

CURAR A PAISAGEM

A ÉTICA COMO DEFINIÇÃO DA PAISAGEM CONTEMPORÂNEA EM ARTE

DOMINGOS LOUREIRO
COORDENAÇÃO

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS-ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO
i2ADS.
RESEARCH INSTITUTE OF ART, DESIGN AND SOCIETY

Título: Curar a Paisagem, A Ética como definição da Paisagem Contemporânea em Arte

Autor: Domingos Loureiro

Textos: Ana Sofia Ribeiro, Antonio Colchete Filho, Catarina Lira Pereira, Cristiana Macedo, Daniela Franco Carvalho, Domingos Loureiro, Filipa Tojal, Maria Cunha Alegre, Maria Regina Ramos, Nuno Ferreira, Sabina Couto

i2ADS edições
i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
i2ads.up.pt

Tiragem de 200 exemplares

ISBN: 978-989-9049-47-5

Abril de 2023

Esta publicação foi desenvolvida no âmbito do projeto 'Soil Health Surrounding former mining areas: characterization, risk analysis, and intervention' (NORTE-01-145-FEDER-000056), cofinanciado pelo Programa Operacional Regional do Norte (NORTE 2020), através do Portugal 2020 e do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER)

CURAR A PAISAGEM

A ÉTICA COMO DEFINIÇÃO DA PAISAGEM CONTEMPORÂNEA EM ARTE

DOMINGOS LOUREIRO
COORDENAÇÃO

ÍNDICE

DOMINGOS LOUREIRO
Curar a Paisagem: A Ética como Definição da Paisagem Contemporânea em Arte
p.7

ANA SOFIA RIBEIRO
Ensaio Tautócrono sobre a Cultura e o Território de Valongo
p.21

FILIPA TOJAL
A Apreciação Oriental: O não-limite da Pintura de Paisagem e a sua abordagem instalativa
p.35

NUNO FERREIRA
Infra_Place
p.45

CATARINA LIRA PEREIRA
Arte E Território: A influência da Pintura Mural Paisagística na perceção do Património Natural
p.55

MARIA CUNHA ALEGRE
Uma Questão: Cruzamento entre Ética e Estética na Paisagem Contemporânea
p.69

MARIA REGINA RAMOS
Plotting and Shaping the Path: O Corpo como 'Processo Cirúrgico' de Experimentação do Território no contexto da Paisagem Contemporânea
p.85

DANIELA FRANCO CARVALHO
Fungos, Território e Arte Contemporânea no Antropoceno
p.109

CRISTIANA MACEDO
A Natureza que fala por si: A Natureza como Laboratório da praxis artística
p.119

SABINA COUTO
A Aprendizagem pela Experiência com o Natural no 1º Ciclo do Ensino Básico
p.129

GRACIELA MACHADO
Ser quase Pedra sem o ser: Papirografia como Espécime de papel extinto
p.143

ANTONIO COLCHETE FILHO
Espaço Público como Paisagem Emergente
p.169

DOMINGOS LOUREIRO
Território Físico e Simbólico: A Remediação e Reconstrução da Paisagem como um processo marcado pelo Simbólico
p.183



CURAR A PAISAGEM: A ÉTICA COMO DEFINIÇÃO DA PAISAGEM CONTEMPORÂNEA EM ARTE

DOMINGOS LOUREIRO

No momento em que descia do Mont Ventoux, Petrarca [1] terá respondido à incompreensão partilhada por um pastor sobre as razões que o levaram a subir o monte, dizendo: -*Porque estava ali!*. Esta resposta, mesmo envolta em misticismo, argumentará as razões da ligação à *Paisagem* de muitos outros exploradores ao longo dos séculos, com subidas, descidas ou 7 travessias de lugares que, do ponto de vista da utilidade, pouco ou nada pareciam acrescentar. Numa frase que sintetiza tanto de insignificante como de revelador, podemos perceber que a paisagem será um território para a compreensão pessoal, mais do que para o espaço em si, de que Simmel, nos seus textos 'A Filosofia da Paisagem' [2] e 'Os Alpes' [3], insistiu em promover. A paisagem é a experiência pessoal desenvolvida a partir da relação com o território e com os seus elementos. A paisagem é também cultural, como defende Maderuelo [4] e que Alberto Carneiro [5] tão bem expôs.

