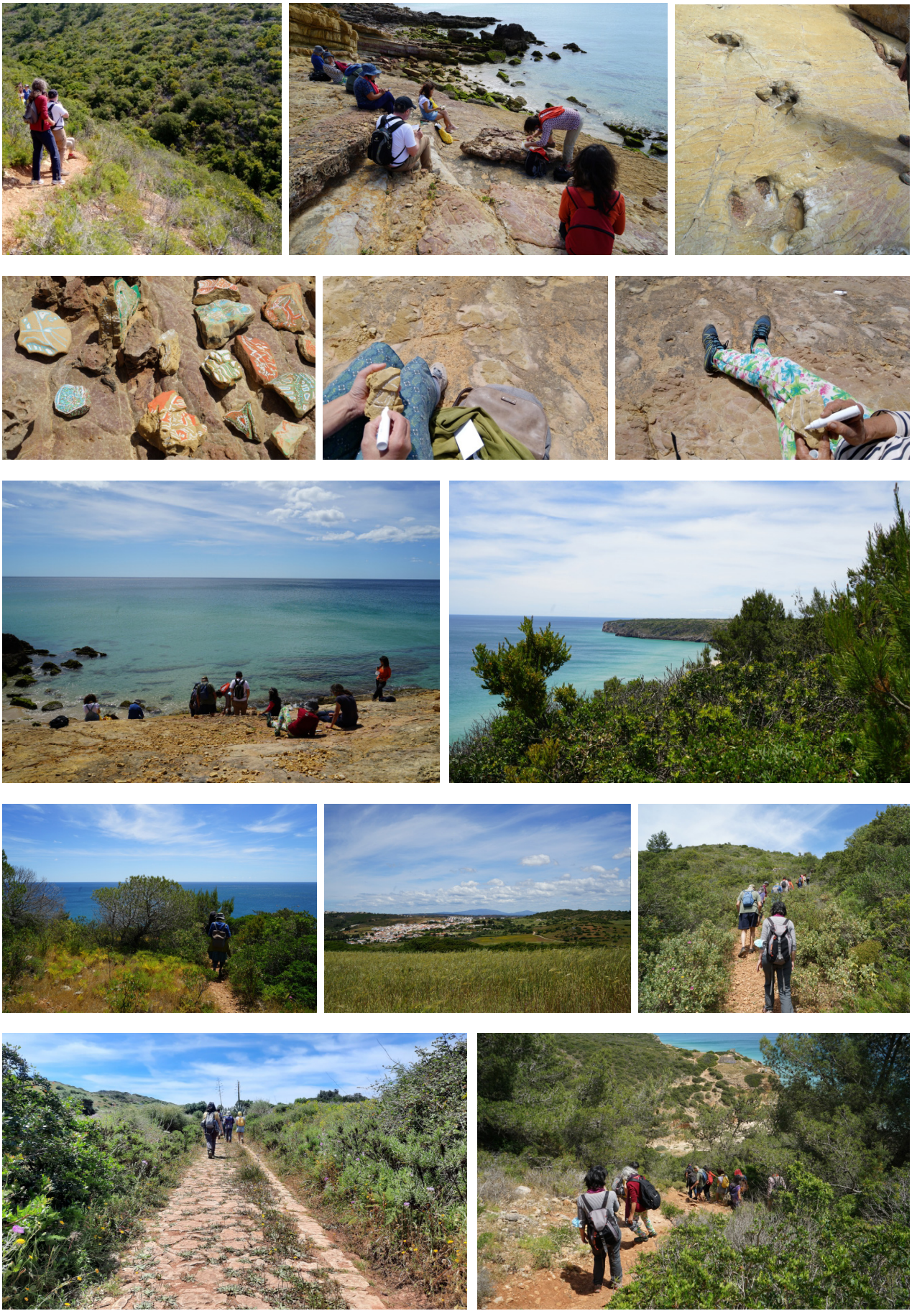
No âmbito da exposição *trinta e sete,* patente em 2021 no Museu Municipal de Faro, seis mulheres foram convidadas (por mim) a caminhar no barlavento ou sotavento algarvios acompanhadas de pequenos grupos. As localizações dos percursos ficaram à sua escolha. Os concelhos de Vila do Bispo e Aljezur foram os elegidos. Catarina Oliveira e Mara Taquelim partiram das falésias perto da Salema e Ana Carla Cabrita e Beatriz Cardoso do espaço exterior da Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe. Ana Celorico Machado e Christin Lidzba acompanharam-me num 'passeio peripatético' no concelho de Aljezur, que partia do Moinho da Légua.

---

deslocada do registo autocentrado e expandida em inventividade divergente e eticamente comprometida com a justeza.' Consultar: https://www.and-lab.org/sobre/mo-and

261 Guy Debord e Gil J. Wolman publicam, em 1956, um artigo intitulado *Desvio: modo de usar* no jornal surrealista belga *Les Lévres Nues #8. Détournement* é a palavra utilizada na língua francesa.

262 Lança, M. & Eugénio, F. (2020/01/10). 'Das políticas de convivência, do irreparável, da sinceridade, do método AND Lab'. In *Cara a cara*, Buala https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/das-politicas-de-convivencia-do-irreparavel-da-sinceridade-do-metodo-and-lab [acedido a 6 de Dezembro 2023].



Figuras 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151 e 152: Passeio com Catarina Oliveira e Mara Taquelim integrado na exposição *trinta e sete*, Museu Municipal de Faro
Ponto de Partida: Salema









Figuras 153, 154, 155, 156, 157, 158 e 159: Passeio com Susana de Medeiros, Christin Lidzba e Ana Celorico Machado integrado na exposição *trinta e sete*, Museu Municipal de Faro
Ponto de Partida: Moinho da Légua
16 de Maio de 2021
Créditos: Susana de Medeiros e Reinhold Spielberger








Figuras 160, 161, 162, 163, 164 e 165: Passeio com Ana Carla Cabrita e Beatriz Cardoso integrado na exposição *trinta e sete*, Museu Municipal de Faro
Ponto de Partida: espaço exterior da Ermida de Nossa Senhora de Guadalupe

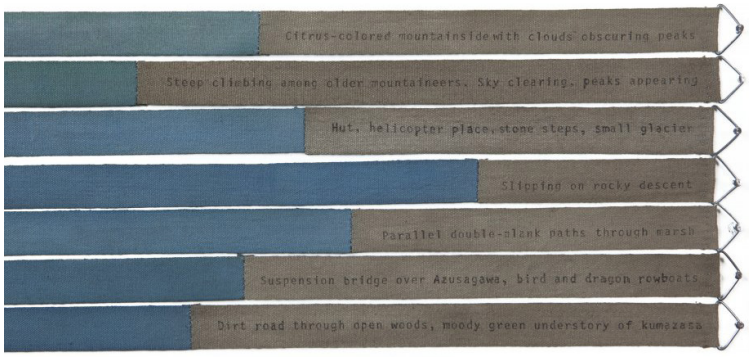


Figura 166: Helen Mirra
Hourly field notes, 10 October, Dakesawa, 2012, detail
https://nordenhake.com/artists/helen-mirra
© Galerie Nordenhake e Helen Mirra

Perambulare, substantivo de origem latina, poderá ser traduzido como andar por aí, vaguear, caminhar sem destino.

Helen Mirra diz sentir-se próxima de André Cadere[263], que inclusivamente cita numa das suas peças, ou de Douglas Huebler, ambos incorporando o acaso no seu processo criativo. [264]Douglas Huebler criou o projeto *Variable Works (In Progress)* em 1972 que envolvia o lançamento de uma moeda cuja face, cara ou coroa, determinaria a direcção a seguir pelo artista (‘Sul’ ou ‘Norte’). Toda a documentação relativa ao ‘Sul’ foi mostrada na Galleria Sperone e a documentação relativa às deambulações a ‘Norte’, na Konrad Fischer, em Turim. [265]

As peças que a artista decide dar a ver nos diferentes espaços expositivos, funcionam como uma espécie de índices, sob a forma de impressões, fotografias e/ou de palavras, que remetem para aquilo que foi experienciado durante a caminhada, mas nunca estabelecem uma relação denotativa com estas. O regime representacional do índice contrasta com o da imagem.

A trajetória de um corpo humano no espaço pode ser lida, enquanto percurso, como uma linha. A obra de arte poderia recapitular um caminho através do mundo. Seria uma cartografia. Mas uma cartografia pessoal.

Os registos indexados de uma experiência física no território são singulares: eles acontecem num determinado local, num determinado momento. Poderão as obras que representam indexicamente essa experiência de deslocamento funcionar como narrativas?

As *‘Walkings Commas’* são obras que ‘foram feitas em pausas ao longo de um percurso’ (Dankert, 2017)[266]. Dentro de uma estrutura muito organizada, o improviso. Repetir e acumular, mas também abraçar o acaso.

263 André Cadère decide apanhar o comboio para a inauguração da *documenta 5* em Kassel mas é expulso da exposição por Harald Szeeman. Em protesto silencioso pinta com spray um dos edifícios da *documenta* na sua icónica sequência de cores, a mesma das varas de madeira que o artista levaria consigo para qualquer lugar. In Dankert, Z. (2017, Setembro 08). This is my interest anyway - to not-demand - Enterview with Helen Mirra. *Metropolism*. https://www.metropolism.com/en/features/32720_helen_mirra [acedido a 09 de Janeiro de 2023]

264 ‘I had to get from Amsterdam to Meran and I had about a week to do so. I realised the possibility of the activity that was an alternative version of Huebler's hitchhiking project. The reliance on the train nods to Cadere, and to the complete misunderstanding of his work by Harald Szeeman, curator of *documenta 5*, who invited Cadere to participate on the condition that he would travel to Kassel, Germany, by foot - and in a way celebrates the failure of Szeemann to control Cadere. In Dankert, Z. (2017, Setembro 08). This is my interest anyway - to not-demand - Enterview with Helen Mirra. *Metropolism*. https://www.metropolism.com/en/features/32720_helen_mirra [acedido a 09 de Janeiro de 2023]

265 Dankert, Z. (2017, Setembro 08). ‘This is my interest anyway - to not-demand - Enterview with Helen Mirra’, Metropolism https://www.metropolism.com/en/features/32720_helen_mirra [acedido a 09 de Janeiro de 2023]

266 Dankert, 2017, s/p



Figura 167: *Helen Mirra*
Walking commas, 28 June, Cape Breton
Waulked*, 2014*
fotografia a preto e branco e texto com moldura, 10 5/8 x 17 1/8 inches (27 x 43.5 cm)
https://www.peterfreemaninc.com/exhibitions/helen-mirra3/selected-works?view=slider#7
© Peter Freeman Inc.



Figura 168: *Helen Mirra*
Walking commas, 28 June, Cape Breton
Waulked*, 2014*
fotografia a preto e branco e texto com moldura, 10 5/8 x 17 1/8 inches (27 x 43.5 cm)
https://www.peterfreemaninc.com/exhibitions/helen-mirra3/selected-works?view=slider#7
© Peter Freeman Inc.

Em *Field Recordings (1-3)*, um corpo de trabalho que resulta das caminhadas realizadas na Suíça, na área do Reno na Alemanha e em Berlim, em 2010, cujo título curiosamente remete para o som, temos sete horas de caminhada por dia, uma impressão feita a cada hora, utilizando matéria orgânica de origem vegetal, ramos ou plantas, onde quer que os seus passos sejam interrompidos, e utilizando o que quer que esteja à mão.

Mirra (2017) comenta:

Tal como as ligações neurológicas, tudo está ligado a tudo o resto, mas algumas sinapses são mais fortes. Portanto, tenho uma solidariedade particular com esses artistas que andavam por aí, incluindo Stanley Brouwn, que tinham práticas que não estavam separadas da sua vida quotidiana, embora ainda fizessem definitivamente as chamadas obras de arte. Eles também compartilham um sentido de humor astuto. E, aparentemente, não eram ambiciosos. Ao não tentar obter algo, existe uma abertura para o que quer que possa acontecer numa situação dirigida, mas não controlada, e isto é a aceitação do acaso como um princípio fundamental. (s/p) [267]

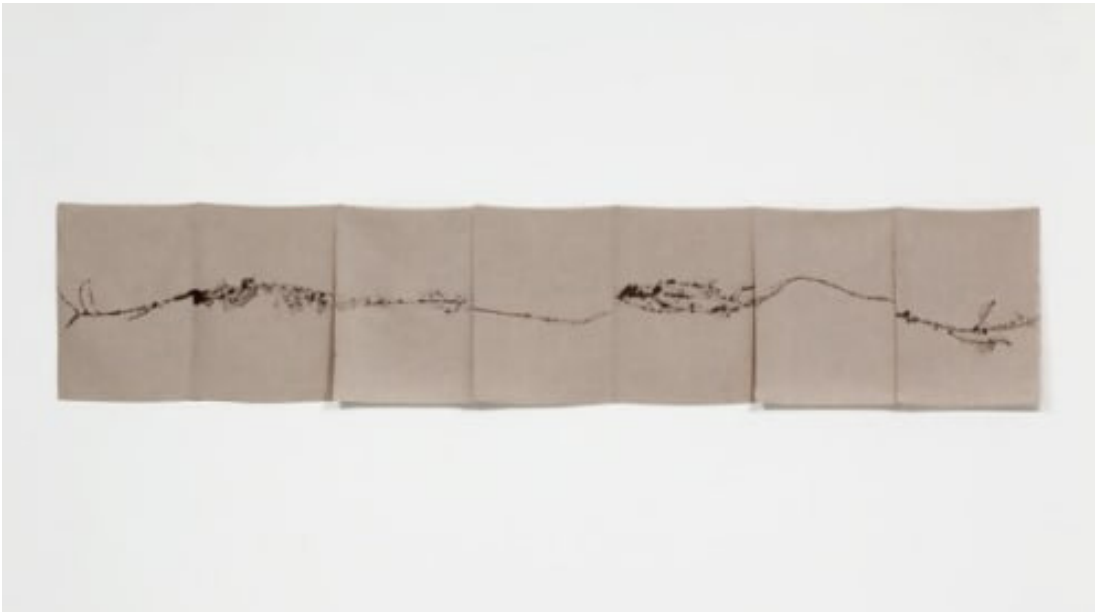


Figura 169: Helen Mirra
Field Recordings, 7 x uma hora, fora de Zurique (Dente-de-leão da Amazónia)
26 de Junho, 2010
Tinta sobre linho, 33 x 62 cm
https://www.artbasel.com/catalog/artwork/15870/Helen-Mirra-Field-Recordings-7-x-eine-Stunde-au%C3%9Ferhalb-Z%C3%BCrichs-Amazon-L%C3%B6wenzahn-26-Juni
© ArtBasel

A actividade somática do corpo e as experiências perceptivas do caminhar adquirem particular relevância no processo criativo da artista. Caminhar e focar no *agora*.
A alteração da consciência: o território percorrido é percebido através de um estado de atenção extrema ao próprio corpo.

267 Tradução livre da autora da tese. 'Like neurological connections, everything is connected to everything else, but some synapses are stronger. So I've a particular solidarity with these artists who walked around, also including Stanley Brouwn, who had practices that were not separate from their everyday life, while still definitely making so-called artworks. And they also share sly senses of humor. And, apparently, they were not ambitious. In not trying to get something, there is an openness to whatever might happen in a directed, yet uncontrolled situation, and this is the embrace of chance as a core principle.'In Dankert, Z., s/p

Yukio Lippit afirma que tem sido observada uma 'contaminação' da prática do budismo Zen, o *kinhin*, ou seja, a prática da meditação enquanto se caminha, nas deambulações de Mirra.[268] Esclarece que: 'Na prática monástica, o *kinhin* é uma extensão da meditação sentada e ajuda a focar a mente do praticante na mecânica regular, muitas vezes esquecida, dos movimentos axiomáticos do corpo.'[269] (2010, p.26)

Nesta negação em mostrar o esforço físico do corpo, em utilizar a linguagem de uma forma que não haja um envolvimento na exposição linguística, vislumbra-se o cepticismo de Mirra em relação à linguagem (Lippit, 2010, p.26).

O *koan* é uma prática antiga que visa quebrar o domínio estrangulador das palavras, literalmente um 'estudo de caso' que fragmenta as palavras de antigos mestres Zen, reduzindo-os a bizarros fragmentos de diálogos, enigmas de linguagem e lógica.

Talvez, nas peças de Mirra, esta negação seja utilizada como um mecanismo de descoberta?

No decurso da investigação sobre o processo artístico de Mirra estabeleço comparações com alguns dos pressupostos conceptuais das pesquisas desenvolvidas por Fernanda Eugénio. Eugénio (2018) fala em activar uma capacidade de desfragmentação e um descondicionamento da percepção nas suas propostas de jogar o jogo de uma *Etnografia como Performance Situada* que se irá transformar em *MO_LAB*.[270] 'Caminhos', no entanto, muito distintos.

Marta Wengorovius. O Caminho de Nietzsche.

Atenção, orientação, mapeamento são chaves que abrem leituras das obras de Marta Wengorovious. Alargar a noção de contemplação, ou a ideia de experiência estética a ela associada, propondo a intensificação da atenção, da concentração, da compreensão daquilo que está em redor, por parte de um conjunto de pessoas, seria a proposição base do seu processo artístico (Mayer Branco, 2020, p.127).

Esta proposição parte da ideia de que o 'conhecimento' não é possível sem 'autoconhecimento', potenciando hipóteses com a sua prática artística de 'contrariar a apetência para o que é sabido de um modo esvaziado de experiência' (Mayer Branco, 2020, p.158).

268 Lippit, Y. (s/d).'Ambulations' In Horn, G., Strauss, D. & Végh, C. (Eds.) (2011). *Helen Mirra: gehend (Field Recordings 1–3)*, Bonner Kunstverein, pp. 20-29.

269 Devido à sua menção frequente nos sutras Agama, uma das escrituras budistas mais antigas que sobreviveram, acredita-se que a actividade de meditar enquanto se caminha remonta à época do histórico Buda S´akyamuni.

270 'Criar espaços para experimentar sair da política entitária-fragmentária; para ensaiar e afinar uma capacidade de desfragmentação: isto é anárquico sob a condição de ser também e simultaneamente zen, uma vez que jogar performativamente a anarquia não desorganiza a sociedade sem junto desorganizar o indivíduo, na sua forma egóica predominante. Eis a operacionalização que te lembraste de citar, a do desapego e do desaprendizado: uma certa "menorização do Eu" (Deleuze 2010) vai emergindo como consequência inevitável desse testemunhar – assistir sem espectar – da impermanência das coisas. [...] Sair do fragmento e do discreto: do pensamento eficiente, que não pára de abordar o mundo para sistematicamente classificá-lo, enquadrá-lo, qualificá-lo, tirar dele o melhor proveito ou lucro. Despistar esta operação tão entranhada – a da racionalização, que parece dar as cartas de tudo o que a princípio conseguimos distinguir a olho nu ou, a bem dizer, a "olho vestido" (muito bem vestido, afinal, com a cosmovisão moderna, com a conceção durkheimiana da sociedade, etc. e tal – até as roupagens mais contemporâneas, como a da "pós-verdade" ou a da "alta performance", por exemplo) é o que talvez possa uma prática constante de descondicionamento da perceção'. Eugenio, F. & Salgado, R. S. (2018). 'O AND é Jogo? Ensaio-conversa à Volta da Operacionalidade do Jogo no Modo Operativo AND', Cadernos de Arte e Antropologia [Online], Vol. 7, No. 2 | http://journals.openedition.org/cadernosaa/1545 DOI : 10.4000/cadernosaa.1545

O Caminho de Nietzsche é uma acção que surge no âmbito da exposição individual *A Grande Saúde*, realizada na Fundação EDP, em Lisboa, no ano de 2012.

Maria João Mayer Branco esclarece que: 'Sendo um nome para a filosofia, a 'grande saúde' é também um nome para a liberdade. Nietzsche concebeu-a como uma contínua actividade de distanciamento e contemplação, considerando-a um exercício da nobreza ou excelência do humano' (Mayer Branco, 2012).[271]

'Um projecto charneira' – diz-nos Wengorovius, numa entrevista conduzida pelo curador João Silvério no âmbito da residência na RAMA 17. A metodologia que utiliza, o *Um, Dois e Muitos*, irá consolidar-se e tornar-se visível para a própria artista. Neste projecto irá pensar como transportar o pensamento de Friedrich Nietzsche para uma experiência física de um percurso pela serra da Arrábida, pontuado por leituras de textos do filósofo no caminho, em conjunto com Mayer Branco. Na acção a artista irá desenhar sobre o mapa, um território já traçado, um outro mapa, o do pensamento.

A ideia de mapa enquanto desenho efémero activado pelo corpo - 'um desenhar sobrevoando o terreno e o tempo — tanto passado, como presente, como futuro. Corte ou ligação, o passo e o texto entre a terra e o céu' (Wengorovius, 2014) - irá contaminar a minha forma de re-apresentar a singularidade do *lugar*.

A artista pergunta-se:

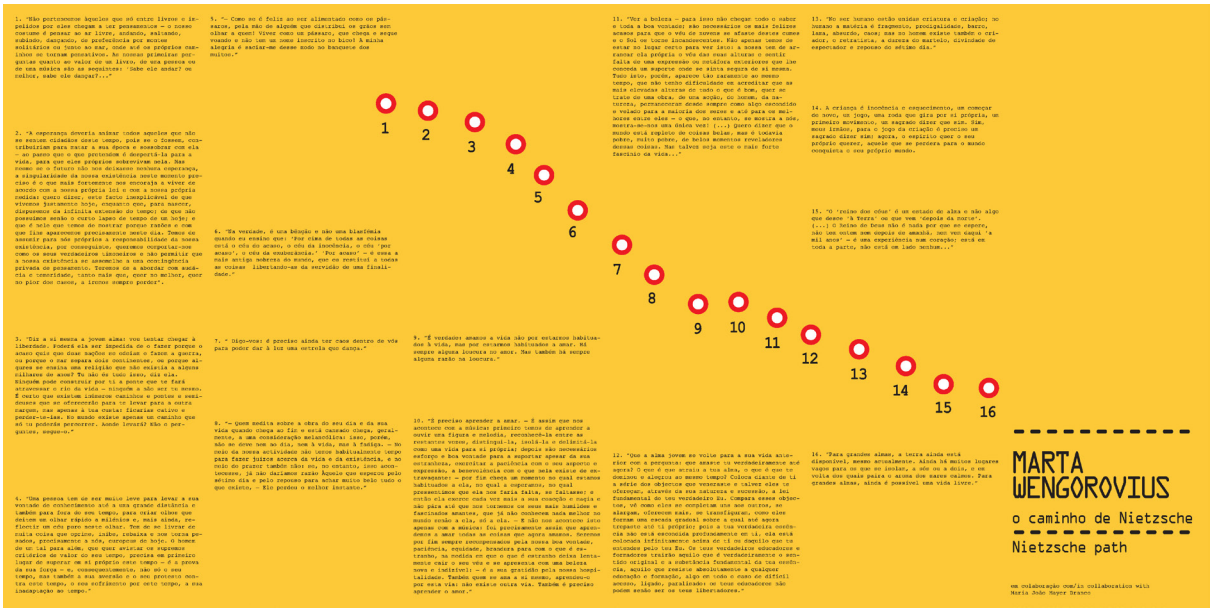
> Se, como afirma Nietzsche, os melhores pensamentos nascem ao ar livre e durante o movimento do caminhar, não deveríamos seguir esse conselho? O que acontecerá se a recepção do pensamento implicar uma mudança do sítio onde nos encontramos — como se o filósofo ainda nos esperasse na montanha… O que implica o corpo "entendido enquanto dimensão física/mental/subtil" [6], e a sua localização no espaço, no discurso, na aprendizagem? Caminhar. [...]
>
> Penso na relação entre a recepção da palavra e a localização do corpo no espaço. [272]