Da necessidade de definir a ligação humana estabelecida com o território, visível em muitos exemplos ao longo da história, nasce o termo 'paisagem' [6]. Assume-se para definir a relação que tantos poetas, artistas, autores, escritores, pintores, mas também geólogos, arqueólogos, biólogos, botânicos, arquitetos, físicos, foram estabelecendo com os elementos do território, assente sobretudo numa curiosidade e na expectativa que o território poderia suscitar.

Muito provavelmente, ao longo de toda a sua existência, a humanidade terá desenvolvido relação com o espaço e com os seus elementos, nomeadamente por sobrevivência. Isto não significa que a paisagem será tão ancestral como o humano. Como refere Maderuelo, a paisagem é criada no século XVI, pelo que, anteriormente o que podemos referir é a influência do território e dos seus elementos [4].

Noutra perspetiva, a paisagem é associada ao termo Natureza, diluindo-se, não raras vezes, as definições [7]. A Natureza, manifestação do selvagem, foi em vários momentos o elemento que caracterizou a paisagem, como se poderá observar ao longo do Romantismo, onde Natureza e paisagem se caracterizavam por manifestarem a presença do incontrolável, do selvagem, do divino. Este diálogo não deverá ser ignorado, embora, também não deverá ser confundido como sendo o mesmo. A Natureza caracteriza muitos dos elementos que integram a paisagem, nomeadamente a dimensão do incontrolável, do desconhecido, do que nos é externo. Por sua vez, a paisagem como definição, ao assumir-se como cultura [4, 6], inscreve tanto elementos humanos como exteriores. Integra dimensões do simbólico, da convivência, da comunidade, do isolamento, do doméstico, da mesma forma que integra o natural, os elementos, as matérias e o selvagem.

Por isso, a paisagem será sobretudo um evento projetado, onde o sujeito se enuncia e revê na relação que estabelece com o território [6]. A paisagem será, portanto, coisa humana. Neste contexto, compreende-se como a Estética [2, 4, 6, 7] se assume para descrever e explicar a relação com o território, por via da paisagem: do Sublime ao Belo, do visível ao Transcendental, do material ao imaterial, a paisagem vai encontrar eco e definição no contexto da Estética, sobretudo inspirado por Longinus [8] e Aristóteles, mas também por Kant [10], Burke [11], Hegel [12], Simmel [2, 3] e Hume. Do sentimento sublime, condição de temor perante o incomensurável, passando pela manifestação descontrolada dos elementos indomáveis do mar e da montanha, até às intensas dimensões lumínicas que transitam da obscuridade de António Carneiro, aos intensos crepúsculos e opúsculos de Turner, até às mutações da fachada da Catedral de Rouen registados por Monet [13], até aos alvoreceres dos jardins e

florestas de Klimt, a paisagem ganha um lugar na Estética de forma sedimentada.

Porém, a Estética não inscreve a totalidade do impacto que a paisagem significa quando o olhar é substituído pela fisicalidade e pela fenomenologia [2, 3], marcantes ao longo do século XX no Ocidente, mas particularmente relevantes no contexto Oriental, pela influência do Taoísmo e Budismo, mas de que alguns exemplos cristãos também partilhavam. Recordemos Santo Agostinho, os caminheiros de Santiago, ou aqueles que se lançavam a caminho de Jerusalém na busca da compreensão e redenção.