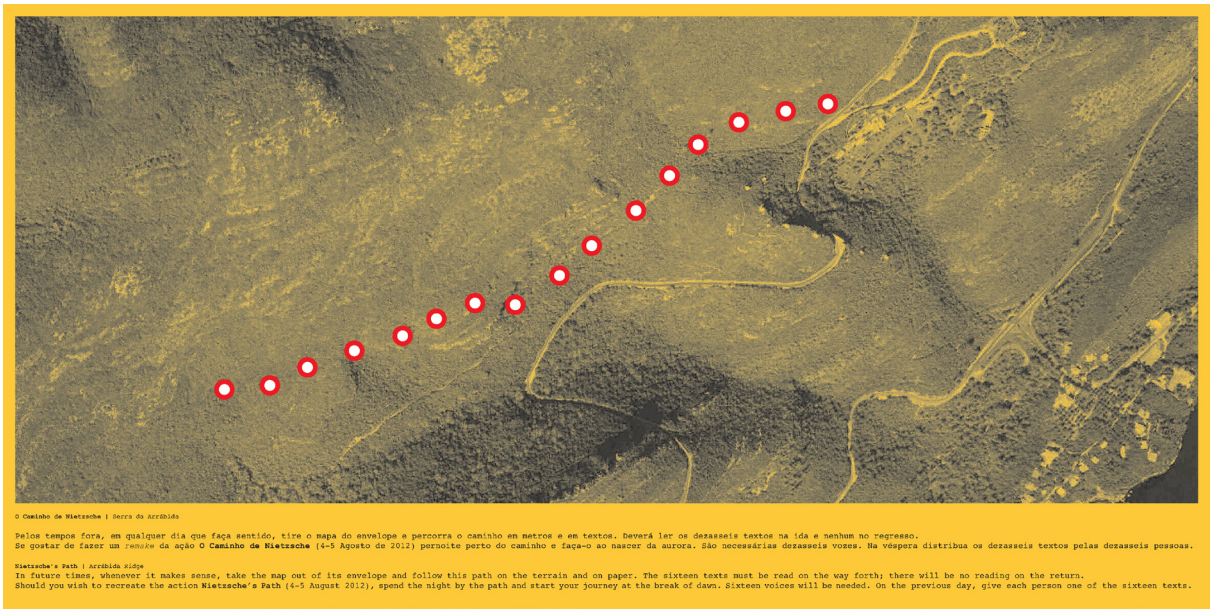
Esclarece que quis 'aliar e fazer dialogar o tempo para ensaiar e actuar, com o tempo para viver (dormir, acordar, alimentar – descobrir onde ali nasce ou se põe o sol; a apropriação do lugar). Aquilo que é comum na vivência de um lugar como contexto para criação do 'menos comum' – a arte?[273]

271 Mayer Branco, M. J. (2012). O Caminho de Nietzsche. (s/p) http://www.martawengorovius.com/portfolio-type/o-caminho-de-nietzsche/ [acedido a 06 de Agosto de 2022]

272 Wengorovius, M. (2014). O Caminho de Nietzsche – Convento da Arrábida. (s/p). https://www.martawengorovius.com/portfolio-type/o-caminho-de-nietzsche-convento-da-arrabida/ [acedido a 07 de Agosto 2022].

273 Wengorovius, M. (2014). O Caminho de Nietzsche – Convento da Arrábida. (s/p). https://www.martawengorovius.com/portfolio-type/o-caminho-de-nietzsche-convento-da-arrabida/ [acedido a 07 de Agosto 2022].





Figuras 170 e 171: Marta Wengorovius
Mapa da acção *O Caminho de Nietzsche*
https://www.martawengorovius.com/portfolio-type/o-caminho-de-nietzsche-convento-da-arrabida/
©Marta Wengorovius



Figura 172: Marta Wengorovius
O Caminho de Nietzsche 05 de Agosto, 2012, Serra da Arrábida.
Créditos: Pierre Guibert e Marta Wengorovius.
http://www.martawengorovius.com/portfolio-type/o-caminho-de-nietzsche/
©Marta Wengorovius

Para Wengorovius, era importante que a interioridade experienciada no convento da Arrábida desse lugar ao espaço aberto da serra e do mar. Tal como o tecer de uma estreita relação entre a leitura dos dezassete textos com o que está ao seu redor, com o 'onde' estas acontecem.

A percepção dos corpos dos participantes como esculturas vivas nesta acção, - pois 'no limite seríamos sempre nós a escultura e sempre contínuo o seu fazer e desfazer' (Wengorovius, 2020, p.106) - mostra o interesse da artista em que a obra se dê no tempo e no espaço. 'Sem serem coisas, quase como uma ecologia', afirma (2020, p. 106).
Partilhamos com Marta Wengorovius a vontade de colocar o corpo do espectador em acção num movimento de acentuação, 'de acordar, de trazer ao de cima' (2020, p. 47).



última zona

Ou a tarefa Infinita

Não é verdade. A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança e narrativa. […] O fim de uma viagem é apenas o começo de outra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na primavera o que se vira no verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caia, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já.

José Saramago.(2021). *Viagem a Portugal.*(4ªEd.). Porto: Porto Editora.

I.

Vemos o(a) artista como alguém que congrega o conhecimento de várias áreas, trabalhando a partir de uma transdisciplinariedade. Poderíamos talvez estabelecer um paralelismo entre a figura do(a) artista e a de um(a) cientista do século XIX, tendência contrária à actual especialização dos vários ramos do saber.

Fazendo nossas as palavras de Saramago, esta 'viagem' de busca (do conhecimento) não acaba com a finalização desta investigação. Porque entendemos que este processo formula mais perguntas que fornece respostas. E não se tratou de ver mais claro (a ideia de claridade está associada a uma epistemologia que tem por base a racionalidade, um dos eixos basilares do projecto da Modernidade), mas de ver de um outro ângulo. Voltaremos à investigação para olhar de outros ângulos.

Convocando o pensamento de Jacques Rancière queremos afirmar o poder de associar e dissociar como emancipatório e sublinhar a aventura intelectual que é a de selecionar, comparar, interpretar, re-imaginar à nossa maneira.[274]

No decurso desta pesquisa foram excluídos determinados conteúdos e outros tiveram uma abordagem superficial, aos quais gostaríamos de regressar, voltando 'aos passos que foram dados para traçar caminhos novos ao lado deles.' O mapeamento não é da exclusividade dos geógrafos ou exploradores. O que o mapear nos mostra é aquilo que ainda não conhecemos[…].[275] Ou seja aquilo que ficou de fora. O mapeamento conceptual e processual sobrepõe um outro mapa aquele já desenhado.

II.

A experiência estética está associada à suspensão ou disrupção de hábitos do pensar, à criação de intervalos, de brechas e a um incentivo a uma abertura, ao dar-nos a ver a nossa fragilidade intersubjectiva. É neste sentido que a arte pode tornar inoperativos os gestos dos homens e

274 Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

275 Hall, S. (2004). I, Mercator. In Harmon, K. (2004. *You Are Here, Personal Geographies and Other Maps of the Imagination.* New York, N.Y: Princeton Architectural Press. p.19

mulheres e abri-los a novos usos. Será preciso RE-abilitar a *vita contemplativa* como uma *vita activa.* Iniciarmos uma desaceleração, olhar com a visão periférica (como Marina Garcés nos sugere), olhar em volta no agora e não só em frente. Tornar inoperativa a linguagem, no sentido empregue por Giorgio Agamben, implica trazer a poesia para dentro do processo de re-aprender a apreender.

Voltar a dizer o mundo. Voltar a enunciar as palavras para DES-fazer e RE-fazer o mundo. Há palavras que estão gastas como as de natureza e ecologia, mas também as de comum, comunidade, liberdade, diversidade ou alteridade.

Quisemos fazer nossas as interrogações de Jorge Louraço Figueira: 'Hoje, num mundo de palavras-tecladas, palavras gravadas, palavras copiadas, palavras digitais e electrónicas, quem estabelece a cotação de cada palavra?' [276]E a cotação das imagens - perguntamos nós - no seio da instantaneidade e da hipervalorização da comunicabilidade do global contemporâneo?

III.

O conteúdo das *Zonas*, as oficinas, as exposições e os passeios realizados formam um conjunto de exercícios EX-posição. O estar exposto implica uma vulnerabilidade, uma fragilidade mas também configura uma confiança, uma abertura, um acolhimento da alteridade, do outro, a confiança de que poderemos construir um 'chão comum'.[277]Esta EX-posição é potenciadora da criação de um espaço crítico no qual se interlaçam os conceitos, a imaginação, a intuição e a produção de imagens visuais.

Com esta EX-posição dá-se a ver – ou eu EX-ponho - também as falhas. Assumimos uma incompletude no estabelecimento de afinidades entre as duas latitudes, que acabaram por ser abordadas enquanto geografias, no seio do nosso processo de investigação. A construção de um 'chão comum' entre o Algarve, em Portugal e as regiões chilenas – Biobío, Araucanía e Los Ríos – não possui o mesmo grau de profundidade e consistência nas diferentes *Zonas,* nem nas exposições realizadas. Apresenta maior solidez no que respeita à forma de pensar a arquitectura e os processos construtivos como parte integrante da construção de um espaço existencial e à relação entre cultivo e cultura, sendo que ambas as palavras remetem para uma dupla significação – cultivo e cultura ligados à agricultura e à jardinagem e ao cultivo do 'espírito'.

IV.

Procurámos investigar como mediar, como tornar visíveis, através da nossa prática artística, possíveis reconfigurações da nossa relação com a Terra que não apresentem o planeta como um globo, uma visão que nos parece favorecer uma forma de estar no mundo distante e alheada. Propusemos aterrar na superfície da Terra, no solo, com o corpo. O solo é a infra-estrutura que sustenta todo o vivente. A vida é o denominador comum que liga a escala micro à macro e vice-versa. Quisemos partir da actividade de *fazer lugares* como aquela que dá sentido à vida. *Fazer lugares* implica um 'worlding', relembrando as palavras de Donna Haraway, uma construção

276 Na folha de sala da peça *Quinta-feira:Abracadabra* de Cláudia Dias (coreógrafa e bailarina) com Idoia Zabaleta.
277 Pires do Vale, P. (2012). *Tarefas Infinitas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

de ligações tentaculares intra- e inter-espécies. Propusemo-nos olhar para a singularidade dos *lugares* em *geografias espelhadas* a partir de uma visão ancorada no solo para aferir não só de um qualquer *comum* entre elas, mas também questionar como se está a operar a construção de um 'chão comum' no seio de cada uma destas geografias. No âmbito de uma prática que pretendeu integrar e dar visibilidade à voz de outros, trazendo as suas ligações simbólicas com o território - onde habitam ou habitaram - para o seio do nosso processo criativo.