Talvez para muitos, à imagem do pastor da história de Petrarca, chegar a um lugar novo pode não manifestar qualquer interesse, se não cumprir qualquer função, mas para outros, este território será certamente revelador. De considerar, ainda, que o mesmo lugar pode manifestar-se como algo distinto, sem necessariamente ser um lugar novo. Aqui reside a razão da paisagem ser uma invenção dos artistas, em particular, dos pintores [4]. A paisagem nasce da necessidade de designar uma função, que outros não reconheciam, associada a um território.

Dos artistas, rapidamente a paisagem foi apropriada para designar os lugares [4, 14] e, frequentemente, a sua função: paisagem industrial, paisagem natural, paisagem urbana, paisagem rural, paisagens e mais paisagens… O termo generalizou-se, multiplicando-se em funções e, principalmente sendo associado ao espaço, em detrimento da sua definição original. No quotidiano, a paisagem é o *lugar*. Para os artistas, a paisagem é a *projeção* de uma experiência com o território.

Se o uso comum do termo constituiu uma destituição do seu significado original, por sua vez, imiscuiu a paisagem num amplo espectro de questões, associadas ao território. A palavra paisagem, enquanto lugar, passou a identificar as questões que implicam o espaço, quer com as suas dimensões culturais, quer como espaço de mutação. Neste contexto, as transformações do território, com implicações humanas, ganham particular peso na caracterização da paisagem: paisagem urbana; natureza transformada; *paisagem transgénica* [15]; espaço híbrido; paisagem industrial; *não-lugar* [16]; periferia; espaço militarizado; paisagem colonial; como

outras, são designações que encontramos associadas à noção de paisagem. Assim, os efeitos humanos assumem grandemente a definição de paisagem na atualidade, onde se questiona o impacto humano sobre o território e sobre os ecossistemas, bem como a preservação da natureza, da colonização, da contaminação, da destruição bélica, da urbanização e do apagamento. A paisagem enquanto território assume-se como eixo de um pensamento cada vez mais distanciado da Estética e, mais comprometido com a Ética [17].

Estranhamente, o uso generalizado do termo paisagem teve um impacto sobre a forma como a paisagem é tratada na atualidade, ignorando amplamente a sua definição inicial, muito implicada na dimensão estética. Neste contexto, encontramos uma geração de artistas que buscaram a aproximação ao território, numa revisitação provável de alguns dos intuitos do Romantismo, no movimento Land Art, em particular, nos Estados Unidos da América. Hoje, com a consciência do Antropoceno [18], as aproximações ao território baseiam-se mais em missões do que experiências estéticas. Artistas como Olafur Eliasson, Onya McCausland, John Sabraw, Mel Ching, Cai Guo-Qiang, Ai Wei-Wei, Francis Alÿs, Joseph Beuys, evidenciam sobretudo implicações éticas na sua relação com o território, nas suas ações paisagísticas. Alterações Climáticas, Chernobil, Fukushima, Brumadinho, Amazónia, Auschwitz, Ucrânia, Líbia, Pejão e todas as áreas urbanas e de exploração de recursos, passaram a integrar o debate que a paisagem concentra na atualidade. Assim, colocam-se as questões: -*Que lugar para a paisagem na arte contemporânea?, - Que significado tem a paisagem, na atualidade?, - Que lugar para os artistas, na definição de paisagem atual?*

Desta forma, chegamos a esta publicação, com o título 'Curar a paisagem', e editada no contexto do Projeto *Soil Health Surrounding former mining areas: Characterization, risk analysis, and intervention*, um projeto que centra o seu objeto de estudo no contexto do Anticlinal de Valongo, território marcado por sucessivas ações de exploração mineira e fortemente marcado pela presença e ação humana.

Como indica o título do projeto, trata-se de avaliar a qualidade do terreno envolvente à exploração mineira, considerando a libertação de substâncias tóxicas no solo, nos

recursos hídricos e nas espécies existentes, mas também para compreender o impacto sobre o território e as comunidades, dos efeitos das sucessivas ações ocorridas. De destacar, a particularidade deste território ao longo de milénios, como importante impacto em diferentes funções e ações: se do ouro romano se saberá que poderá corresponder à maior galeria de exploração subterrânea do Império Romano; sobre a exploração do volfrâmio [19], temos de reconhecer o seu papel na Segunda-Guerra Mundial, com exploração que alimentou tanto aliados como nazis e que, terá garantido a condição neutral de Portugal [20]; até à exploração de ardósia, nas pedreiras de Valongo e Arouca, da qual se faziam os suportes utilizados para educar as populações, ao longo de gerações, tanto nacionais como ultramarinas.

O Anticlinal de Valongo desempenhará, em sucessivos momentos, um papel que ultrapassa largamente a sua generosa dimensão, tanto material, como simbólico. Um território marcado pela ação humana, que se construiu muito para além das forças da crosta terrestre que impulsionaram o solo marinho para a superfície e definiu a sua geografia, mas principalmente, como um espaço de metamorfose civilizacional, onde se encontram marcas humanas com raizes tão longínquas quanto profundas. Um território onde a presença humana se confunde com o que de natural ali se preserva, onde a ação industrial se transformou em refúgio de espécies [21] ou em marcos históricos de interesse turístico; um lugar onde se identificam e se escondem traços com impacto tanto nos *meus* antepassados que trabalharam na exploração mineira, como dos que pereceram nas costas da Normandia às mãos de balas e carros de combate reforçados com volfrâmio português; ou ainda, como espaço de pesquisa para geólogos, arqueólogos, biólogos, geógrafos, químicos, sociólogos, espeleólogos, arquitetos e, porque não, para artistas.

Fernando Lanhas [22], de quem se celebra o centenário do seu nascimento, já havia identificado o potencial deste território, dando aqui passos que antecederam a *Land Art*, no final dos anos de 1940, mas também onde recolheu fósseis de trilobites e plantas e muitas das pedras roladas, a partir das quais desenvolveu os seus pigmentos e paleta para toda a sua obra pictórica. Aqui aguçou e acalmou a sua sede de conhecimento.

Este será, por certo, um território marcado pela história, onde muitas camadas se sobrepõem, onde muita da sua geografia se construiu por forças tanto sobre-humanas como humanas, de que valerá a pena circunscrever para pensar o lugar da paisagem na atualidade. Igualmente, permite-nos um olhar sobre as funções éticas que a paisagem hoje reivindica, dado que o Anticlinal de Valongo é, uma vez mais, exemplo da necessidade de transformação do modo de agir, assumindo-se como o grande pulmão da Área Metropolitana do Porto, e que, através da sua constituição como *Parque das Serras do Porto* [23], assume a participação integrada entre os diversos municípios onde se localiza: Valongo, Gondomar e Paredes.

Desta forma se inicia esta publicação, como registo de uma investigação pessoal que se cruza, como em todas as pesquisas, com as de outros autores, tanto jovens investigadores, como investigadores seniores, nacionais e estrangeiros, e de áreas que vão das Artes Plásticas, à Biologia, à Arquitetura, à Gravura e à Educação Artística, num debate que se tenciona aberto, franco e, se possível, que alimente a continuidade do debate que a paisagem foi trilhando ao longo da história em paralelo com as artes e os artistas.

Assim, o livro inicia com um texto de Ana Sofia Ribeiro [19], com o título: *Ensaio Tautócrono sobre a Cultura e o Território de Valongo*, procurando entender a construção da paisagem cultural de Valongo, questionando a sua história, território e vestígios deixados no tempo em que se deram as invasões Romanas no norte de Portugal. As marcas deixadas no território, pela ação distante ocorrida há quase 2000 anos atrás, mas que continuam visíveis no território, permitem avaliar como a presença e ação humana são cicatrizes que nos podem orientar sobre o papel humano em relação ao território e à Natureza.