A 'aterragem' quis fazer-se em territórios físicos onde existam ainda manchas de ocupação do solo com a presença de actividades agrícolas e/ou florestais. Uma abordagem que poderíamos chamar de 'agropoética'?[278]. Demos importância à actividade de *fazer lugares* no mundo rural, ou melhor no mundo 'neo-rural', considerado não como um espaço de contemplação ou retiro, mas como um espaço de fricção, um terreno com divergentes interacções e dinâmicas. A terra ou o solo, fora da urbe, continua a ser um espaço de conflito onde encontramos também dinâmicas de resiliência e re-existência (e não só de resistência).

Dinâmicas de carácter extractivo e neo-colonialista ligadas à agro-indústria opõem-se a estas outras presentes nas vivências quotidianas de alguns dos novos habitantes do mundo 'neo-rural', no Algarve ou nas comunidades Mapuche em algumas outras outras comunidades campesinas nas regiões chilenas que visitámos. Aí, a agricultura é praticada numa escala que se pode dizer de subsistência, fazendo uso de técnicas agrícolas tradicionais ou não extractivas que tendem a recuperar não só a diversidade biogenética dentro da mesma espécie vegetal (ao cultivar variedades que não estão presentes nos circuitos comerciais) como a criar ou restaurar refúgios para outras espécies. Têm igualmente implicações ao nível local, através do restabelecimento de circuitos de consumo de proximidade. Mas num mesmo território podemos encontrar um 'neo-rural' 'contracultural', ou seja, práticas de uma 'jardinagem radical' (que liga cultivo e cultura) e outras forças opostas ligadas à ideia de natureza como exterior e inerte, pronta a ser objecto de extracção, forças por vezes ligadas a dinâmicas conservadoras, proteccionistas e nacionalistas.

Ficaram por inquirir hipóteses alternativas à tese do Antropoceno como a de *Plantationoceno*. Donna Haraway e Anna Tsing reflectem sobre este conceito. Para Haraway o *Plantationoceno* quer referir-se 'à transformação devastadora de diversos tipos de quintas, pastagens e florestas geridas pelo homem em plantações extrativistas e fechadas, dependendo do trabalho escravo e de outras formas de exploração e alienação (…) do trabalho'.[279]

Também não foi abordado o conceito do 'antropo-não-visto', formulado por Marisol de la Cadena que nos fala do processo de destruição de mundos e da resistência a essa destruição como uma guerra silenciosa.

Optámos por querer estabelecer um distanciamento relativamente a imaginários ditos de

278 Em SAVVY Contemporary acolhe a exposição *O Solo é um Corpo Inscrito: Sobre Soberania e Agropoética* (30 de Agosto - 6 de Outubro 2019). A exposição e o projeto de pesquisa teve a curadoria de Elena Agudio e Marlene Boschen.

279 Donna Haraway afirma: [we use] the term for the devastating transformation of diverse kinds of human-tended farms, pastures, and forests into extractive and enclosed plantations, relying on slave labor and other forms of exploited, alienated, and usually spatially transported labor… Haraway *cit* Hameed, Ayesha,The Black Atlantis// Plantationocene In Agudio, E. Boschen, M. & Sandoval,L..*The Agropoetics Reader,* Berlin: The Institute for Endotic Research Press, p.143

‘apocalípticos’, dando menos relevância e visibilidade aos processos destrutivos em curso nesta ‘guerra entre povos’, no corpo de trabalho que fomos desenvolvendo nesta investigação. Talvez a necessidade de nos afastarmos da ideia de morte, que diariamente era anunciada nos media nos dias da pandemia, tenha influenciado inconscientemente esta escolha.

Três foram as práticas artísticas que associamos à singularidade do território chileno.
Falamos em território porque este, sendo uma porção terra habitada, pressupõe não só uma construção de relações simbólicas que transformam o espaço em lugar, como, também, uma geopolítica no seio da qual as coordenadas biofísicas e culturais se intersectam, como, a título de exemplo, as características dos solos com os regimes da propriedade.
A prática artística (e cinematográfica) de Francisco Huichaqueo relaciona-se com o solo como contentor da memória colectiva, a do povo Mapuche. Subjacente à leitura da sua obra está a relação entre a memória e a história, a sua activação e actualização no presente, a história do colonialismo no território chileno, a resistência da cosmovisão Mapuche, o papel fundamental do sonho, a insistência dos Mapuche no sentido de reaverem a propriedade das terras que pertenceram aos seus antepassados. Natascha de Cortillas Diego, com a exposição que abordámos, dá visibilidade às mulheres campesinas que, com as suas hortas, resistem às dinâmicas de ocupação do solo ditadas pelas monoculturas florestais, perpetuando gestos e formas de cuidado que de outra forma desapareceriam. O trabalho de Leslie Fernández Barrera *Las Calles Son Nuestras* ausculta um Chile (ou uma parte do Chile) que se quer assumir como ‘mestiço’, que quer rever e reverter as dinâmicas que excluíram os povos originários de uma visibilidade na esfera pública, trazendo para a sua prática as imagens e as palavras *grafitadas* que se multiplicaram nos muros da cidade de Concepción (capital da região de Biobío) com as revoltas sociais de Outubro de 2019. A obra mapeia ainda a interpretação das frases fotografadas através de um convite à sua leitura por participantes de diferentes nacionalidades.

V.

Para nós o ‘solo’ foi entendido como um espaço onde germinam ‘sementes’ de mudança que poderão ajudar a fazer proliferar formas de CO-existência mais equitativa e simbiótica, um espaço que abriga impulsos utópicos de um outro modo de habitar. A utopia enquanto neologismo é formada pela adição da designação grega que significa lugar (topos) e um prefixo de negação (u). Os impulsos utópicos estão ligados a uma não-aceitação de um estado de coisas.
No contexto desta investigação a arte foi pensada enquanto espaço de possibilidade da realização de micro-utopias, enquanto espaço de abertura a processos transformatórios.

VI.

As práticas artísticas, presentes nos estudos de caso, não são abordadas pela sua capacidade de transferirem para o observador-espectador a participação ou a colaboração na co-criação da obra. O ponto de partida não foi a sua possível leitura a partir do contexto de uma arte dialógica, relacional, socialmente comprometida ou antagonista, tal como formuladas por Grant H. Kester, Nicolas Borriaud, Susanne Lacy ou Claire Bishop.

Mas, sim, pela potencialidade que estas obras têm de dar a ver diferentes dispositivos de subjectivação que estão na base da nossa capacidade de reconfigurar a relação com o planeta-mundo, não apenas em relação à sobrevivência do humano mas a tudo o que faz parte da teia da vida. A inquirição, no seio desta investigação, sobre práticas artísticas que tornem visíveis processos transformatórios, de forma metafórica ou alegórica, insere-se na problematização da arte enquanto lugar de abertura e possibilidade.

E voltando à palavra utopia, Ernst Bloch diz-nos que precisamos 'do sonho acordado de aperfeiçoamento do mundo; mais ainda, ele soma-se na teoria e na prática, e não apenas de maneira instrumental, mas de maneira absolutamente objectiva' (Bloch, 1977, p. 71).[280] Poderá a arte restituir-nos a capacidade de sonhar acordados para que, efabulando, possamos imaginar outras formas de estar em comum que sejam transformatórias e dotadas de esperança?

VII.

Sendo a arte feita de imagens, figurativas ou não (Jacques Ranciére), e tendo elas a capacidade de atravessar fronteiras, de migrarem (Aby Warburg), dar-lhes-emos a função de trazer o *amor mundi* para o interior da construção de um conhecimento assente na racionalidade como o Ocidental? Pensamos que este 'amor pelo mundo'[281] possa potenciar a reconfiguração da nossa relação com a Terra. Já não uma representação do planeta pautada por uma relação de domínio mas uma relação de proximidade, cuidado e respeito.

Ao dar importância à *Zona Crítica* – a fina película da superfície da terra onde a vida é possível e que abrange um conjunto muito heterogéneo de camadas que vão desde as rochas-mãe até ao topo dos dosséis das árvores - quisemos questionar a geo-política de um olhar 'descarnado' como lhe chama Marina Garcés (o olhar da epistemologia hegemónica Ocidental) e voltar a percepcionar o espaço a partir do corpo, com todos os sentidos. Nesta medida há um 'discurso amoroso' com a fenomenologia. A deslocação do corpo no espaço físico é entendida como uma outra forma de conhecimento. O corpo é pensado como potenciador e a base de um 'laboratório móvel'. Um laboratório é um lugar de experiência e de trabalho em conjunto.

VIII.

O começo da pesquisa correspondeu ao enunciar de várias perguntas: Que 'chão comum' estamos a construir? Que 'chão comum' entre humanos? E entre humanos e os outros seres? Questões formuladas a partir de um determinado ponto de vista: o de que a chamada crise ecológica é, em rigor, uma crise civilizacional.

Quisemos aferir da identidade do *muitos,* mas a nossa posição foi de que o *comum*, enquanto agregação compósita de *muitos*, configura-se a partir de uma pluralidade aberta na qual podemos nos sentir implicados. Ou seja, não é um *comum* baseado num consenso coercivo.

280 Bloch *cit.* Pinto Durán, A. M. (2020). Um diálogo com Iván Illich. In J P. Neves; P. R. Costa; P.V. Mascarenhas; I. T. de Castro & V. R. Salgado (Eds.).(2020). *Eu sou tu. Experiências ecocríticas.* (pp. 99-120)

281 O *amor mundi* corresponde, no pensamento de Hannah Arendt, a uma 'ética da responsabilidade'. Relaciona-se com o reconhecimento do outro e com a importância da esfera pública e não com o desejo ou com o sentimento de estima.

Interrogámo-nos sobre outras alternativas ao 'mundo sem nós', imaginário associado à 'crise ecológica' e ao Antropoceno, sobre outras formas de pensar a vida como uma rede de relações tentaculares simbióticas e não hierárquicas. E, assim, as primeiras perguntas formuladas deram lugar a uma outra: Onde nos situamos, enquanto humanos, na teia da vida? Na resposta a esta questão optámos por um descentramento do ser humano nesta teia e aproximámo-nos da *sym-poiesis*, que Donna Haraway faz adicionar à *auto-poiesis* para falar da capacidade de permanecermos em conjunto com as outras espécies num planeta-mundo cheio 'de problemas'. O reconhecimento da Terra, na esteira do pensamento de James Lovelock e Lynn Margulis, como um sistema que se autoregula tem como consequência o destronar da centralidade do ser humano.

Que implicações conceptuais e processuais poderá ter, no campo artístico, a visão do mundo como a nossa única casa? Decidimos expor o próprio questionamento e materializá-lo no corpo de trabalho desenvolvido.

A inquirição sobre o que significa o *Buen Vivir,* enquanto alternativa para a construção um 'chão comum' entre humanos e os outros seres, levou-nos à cosmovisão Mapuche e ao *Küme Mongen*. Interrogámo-nos se esta poderia encerrar a capacidade de superar as dicotomias sobre as quais assentou o paradigma cartesiano e antropocêntrico, sendo uma delas a de natureza versus cultura. Entendemos que a superação do imaginário de um 'mundo sem nós' passa pela escuta daquilo que os povos originários possam ter a dizer sobre a forma como pensam a sua integração na teia formada pelo mundo animal, vegetal e mineral. Quisemos exercitar a escuta que tem uma dimensão política. O diálogo só existe quando ambas as partes prestam atenção, ouvem, quando se estabelece uma relação. A escuta é um ficar à disposição. [282]

IX.

Na nossa opinião, assistimos a um ressurgimento do pensamento mágico (ou de um interesse por este) na arte contemporânea (e em outros campos do saber). Relativamente às possíveis origens deste afloramento duas linhas podem ser traçadas e interceptar-se. Uma, desde o presente até às cosmovisões, mitos e ritos de culturas que existiam anteriormente à era moderna, e outra, no presente, cujo traçado liga os povos têm cosmovisões alheias à do mundo ocidental. A cosmologia ocidental é herdeira do Iluminismo, ou mais concretamente, herda uma visão mecanicista da natureza que a revolução científica do séc. XVII tornou hegemónica, um pensamento da matéria como algo inerte e exterior ao humano, apagando a percepção do vivo como um contínuo processo de tornar presente a ligação de tudo com tudo.

Há no pensamento ecológico de hoje, apesar deste se basear na ciência, um renascimento de antigas linhas de força. Vemos irromper a influência do vitalismo e da ideia da natureza da vida como resultante de uma força *vital* peculiar presente nos organismos vivos.

O que significará tornar visível a tensão entre o mágico e o pensamento racional no campo artístico? O modelo de sociedade que a Modernidade fez surgir está filosófica e politicamente exaurido, sendo alvo de críticas. As ideias de progresso, de conhecimento baseadas na racionalidade são postas em causa. Descrevem-se estas sociedades como extractivas, dominadoras e ecologicamente insustentáveis. Os artistas, tal como um sismógrafo, captam estes movimentos 'tectónicos' e as

282 Han, B.C. (2018). *A expulsão do outro*. Lisboa: Relógio D'Água, pp.89-92

brechas por eles provocados no edifício cosmológico ocidental. A arte actualiza no presente e torna visível estas forças e tensões que pertencem à forma como a humanidade se narra a ela própria e como constrói a memória colectiva.
Não podemos deixar de pensar em Aby Warburg, no seu *Atlas Mnemosyne* e na sua montagem não cronológica, mas sincrónica da história.
Traçará ainda a arte linhas improváveis entre coisas que aparentemente não são relacionáveis, abrindo brechas, intervalos na nossa quotidiana forma de pensar e viver numa época em que se perdeu a hegemonia da produção de imagens? Teremos, talvez, que olhar para a arte que se produz na sombra e não na luz.

X.

É difícil traduzir por palavras todo o processo de investigação e ainda mais aquele subjacente à criação das obras. Há um desfazamento entre o dizível e o visível.
Há uma relação de complementaridade entre a parte teórica e os projectos expositivos finais. O projecto expositivo final entendido como a extensão do trabalho desenvolvido no estúdio e do trabalho de campo, além do trabalho curatorial, com dois projectos expositivos - *Observatório: olhar rente ao chão* com Susana Soares Pinto e *No Jardim da Dúvida* com Ana Celorico Machado - que optámos por não abordar *per si*. O trabalho de estúdio, no seio desta investigação pensada como um organismo, é um momento de experimentação a sós, de tentativa e erro, de escuta da voz interna. As oficinas, integrando o *muitos*, trazem este processo de assunção do erro, da experimentação, para ser partilhado com outros, recriando um laboratório. No trabalho de campo há lugar à tentativa de compreensão e integração das vozes dos outros e dos seus pontos de vista, estabelecendo-se relações dialógicas ou antagónicas que irão ter uma influência fundamental no trabalho de estúdio e nas propostas expositivas.
Nesta exposição queremos abordar as obras desenvolvidas com um outro olhar, renovado. Desejamos criar e intensificar determinadas ligações em detrimento de outras convocando a instalação como o dispositivo expositivo que mais se adequa neste contexto. Voltar aos passos dados não quer significar que o projecto expositivo seja uma mera uma soma das exposições e projectos anteriores. Integraremos obras presentes nas exposições *trinta e sete, Observatório: olhar rente ao chão e no projecto Jardim da Dúvida*. Regressaremos, também, aos passeios-caminhadas, pois queremos integrar o atravessamento do espaço com o corpo, potenciando o surgimento de um sentir-pensar com todos os sentidos, e às oficinas-laboratório. Interessa-nos particularmente o formato de uma prática artística que inclua uma pedagogia do olhar (que não corresponde só ao órgão da visão) e a formação de comunidades de partilha temporária, que gostaríamos de desenvolver mais aprofundadamente no futuro próximo.
A exposição final é o nosso ensaio, a criação de um espaço crítico e convocamos o observador a percorrê-lo connosco. Um ensaio que propõe a arte como espaço de abertura e possibilidade. Uma exposição-ensaio é uma proposta de percurso, é um espaço de deambulação, uma experiência que na literatura tem o seu correspondente no ensaio literário, que se apresenta como um discurso com buracos, fissuras e que não apazigua o pensamento mas o torna num mar agitado. Os fragmentos serão unidos e as ligações reconstituídas pelo observador que estabelece as suas relações de sentido. Fazer adivinhar o todo pela parte. Pensar numa montagem sincrónica das partes.

Nestes tempos, tão desafiadores, será necessário repensar o papel do artista e a posição do observador. Trazer para dentro do espaço expositivo a semente da responsabilização do ser humano na construção de um comum (simbiótico e não hierárquico) no quotidiano, como um batimento cardíaco, a fim de potenciarmos acções que possam alterar o paradigma no qual vivemos, que assenta no extractivismo. Para isso, a instalação fará recurso à efabulação numa tentativa de quebrar imaginários ligados a um futuro distópico e apocalíptico e criar outros ligados a alternativas à actual cosmovisão ocidental. Será um agregado compósito mostrando o resultado da integração do acaso e das colaborações durante o todo o percurso.

A nossa investigação quer transpor para o espaço expositivo a ideia de germinação de 'sementes de mudança' e a de compostagem enquanto processo metabólico que produz energia transformando uma matéria já existente noutra. Este projecto é pensado como uma camada de húmus, entre outras camadas, onde diferentes matérias fornecem o chão comum para potenciar o crescimento de novos imaginários, novos impulsos utópicos para possíveis futuros, connosco implicados no agora.

Gostaríamos de contribuir para repensar a contemplação formulando-a como uma actividade capaz de desacelerar o observador, de despoletar uma quebra nas formas quotidianas de atenção. Atribuir-lhe a responsabilidade de olhar o solo. O solo, com os seus estractos, é um arquivo temporal que guarda a nossa história social e económica mas também política, guarda as nossas relações simbólicas com o mundo. Com este projecto desejamos tornar visível a actividade de f*azer lugares* como aquela sem a qual o nosso espaço existencial pode não fazer sentido.



bibliografia

Referenciada

Agamben, G. (2007). *Arte, Inoperatividade, Política.* In Mota Cardoso, R. (Coord.), Guerreiro, A., Costa & M., Amorim, A. (Comiss.)*. (2008). Crítica do contemporâneo. Conferências internacionais Serralves 2007:* Política*. Porto: Fundação de Serralves. pp. 35-46*

_____*. (2018).* Abitare e costruire. *In* Quodlibet*.* https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire [acedido a 20 de Maio de 2023].

Agudio, E., Boschen. M. & Sandoval, L. *(2020).* Soil is an Inscribed Body: On Sovereignty and Agropoetics. *Berlin: SAAVY Contemporary and The Institute for Endotic Research. Disponível em:* https://savvy-contemporary.com/site/assets/files/6097/agropoetics-reader.pdf

Acosta, A. (2016). O Buen Vivir: uma oportunidade de construir outro mundo. In Sousa, C. M., (Org.) *Um convite à utopia* [online]. Campina Grande: EDUEPB, Um convite à utopia collection, Vol. 1, pp. 203-233. Disponível em: https://books.scielo.org/id/kcdz2/pdf/sousa-9788578794880-06.pdf

Andermann, J. (2018). *Tierras en transe: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados.

Amorim, F. & Crespo, N. (2021). Art as expanded racionality. In Keder, H. (Ed.). (Junho, 2021). *Extreme, OnCurating*, Issue 50, p. 12. Disponível em: https://www.on-curating.org/issue--50-reader/art-as-expanded-rationality.html [acedido a 4 de Novembro de 2023]

Arendt, H. (1991). *Homens em tempos sombrios.* Lisboa: Relógio D'Água

Arendt, H. (1999). *A vida do espírito: Pensar. Vol. 1.* Lisboa: Instituto Piaget.

_____(2001). *A condição humana*. Lisboa: Relógio D'Água.

_____(2007). *A promessa da política.* Lisboa: Relógio D'Água.

Asenjo, P. (2019, Junho 17). Natascha de Cortillas: La naturaleza se deveria considerar sujecto de derecho. *Perrera Arte*. Disponível em: https://www.perrerarte.cl/natascha-de-cortillas/ [acedido a 15 de Dezembro 2023]

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham, N.C: Duke University Press.

Attle, J. (2007). *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier,* Tate Papers 7, Disponível em: https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier [acedido a 3 de Dezembro de 2023]

Barata, A. (2022). *Para viver em qualquer mundo: nós os lugares e as coisas*. Lisboa: Documenta

Barbosa, J. F.(2012, Dezembro). Giorgio Agamben e a filosofia da comunidade negativa. *Princípios, Revista de Filosofia.* Natal (RN), 19 (32), pp. 229-251.

Barra, L. G. (2019). Cómo lo quotidiano se vuelve fibra. In de Cortilhas, Natascha. (2019). *Cosecha: siembra y resistencia.* Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Bauman, Z. (2016). *Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos.* Lisboa: Relógio D'Água.

_____.(2017). *A arte da vida.* Lisboa: Relógio D'Água.

Braga, J. (2021). A cidade como terreno comum: limiares urbanos e a invenção de novos horizontes do possível. In Stavrides, S. (2021). *Espaço comum: A cidade como obra colectiva.* Lisboa*:* Orfeu Negro.

Baeza, E. U. (2012). *Globalización y comunidades Mapuches: Un estudo de impacto socio-cultural*. Editorial Académica Española.

Belo, D. (2004). *Territórios em espera*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Borer, A. (2001). *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify.

Caillois, R. (2014). *La lecture des pierres.* Musée national d'histoire naturelle (MNHN). Paris: MNHN/ Xavier Barral.

Calvino, I. (1998). *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*. (3ªEd.). Lisboa: Teorema.

Campagna, F. (2018). *Technic and magic: The reconstruction of reality*. London: Bloomsbury.

Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* London, Cambridge, M.A.: Harvard University Press.

Coccia, E. (2019). *A vida das plantas: Uma metafísica da mistura*. Lisboa: Documenta.

Conti, Giorgio (2004). *Joseph Beuys+Italy. The Defense of Nature. Planum Magazine.* Disponível em: http://media.planum.bedita.net/52/64/Conti_Beuys_e.pdf

Costa, L. C. (2008). *Registo e arquivo na arte.* Disponível em: https://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/037.pdf [consultado a 15 de Dezembro de 2022]

Costa, M. R. (2014). *Casas e montes da Serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve: Forma, processo e escala no estudo da arquitectura vernacular.* Porto: Afrontamento.

Dankert, Z. (2017, Setembro 08). This is my interest anyway - to not-demand: Enterview with Helen Mirra. *Metropolism M*. Disponível em: https://www.metropolism.com/en/features/32720_helen_mirra

Danowski, D. & Viveiros de Castro, E. (2023). *Há mundo por vir?* Lisboa: Antígona.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2008). *Mil planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia.* Lisboa: Assírio & Alvim.