No segundo capítulo, Filipa Tojal [24], artista a residir entre Portugal e Inglaterra, depois de ter estudado no Japão, traz-nos um olhar entre Ocidente e Oriente, na caracterização da paisagem, em: *A Apreciação Oriental: o Não-limite da Pintura de Paisagem e a sua abordagem instalativa*. O texto permite-nos perceber como a noção de paisagem é distinta de cultura para cultura e, como o Oriente informa e influência a ação de alguns autores do Ocidente, nomeadamente na referência à

relação entre objeto-paisagem e objeto-pintura, entre vivência no espaço exterior e vivência no espaço de atelier.

Em *Infra-Place*, Nuno Ferreira [25], apresenta como a memória pessoal e espacial se cruzam e como o tempo permeia a experiência da paisagem. Partindo da perspetiva de Yi-Fu Tuan e de Tacita Dean, procura refletir sobre a importância do tempo na compreensão da paisagem, valorizando a fenomenologia, mas também o modo como a experiência atua sobre a memória e sobre a sobreposição de diversos tempos e eventos. Através de postulações fenomenológicas procura desvendar o espaço emocional e intangível que permeia a relação com a paisagem: o *infra-lugar*.

Catarina Lira Pereira [26], artista e professora na ECIA/ IPLUSO, em Lisboa, apresenta no texto: *Arte e Território: a influência da Pintura Mural Paisagística na perceção do Património Natural*, como a pintura mural pode desempenhar um papel de conhecimento e interação com o território, propondo uma reflexão sobre a capacidade de intervenção e envolvimento na valorização do património natural local. Apresenta uma visão histórica sobre o papel da pintura mural paisagística, bem como o seu trabalho lhe possibilitou aproximar-se do território de origem da sua família, num diálogo que ultrapassa a dimensão visual.

Em *Uma Questão: Cruzamento entre Ética e Estética na Paisagem Contemporânea*, Maria Cunha Alegre [27], artista e investigadora, que viveu vários anos na Alemanha, tendo regressado recentemente a Portugal, apresenta como a Paisagem se tornou um dos *tópoi* mais decisivos para a articulação entre Arte Contemporânea e Ética. A autora analisa a evolução do termo paisagem, a partir do Séc. XVIII, recorrendo a textos de diferentes autores como Kant, Burke e Simmel. Pretende problematizar as dimensões epistemológicas da Estética e da Ética, no contexto da Arte e da Paisagem, de forma a compreender como o artista do Séc. XXI está implicado com estas dimensões, através da paisagem.

Maria Regina Ramos [28], investigadora e artista, enuncia, em: *Plotting and Shaping the Path: o Corpo como 'Processo Cirúrgico' de experimentação do território no contexto da Paisagem Contemporânea*, o

lugar está implicado na definição do termo paisagem, pela relação que estabelece com o *corpo*. O texto apresenta dois projetos desenvolvidos pela autora, realizados na Mata do Camarido, em Caminha, colocando em evidência noções como corpo, ação, fenomenologia, percurso, e de Natureza, numa dialética com o artificial e o invasivo, destacando espécies arbóreas e fungos encontrados no território.

Também sobre o uso de fungos na Arte Contemporânea, em: *Fungos, Território e Arte Contemporânea no Antropoceno*, Daniela Franco Carvalho [29], bióloga e professora da Universidade Federal de Uberlândia, descreve a sua experiência no estudo de fungos que degradam poluentes e o seu potencial em processos de biorremediação, e como essa experiência a direcionou para um pensamento sobre o seu potencial no contexto artístico. Daniela apresenta um conjunto de artistas que têm utilizado fungos nas suas práticas artísticas, relacionando o modo como os autores estão implicados num pensamento sobre as questões associadas à degradação do Planeta e ao Antropoceno.

Cristiana Macedo [30], em: *A Natureza que fala por si: A natureza como Laboratório da Praxis Artística*, apresenta como as matérias podem ser utilizadas para o desenvolvimento de um diálogo tanto físico como simbólico com o território. A pesquisa iniciada durante o seu Mestrado em Artes Plásticas incide sobre o uso de pigmentações locais na produção de materiais de desenho e com potencial uso no vidro. A autora considera que o uso local destas matérias permite maior conexão com o lugar, gerando um diálogo com o território, com a cultura e caraterísticas físicas locais.