De Matteis, F. (2020). 'Dwelling.' In *Internacional Lexicon of Aesthetics, Mimesis Journals.* doi: 10.7413/18258630075 ou Disponível em: https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail. php?item_id=82 [acedido a 03 de Maio de 2022]

Demos, T. J. (2022, Outubro). Gardens beyond Eden: Bio-aesthetics, eco-futurism and dystopia at Documenta 13. *Brooklynrail*. https://brooklynrail.org/2012/10/art/gardens-beyond-eden-bio-aesthetics-eco-futurism-and-dystopia-at-documenta13 [acedido a 22 de Agosto de 2022]

_____. (2016). *Decolonizing nature: Contemporary art and the politics of ecology.* London: Sternberg Press.

_____.(2017). *Against the Anthropocene: Visual culture and environment today.* London: Sternberg Press.

Der Bevölkerung – Art Project in the northern courtyard of the Reichstag building, (s.d). Disponível em: https://derbevoelkerung.de/en/

Descola, P. (2013). *Beyond Nature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

Do Mar Fazenda, M. (2021). Uma exposição imaginária (Relato) In Mourão, J., Dos Reis, V. & Do Mar Fazenda, M. (2021). *Lugares de Fractura: Maria José Cavaco.* Angra do Heroísmo: Direcção Regional da Cultura & Lisboa:Documenta.

Domingues, A.. (2011). *Vida no Campo*. Porto: Dafne Editora

Dos Reis, V. (2021). Habito a possibilidade: casas, tetos e céus; jardins e paisagens; mundos e outras ficções (para colher o paraíso). In Mourão, J., Do Mar Fazenda & M. e Dos Reis, V.(2021). *Lugares de fratura: Maria José Cavaco.* Angra do Heroísmo: Direcção Regional da Cultura e Lisboa: Documenta.

Eco, U. (2016). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Relógio D'Água.

Eliade, M. (1987). *Ferreiros e Alquimistas.* Lisboa: Relógio D'Água.

Eugenio, F. & Salgado, Ricardo S. (2018). 'O AND é Jogo? Ensaio-conversa à Volta da Operacionalidade do Jogo no Modo Operativo AND'. In *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 7, 2. DOI : 10.4000/cadernosaa.1545

Figueira, J.L. (2016). Lança o teu raio até à morte. In *Quinta-feira:Abracadabra,* Cláudia Dias. Disponível em: https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/quinta-folhadesala-16x23

Flusser, V. (2010). *Uma Filosofia do Design: A forma das coisas*. Lisboa: Relógio d'Água.

Garramuño, F. (2017). Imágens de sobrevida: figuraciones del pueblo yanomani en la arte contemporáneo, *El Taco en La Brea*: 2(6), 191-200. DOI: https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6971

Galán, I. G. (2015, Outubro 29). Pedagogias radicais e o Instituto de Arquitectura de Valparaíso (1952-1972). Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/775307/pedagogias-radicais-escola-e-instituto-de-arquitetura-de-valparaiso-1952-1972

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Manresa: Bellaterra.

_____.(2022). *A honestidade com o real.* Caderno de Leituras, 155, Belo Horizonte, Brasil: Chão da Feira. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2022/10/cad155-a-honestidade-com-o-real.pdf

Geraldes, H. (2021, Julho 28). Quatro peritos mostram como a agricultura pode ajudar ou destruir a biodiversidade. Disponível em: https://www.wilder.pt/historias/quatro-peritos--mostram-como-a-agricultura-pode-ajudar-ou-destruir-a-biodiversidade/ [acedido a 11 de novembro 2023]

Gil, J. (1996). *As metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água.

____. (2019). *Caos e ritmo*. Lisboa: Relógio D'Água.

Glucksmann, C. (1996). *L'Oeil cartographic de l'art.* Paris: Galilée.

Gross, N. (2020). Sur les hétérotopies de Michel Foucault. *Le foucaldien* 6, (1) 10, 1–40. DOI: https://doi.org/10.16995/lefou.72

Grosz, E. (2013) Time Matters: On temporality in the Anthropocene. In Turpin, E. (Ed.). (2013). *Architecture in the Anthropocene: Encounters among design, deep time, science and philosophy,* Open Humanities Press, pp. 129-138. doi: https://dx.doi.org/10.3998/ohp.12527215.0001.001

Guattari, F. (2000). *The three ecologies.* London, New Brunwick, New Jersey: The Athlone Press.

Hall, S. (2004). I, Mercator. In Harmon, K. (2004. *You Are Here, Personal Geographies and Other Maps of the Imagination.* New York, N.Y: Princeton Architectural Press, p.19

Han, B. C. (2016). *O aroma do tempo: Um ensaio filosófico sobre a arte da demora*. Lisboa: Relógio D'Água.

_____. (2018). *A expulsão do outro.* Lisboa: Relógio D'Água.

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. London, Durham: Duke University Press.

Harrison, R. P. (2008). *Gardens: An essay on the human condition.* Chicago: University of Chicago Press.

Hill, A. C.& Chiuminato, P. (2019). *Futuro esplendor: Ecocritica desde Chile.* Santiago do Chile: Orjikg.

Huencho, E. (2020, Outubro). Indigenous architectural design guides in Chile. *E-flux*. Disponível em: https://www.e-flux.com/architecture/the-settler-colonial-present/354579/indigenous-architecturaldesign-guides-in-chile/

Ingold, T. (2000). *Perceptions of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill.* London and New York, NY: Routledge.

_____(2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London, New York,N.Y: Routledge.

Jacquard, A. (1997). *Pequeno manual de filosofia para uso dos não-filósofos.* Lisboa: Terramar.

Janin, R. (2017). *La ville agrícole*. Paris: Openfield.

Júdice, N. (2019). *Camões – Por cantos nunca dantes navegados.* Lisboa: Síbila. Disponível em: https://folhadepoesia.blogspot.com/2022/10/o-jardim-e-casa-sophia-andresen.html [acedido a 22 de Abril 2023]

Jones, C. A. (2011). *Hans Haacke 1967.* Cambridge, M.A.: MIT List Visual Center, pp. 6-27 https://monoskop.org/images/d/df/Hans_Haacke_1967_2011.pdf

Jorquera, C. C. (2021 Maio 28). Descolonizar los museos desde la espiritualidade e sabiduría Mapuche. *Artischock. Revista de Arte Contemporaneo.* Disponível em: https://artishockrevista.com/2021/05/28/mapuche-entrevista-francisco-huichaqueo/ [acedido em 26 de Novembro 2022]

Kagge, E. (2017). *Silêncio na Era do Ruído*. Lisboa:Quetzal.

Klein, N. (2011, November 9). Capitalism vs the climate. *The Nation* [online]. Disponível em: http://www.thenation.com/article/164497/capitalism-vs-climate [acedido a 02 de Dezembro de 2023].

Klein, N. (2016). *Tudo pode mudar: capitalismo versus clima.* Lisboa: Presença.

Kimmerer, R. W. (2022, Outubro 26). The serviceberry: An economy of abundance. *Emergence Magazine*. Disponível em: https://emergencemagazine.org/essay/the-serviceberry/

Knoll, A. H. (2012). *Lynn Margulis, 1938-2011*. Proceedings of the National Academy of Sciences 109 (4): 1022. DOI: https://doi.org/10.1073/pnas.1120472109

Kohn, E. (2009). A Conversation with Philippe Descola. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, Vol. 7, (2) 1. Disponível em: http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol7/iss2/1

Kolbert, E. (2019). *A Sexta Extinção.* Lisboa: Elsinore:Penguim Random House Group.

Lama A., B. (2019). De cultivos e sentidos. In de Cortilhas Diego, Natascha. (2019). *Cosecha: siembra y resistencia.* Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Lança, M.& Eugenio, F. (2020, Janeiro 10). Das políticas de convivência, do irreparável, da sinceridade, do método AND Lab. In Cara a cara, *Buala.* https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/daspoliticas-de-convivencia-do-irreparavel-da-sinceridade-do-metodo-and-lab [acedido a 6 de Dezembro 2023].

Larrère, C.& Larrère, R. (2018). *Penser et agir avec la nature: Une enquête philosophique*. Paris: La Découverte.

Latour, B. (2014). *How to be sure Gaia is not a God of totality?* Disponível em: http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/138-THOUSAND-NAMES_0.pdf

_____.(2018). *Down to earth: Politics in the new climate regime*. Cambridge, Oxford and Bos-

ton,M.A.: Polity Press.
_____.(2018 May 4th). *Anthropocene Lecture*. Berlin: HKW. Disponível em: http://www.bruno-latour.fr/node/770.html

Lemos, S. (2021). Unidade dissolvida num estado de união. In Brás, C. (Ed.). *Contemporânea*. [Online]. Disponível em: https://contemporanea.pt/edicoes/comunidade-enquanto-imunidade/unidade-dissolvida-num-estado-de-uniao

Llano, P. (Ed.). (2015). *The long road to Xico/El largo camino a Xico, 1991-2015*. London, Berlin: Sterberg Press.

Lippolis, L. (2016). *Viagem aos confins da cidade: A metrópole e as artes no outono pós-moderno (1972-2001)*. Lisboa: Antígona.

Locon Antileo, E. (2022, Março 8) El Buen Vivir un paradigma para la vida: el equilibrio entre los pueblos y la madre tierra. *El Mostrador.* Disponível em: https://www.elmostrador.cl/destacado/2022/03/08/el-buen-vivir-un-paradigma-para-la-vida-el-equilibrio-entre-lospueblos-y-la-madre-tierra/

Look, U. (Ed.). (2005). *anArquitectura: de Andre a Zittel. 1960|1970 Arquitectura como paradigma da escultura*. Porto: Fundação Serralves e Público.

Maathai, W. (2020). *Plantar árvores, semear ideias. Discurso de aceitação do Prémio Nobel da Paz.* Barcelona: Akiara books

Malhi, Y. (2017). The concept of the Anthropocene. *Annual Review of Environment and Resources*, 42 (1), 77-104. DOI: https://doi.org/10.1146/annurev-environ-102016-060854

Mackert, G. (2014). Ghosts or on the beauty of plants and their names in times of ignorance. In *Echolalia.* Ostend& London: Wiels&Koenig Books, pp. 170-178

Gómez-Barris, M. (2019). *The extractive zone: Social ecologies, decolonial perspectives.* Durham, London: Duke University Press.

Madeira, C. & Vieira, T. (2017). Hortas na auto-estrada: Entrevista a Ângela Ferreira (Parte 1). *Interact, Revista de Arte, Cultura e Tecnologia*. 26-27. https://revistainteract.pt/26/entrevista-a-angela-ferreira/[acedido a 12 de Agosto 2022]

_____. (2017). Hortas nas auto-estradas: Entrevista a Ângela Ferreira (Parte 2). *Interact, Revista de Arte, Cultura e Tecnologia*. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JOPdOhTzXdc [acedido a 12 de Agosto de 2022]

_____.(2017). Hortas nas auto-estradas: Entrevista a Ângela Ferreira (Parte 3). *Interact, Revista de Arte, Cultura e Tecnologia*. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cQxMgVH4NiA [acedido a 12 de Agosto 2022]

Maffesoli, M. (2001). *O eterno instante: O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas.* Lisboa: Instituto Piaget.

Magnani, J. G. C. (2009). Etnografia como prática e experiência. *Disponível em:* https://www.

scielo.br/j/ha/a/6PHBfP5G566PSHLvt4zqv9j/?format=pdf&lang=pt *[acedido a 10 de Dezembro de 2023]*

Mayer Branco, M. J. (2012). *O Caminho de Nietzsche*. Disponível em: http://www.martawengorovius.com/portfolio-type/ocaminho-de-nietzsche/ [acedido a 12 de Agosto de 2022]

Mayer Branco, M. J. (2018). Um, Dois e Muitos, 'a lei da terra'. In Pires do Vale, P., Mayer Branco, M.J. & Wengorovius, M. (2018). *Marta Wengorovius: Um, Dois e Muitos.* Lisboa: Documenta.

Mendes, J. (2020). The Anthropocene: scientific meaning and philosophical significance. *Anthropocenica. Revista De Estudos Do Antropoceno E Ecocrítica*, *1*. DOI: https://doi.org/10.21814/anthropocenica.3097

Merchant, C. (2004). *Reinventing Eden: The fate of nature in Western Culture*. London, New York: Routledge.

Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible*. Everston: Northwest University Press.

Molder, M. F. (1999). *Semear na neve: Estudos sobre Walter Benjamim.* Lisboa: Relógio D'Água.

Monteiro, E. (2015) In Faria, N., Tavares, E. & Monteiro, E. (2015). *A Composição do Ar – Colecção Permanente e outras Obras.* Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG). A Oficina e Documenta.

Mouffe, C. (2007). *Artistic activism and agonistic spaces. ART&RESEARCH*: A Journal of Ideas, Contexts and Methods. 1 (2). Summer 2007. Disponível em: https://chisineu.files.wordpress.com/2012/07/biblioteca_mouffe_artistic-activism.pdf

Muir, G. (2019, Janeiro 07). Hans Haacke's 'Germania' Pavilion at the 45th Venice Biennale*, Frieze Magazine*. Disponível em: https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale

Natálio, R. & Neves Marques, P. (2017, Maio 18). O que estamos vendo no planeta hoje é um combate entre povos e não de classes. Cara a Cara com Viveiros de Castro. In Cara a Cara, *Buala.* Disponível em*:* https://www.buala.org/pt/caraa-cara/o-que-estamos-vendo-no-planeta-hoje-e-um-combate-de-povos-e-nao-de-classes-ou-as-classes

Neves, J. (s.d.). *Gabriela Albergaria, da topologia à utopia.* Disponível em: https://galeriavermelho.com.br/artistas/gabriela-albergaria/#anchor-1

Nigro. R. (2011). The French debate about the community. In Bippus, E., Huber, Jörg R., Dorothee, R. (Eds.). (2011). *Being-With*, *Oncurating*, Issue 7, 19-21. Disponível em: https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue7.pdf

Onfray, M. (2015). *Cosmos: Uma ontologia materialista*. Lisboa: Edições 70.

On the Commons: A Public Interview with Massimo De Angelis and Stravos Stavrides*,* 2010 June-August, *e-Flux*, Journal #17, *An Architektur.* Disponível em: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8888150.pdf

Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.

_____.(2018). *La mano qui piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura.* Barcelona: Gustavo Gili.

_____. (2019). The existencial poetics of Mario Metz: Images of construction, dwelling and being. In Ochoa de Mabalegui, T. (Ed.) *Mario Merz: Time is Mute.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponível em: https://issuu.com/museoreinasofia/docs/mario_mers-ingle_s-cata_logo [acedido a 07 de Junho 2021]

Papapetros, S. & Rose, J. (Ed.). (2014). *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture.* Cambridge, Mass: The MIT Press

Pinheiro Dias, J., Vanzolini, M., Sztutman, R., Marras, S., Borba, M. & Schavelzon, S. (2016). *Uma ciência triste é aquela em que não se dança. Conversações com Isabelle Stengers.* Revista De Antropologia, *59(2), 155-186. DOI:* https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2016.121937

Pinto Correia, C., Castel-Branco, C. & Furtado, J. (1994). *Os Quatro Rios do Paraíso*. *Lisboa: Dom Quixote.*

Pinto Durán, A. M. (2020). Um diálogo com Iván Illich. In J P.Neves; P. R. Costa; P.V. Mascarenhas; I. T. de Castro & V. R. Salgado (Eds). *Eu sou tu*. Experiências ecocríticas. (pp. 99-120)

*P*into de Almeida, B. (2018 a). *Cavalo Negro. In* Cratera/Crater - Miguel Branco. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão e Lisboa: Documenta.

*P*into de Almeida, B. (2018 b). *Arte e infinitude: O contemporâneo entre a Arkhé e o tecnológico.* Porto: Fundação de Serralves e Lisboa: Relógio D'Água.

Pires do Vale, P. (2012). *Tarefas Infinitas.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Plebiscito en Chile: qué significa la bandera mapuche con la que muchos celebraron la victoria del 'Apruebo'. (2020, Outubro 26). BBC News. Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-54689364

Pomar, A. (2010, Março 25). Sobre Manuel Zimbro. Disponível em: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2010/03/sobre-manuel-zimbro.html

Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Ribeiro, G. (2014). Para além da comunidade opaca e da esfera pública transparente In Cirilo, J., Kinceler, J. L. & de Oliveira, L. S. (Orgs). (2014). *Outro Ponto de Vista: práticas colaborativas na arte contemporânea.* Disponível em: https://issuu.com/lso_rj/docs/livro_anpap_-_primeira_vers__o__fin

Ronchetti, C. (2009). Do jardim místico ao jardim profano: Para uma leitura dos jardins medievais portugueses. In *Revista de História de Arte* (7), pp.264-281. Disponível em : https://run.unl.pt/bitstream/10362/16663/1/RHA_7_Varia_ART_4_CRonchetti.pdf

Rosendo, C. (2013). Alberto Carneiro: As energias e os movimentos da 'ação estética do corpo' In Burmester, M. (Coord.). (2013). *Arte/Vida: Vida/Arte.* Porto: Fundação Serralves, pp. 42-49

Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects: An introduction to nonpedigreed*

architecture. New York, NY: MOMA. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3459_300062280.pdf [acedido a 18 de Abril 2022]

Santos, D. (2009). Do hotel às hortas: caminhos de crise e identidade. In *The Return of the Real: Ângela Ferreira.* Disponível em: https://www.cm-vfxira.pt/uploads/writer_file/document/1994/20090527163806448772.pdf

Sardo, D. (2005). *Collect, transplantar, coloniser.* Disponível em: https://galeriavermelho.com.br/artistas/gabriela-albergaria/#anchor-3 [acedido a 10 de Agosto 2023]

_____. (2007). Ecologia Emocional. In Honrado, Sardo, D. e M., Taborda. C. (2007). *Caixa para guardar o vazio*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 31-40. Disponível em: https://issuu.com/fernandafragateiro/docs/book_caixavazio [acedido a 11 de Agosto 2022].

Serres, M. (1995). *The natural contract*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Schlemer Alcântara, L. C. & Cioce Sampaio, C. A. (2017). Bem Viver: uma perspectiva (des)colonial das comunidades indígenas. *Revista Rupturas*, 7(2), 1-31. DOI: https://dx.doi.org/10.22458/rr.v7i2.183

Silva Pereira, L. (1998). O *machitun*: um ritual curativo mapuche. *Etnográfica*. Vol.II(2), pp. 275-297. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_02/N2/Vol_ii_N2_04luissilvapereira.pdf [acedido a 11 de Agosto 2022]

_____.(2000). *Médico, xamã ou ervanária: doença e ritual entre os Mapuche do sul do Chile.* Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada.

Simard, S. (2017). The Mother Tree. In Springer, A.S. & Turpin, E. (Eds.). (2017). *The word for world is still forest*. Intercalations 4. Berlin: K. Verlag / The Haus der Kulturen der Welt. (pp. 66-72).

Sloterdijk, P. (2018). *Tens de mudar de vida*. Lisboa: Relógio D'Água.

Sol, L. & Ascensão, A. T. (Eds). (2017). *A casa e o mundo.* Lisboa: Lata Edições.

Spoto, E. (2016/10/28). *Sprit de Corps*, *Le Vif*, n.48, p. 71. Disponível em: https://www.orumodofumo.com/pt/em-circulacao/o-limpo-e-o-sujo-de-_12 [acedido a 20 de Junho de 2022].

Springer, A.S. & Turpin, E. (Eds.). (2017). *The word for world is still forest*. Berlin: K. Verlag / The Haus der Kulturen der Welt. Disponível em: https://k-verlag.org/books/intercalations-4-the-word-for-world-is-still-forest/ e https://archiv.hkw.de/media/texte/pdf/publikationen_2/publikationen_3/intercalations4_the_word_for_world_is_still_forest.pdf

Stavrides, S. (2021). *Espaço comum: A cidade como obra colectiva.* Lisboa*:* Orfeu Negro.

Song, H. (2017). James Clifford and the ethical turn in Anthropology. *Cultural Critique 97*, 176-200. Disponível em: https://www.muse.jhu.edu/article/674302.

The Green Belt Movement. Who we are: Our history. Disponível em: https://www.greenbeltmovement.org/who-we-are/our-history [acedido a 09 de Junho 2022)

Tiberghien, G. (2013). *Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias*

de hoje. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, Brasil, n. 57, p. 233-252. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rieb/a/JrSjfL4JNvnCBRJ8dWjmjYJ/?format=pdf&lang=pt [acedido a 03 de Agosto de 2021]

Trevor, T. (2014, March 09). *Lois Weinberger: The three ecologies.* Disponível em: https://tomtrevor.net/2014/03/09/lois-weinberger-the-three-ecologies/ [acedido a 02 de Agosto 2022].

Tsing, A. L. (2021). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins.* Princeton, N J: Princeton University Press.

Tucherman, I. (2012). *Breve história do corpo e de seus monstros.* Lisboa: Vega.

Valencia, N. (2017, Março 17). A 52 años de Amereida: Es una intensa relación entre la poesía, la arquitectura y el arte. Disponível em: https://www.archdaily.cl/cl/806552/a-52-anos-de-amereida-es-una-intensa-relacion-entre-la-poesia-la-arquitectura-y-el-arte

Vaughan-Lee, E. (2022, Outubro 26). *Finding the Mother Tree: An interview with Suzanne Simard, Emergence Magazine*. Disponível em: https://emergencemagazine.org/interview/finding--the-mother-tree/

Vicuña, M. E. G. (1998). *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar.* Pehuén. Disponível em: http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0038312.pdf [acedido a 28 de Novembro de 2023]

Wagner, M. (2007). Hans Haacke earth samplings for the Bundestag: Materials as signs of political unity, trans. M. Cohen, *Journal of Material Culture,* vol. 12 (2), 116-17, 119, 124-9 In Kastner, Jeffrey. (2012). *Documents of Contemporary Art: Natura.* Cambridge, MA and London: MIT Press and Whitechapel Gallery, (pp. 160-164).

Wenu Pelon-Portal de Luz. MAVI: Museo de Artes Visuales UC. Disponível em: https://mavi.uc.cl/exposiciones-pasadas/wenu-pelon-portal-de-luz/ [acedido a 27 de Novembro 2023]

Wengorovius, M. (s/d). *Um, dois e muitos*. Disponível em: https://www.martawengorovius.com/portfolio-type/um-dois-e-muitos/ [acedido em 06 de Maio 2022]

Wilcox, K. (1996). *Chile's native forests: A conservation legacy*. Ancient Forest International. Berllingham,W.A: NorthWest Wild Books&North Atlantic Books.

Lippit, Y. (2013). Ambulations, In *gehend*. Berlin: Argobooks.

Zimbro, M. (s.d). *Torrões de terra, notas de um lavrador para encontrar o céu e a terra.* Edição de autor.

_____. (1997a). *História secreta da aviação, para pôr em órbita uma aspiração comum*. Funchal: Porta 33.

_____. (1997b). *História secreta da aviação, um reparo sobre o equilíbrio da sensibilidade para pôr em órbita uma aspiração comum.* Disponível em: https://www.porta33.com/porta33_madeira/exposicoes/content_exposicoes/manuel-zimbro/manuel-zimbro-2.html [acedido a 22 de Abril 2022]

Consultada

Aquilina, L. (2023, Janeiro 5). Comment je suis entré en 'zone critique' avec le philosophe Bruno Latour. in The Conversation. Disponível em: https://theconversation.com/comment-je-suis-entre-en-zone-critique-avec-le-philosophe-bruno-latour-196322

Arantes, P., Alves, C. & Ostroff, S. (Orgs.). (2015). *Outras histórias na Arte Contemporânea - Seminário Internacional de Arte Contemporânea.* São Paulo: Paço das Artes.

Babo, C. (2022). How to land on Earth: From critical zones to the terrestrial. *Journal of Science and Technology of the Arts*, *14*(1), 111-115. DOI: https://doi.org/10.34632/jsta.2022.11276

Belo, D. (2017). *Alberto Carneiro: Natureza dentro.* Lisboa: Documenta.

Beuys, Joseph. (2011). *Cada homem um artista.* Porto: 7 nós.

Bishop, C. (2004). Antagonismo e estética relacional. In Castellano, C. G. e Raposo, P. (2019). *Textos para uma História de Arte Socialmente Comprometida.* Lisboa: Documenta.

Careri, F. (2013). *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cauquelin, A. (2015). *A invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70.

Centeno, M.J.(Coord.) (2019). *Museu da Paisagem, Narrativas e Experiência do Lugar*. Lisboa: Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa.

Chatwin, B. (2000). *O canto nómada*. Lisboa: Quetzal.

Da Silva Lopes, J. B. (1988). *Corografia ou Memória Económica, Estatística e Topográfica do Reino dos Algarves.*Faro: Algarve em Foco.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2016). *Rizoma*. Lisboa: Sistema Solar.

Cotton, C. (2019). TJ. Demos in conversation with Charllote Cotton. In *Aperture nº 234*. 45-51 https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.ucsc.edu/dist/a/374/files/2019/12/Demos-Cotton-Aperture-234-2019.pdf

Diccionario Mapudungun. (2005). *Diccionario, Apellidos y su significado, toponimia mapudungun, frases útiles, sistema numeral.* Santiago do Chile: Olimpo.

Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. Como llevar el mundo a costas?. Madrid:* Museo Reina Sofía e TF Editores.

Doherty, C. (Ed.). (2004). *Contemporary art: From studio to situation*. London: Black Dog Publication.

_____.(Ed).(2009). Documentos on Contemporary art: Situation. Cambridge, MA and *London*: MIT Press and *Whitechapel Gallery.*

Dumas, R. (2007). *Tratado da Árvore, Ensaio de uma filosofia ocidental*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Eleey, P. (2003). Dialogue: April-June 2011, *gehend.*Berlin: argobooks. Disponível em: https://www.hmirra.net/information/pdfs/EleeyMirra_2011.pdf

Fiske, T. (2020). Helen Mirra in conversation with Tina Fiske. *Acts for placing woollen and linen.* Scotland: Cample Line. Disponível em: https://www.hmirra.net/information/pdfs/Fiske_2020.pdf

Foster, H. (2001). *El Retorno del Real: La Vanguardia a Finales de Siglo*. Madrid: Akal.

_____, (2004). An Archival Impulse. In OCTOBER 110, Fall 2004, pp. 3–22.

Fukuoka, M. (2001). *A revolução de uma palha: uma introdução à agricultura selvagem.* Porto:Via Optima.

Gablik, S. (1998). *The reenchantment of art*. London and New York: Thames and Hudson.

Galeano, E. (2017). *As veias abertas da América Latina*. Lisboa:Antígona.

Gil, J. (2019). *Caos e ritmo*. Lisboa: Relógio D'Água.

Guerreiro, A. (s/d). Onde é a Serra do Caldeirão?. *Público.* Disponível em: https://www.orumodofumo.com/public/uploads/espectaculos/serrenhos/imprensa/CronicaAntonioGuerreiroPublicoY.jpg

Günzel, A.K. (2020, Setembro). Enterview with Bruno Latour and Peter Weibel. Karlsrube: ZKM. Disponível em: https://zkm.de/en/utopia-and-critical-zones

Harlan, V. (2021). *O que é a arte: uma conversa com Joseph Beuys*. Lisboa: Orfeu Negro.

Hermsen, J. J. (2022). *Melancolia em tempos de perturbação.* Lisboa:Quetzal.

Jones, R. (2008). Helen Mirra: Galerie Nordenhake. *Art Forum.* Summer 2008, 458. Disponível em: https://www.hmirra.net/information/pdfs/Jones_2008.pdf

Kahn, L. (2004). *Home Work: Handbuilt Shelter*. California: Shelter Publications-Bolinas.

Kastner, J. (Ed.). (2012). *Nature*. Cambridge, MA and *London*: MIT Press and *Whitechapel Gallery.*

Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context.* Durham and London: Duke University Press.

_____.(2015). Sobre a relação entre teoria e prática na arte socialmente comprometida. In Castellano, C. G. & Raposo, P. (2019). *Textos para uma História de Arte Socialmente Comprometida.* Lisboa: Documenta.

Kwon, M. (2002). *One Place after another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge and London: MIT Press.

Latour, B., Weibel, P., Guinard, M. & Korintenberg, B. (Cur.). (2020). *Critical Zones: Observatories for eartly politics*. Karlsruhe: ZKM. Disponível em: https://critical-zones.zkm.de/#!/

Latour, B.(2015). Comment penser le Anthropocène? Disponível em: http://www.bruno-latour.fr/node/650

_____. On Critical Zones. Karlsruhe: ZKM. Disponível em: https://zkm.de/en/zkm.de/en/ausstellung/2020/05/critical-zones/bruno-latour-on-critical-zones

_____. *Seven objections agaisnt landing on earth.* Introduction to the book Critical Zones — The Science and Politics of Landing on Earth. In Critical Zones — Observatories for Earthly Politics. ZKM. May-October 2020. Cambridge, MASS: MIT Press. Disponível em: http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/168-INTRO-CATALOG-semi-final-pdf.pdf

Lefebvre, H. (2000). *La prodution de l'espace*. Paris: Anthropos.

Madeira. C.(s/d). Horti+Cultures: Participation and Sustainable Development of Cities. In *The Ecology of Culture: Community engagement, co-creation, cross fertilization.* Universidade Nova de Lisboa. pp. 306-325. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/103375/1/368_encatc_ac_book_319_328.pdf [acedido a 12 de Agosto 2022]

Mancuso, S. (2020). *A planta do mundo: aventuras de plantas e pessoas*. Lisboa: Pergaminho.

_____(2022). *A revolução das plantas: Como a inteligência vegetal está a inventar o futuro do planeta e da humanidade.* Lisboa: Bertrand.

Mantero, V. (2012)). *Os Serrenhos do Caldeirão: exercícios em antropologia ficcional.* Disponível em: https://www.orumodofumo.com/pt/em-circulacao/os-serrenhos-do-cald_11

Marchand, B. (2016). #1 Amuletos: Documentos: Amuletos In Marchand, B. & Silveira, A. (2016). *Palácio de Espanto,obras da coleção da CGD(Vol.1).*Lisboa: Fundação CGD-Culturgest &Palácio da Galeria, Câmara Municipal de Tavira (pp. 3-16).

Maturana, R. H. & *Varela,* G., F. (1995). *A árvore do conhecimento: As bases biológicas do entendimento humano.* Campinas, São Paulo: Psy II.

Mendes, I. (2017). *Os Serrenhos do Caldeirão: exercícios em antropologia ficcional – palavra e movimento numa peça de Vera Mantero*. (Tese de Mestrado não publicada). Faculdade de Letras. Universidade do Porto. Disponível em: https://hdl.handle.net/10216/109661

Menon, H. (2019, June 27). *A so-called artist: an interview with Helen Mirra*. Buddhistdoor Global. Disponível em: https://hmirra.net/information/pdfs/Menon_2019.pdf [acedido a 03 de Maio 2022]

Merleau-Ponty, M. (2004). *The world of perception*. London: Routledge.

Muñoz, C. & Romero, D. (2014). *La puesta pruebra de lo común: Una aproximación a los discontinuos trazos de la dimensión coletiva en el arte contemporáneo penquista.* Concepción: Plus.

Neves Marques, P. (2017). Mimetic traps: Forests, images, worlds. In Springer, A.S. & Turpin, E. (Eds.). (2017). *The word for world is still forest*. Intercalations 4. Berlin: K. Verlag&The Haus der Kulturen der Welt.

Perniola, M. (2006). *A arte e a sua sombra*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pinheiro Neves,J. , Rodrigues Costa,P. , de Vilhena, Mascarenhas, P. , de Castro, I. T. & Román Salgado, V. (Eds).(2020). *Eu sou tu. Experiências ecocríticas.* Braga: CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho. DOI: 10.21814/1822.68550

Rancière, J. (2011). *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

Rolnik, S. (2020). *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não chulada.* República Portuguesa – Cultura/dgARTES.

Sansi Roca, R. (2015). Participação e dávida. In Castellano, C. G. & Raposo, P. (2019). *Textos para uma História de Arte Socialmente Comprometida.* Lisboa: Documenta.

Schindler, H. (1990). *Bauern und reiterkrieger: Die Mapuche-Indianer Im Suëden Amerikas*. München: Hirmer.

Sholette, G. (2012). Ocupalogia, enxamologia, seja-qual-for-logia: a cidade da (des)ordem versus o arquivo do povo. In Castellano, C. G. & Raposo, P. (2019). *Textos para uma História de Arte Socialmente Comprometida.* Lisboa: Documenta.

Solnit, R. (2001). *Wanderlust*: *A history of walking*. New York, NY: Penguin Books.

Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens.* Caminho: Alfragide.

Tavares, P. (2019). The political nature of the forest: A botanical archeology of genocide. In Springer, A.S. & Turpin, E. (Eds.). (2017). *The word for world is still forest*. Berlin: K. Verlag / The Haus der Kulturen der Welt. pp. 125-168. Disponível em: https://k-verlag.org/books/intercalations-4-the-word-for-world-is-still-forest/

Thoureau, H. D. (2012). *Caminhada*. Lisboa: Antígona.

Vandana, S. (1993). *Monocultures of the mind: Perspectives on biodiversity and biotechnology*. London: Zed Books.

Visconti, J. C. (2012). *Novas Derivas*. Tese de doutoramento não publicada. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-19062012-130727/pt-br.php

Walker, H. (2002). *Thread-skies, Sky-wreck*. Chicago: The Renaissance Society. Disponível em: https://www.hmirra.net/information/pdfs/Walker_2002.pdf

Walsh, T. (2022, March 17). *Lunch with artist Mirra is like eating with a friendly ghost.* KQED. Disponível em: https://www.kqed.org/arts/13910581/mirra-helen-capp-street-project--wattis-lunch [acedido a 04 de Maio 2022]

Yourcenar, M. (1998). *A obra ao Negro*. Lisboa: Dom Quixote.

S U S A N A D E M E D E I R O S