Por sua vez, Sabina Couto [31], artista e investigadora em Educação Artística propõe, em: *A aprendizagem pela experiência com o natural no 1º ciclo do Ensino Básico*, a aproximação ao território natural nas escolas do Ensino Básico, como forma de promoção de criatividade, resiliência e bem-estar, apresentando o Caso-de-Estudo Nat_CRIA+, implementado em duas escolas do Concelho de Vila do Conde, e que consistiu na realização de atividades desenvolvidas por diferentes artistas ligados à Land Art, como Alberto Carneiro, Bob Vershueren, Franz Krajcberg, Richard Long, propondo trabalhar com o natural, matérias recolhidas no exterior e a sua utilização na prática artística.

Graciela Machado [32], gravadora e professora na FBAUP, descreve, em: *Ser quase pedra sem o ser: Papirografia como espécime de papel extinto*, o desenvolvimento de uma pesquisa sobre o *Papel-pedra* desenvolvido por Senefelder e utilizado na litografia. A pesquisa inicia pela arqueologia tecnológica que procura identificar processos caídos em desuso no contexto, sobretudo, industrial, reconstruindo os procedimentos e reconduzindo-os através da prática e pesquisa artísticas. O Papel-pedra consiste num processo de preparação de suportes com cargas de pedra, que podem corresponder a processos 'in situ', criando um diálogo com o lugar e com o seu território. Por sua vez, trata-se de um diálogo com a obsolescência da tecnologia, onde a arte poderá reativar e repensar o potencial de processos considerados ultrapassados. O texto enuncia como a matéria poderá fomentar um pensamento sobre o território e a forma como a pedra é um elo de ligação em potência, bem como a transformação, sobretudo no contexto industrial ocorre, levando ao apagamento de muitos processos, tecnologias, figuras e conhecimentos.

Em *Espaço Público como Paisagem Emergente,* António Colchete Filho [33], arquiteto e professor na Universidade Federal de Juiz de Fora, analisa como os equipamentos podem interferir simbolicamente no território, enunciando um conjunto de exemplos e suas implicações no Espaço Público. De Letreiros Turísticos, a Bancos de jardim, passando por espaços provisórios, Colchete Filho, analisa como o espaço é afetado pela relação simbólica entre os utilizadores e outros aspetos identitários da comunidade, destacando o seu potencial como formas de diálogo, interação, participação, manifestação, e até de lazer, e como o simbólico é relevante na experiência do território.

Finalmente, apresento [34], em *Território físico e simbólico: A Remediação e reconstrução da paisagem como um processo marcado pelo simbólico*, um relato da experiência na Residência Artística desenvolvida ao longo do projeto SHS, abordando a ligação entre o físico e o simbólico na definição da ação sobre o território. Procurando compreender como atuar sobre o território afetado pela mineração, elege-se a remediação como processo de descontaminação e transformação do espaço, através da plantação de vegetação e árvores autóctones, como o *carvalho*, *castanheiro*, *sobreiro*, *azevinho* e *medronheiro*. Com a ação de plantação de árvores, participando

em diversas ações desenvolvidas no contexto do Parque das Serras do Porto, procede-se à recolha de uma pedra por ação de plantação, depositando-a posteriormente junto da estrutura 'Casa-Mãe', instalada no meio do Parque. Cada pedra terá um significado para aquele que a deposita, como memória da ação de reflorestação e remediação do território. Desta forma, 'Casa-Mãe' assume-se como um projeto colaborativo que busca a partilha de um sentido comunitário de intervenção, num diálogo que propõe um espaço-tempo longínquo, contínuo, enquanto a ação humana for essencial para a recuperação do território, enquanto diálogo para a definição ética da paisagem.

Com todos os contributos enunciados, considera-se a implicação da Ética na definição da Paisagem Contemporânea, como reflexo da intenção participativa dos autores em colocar em destaque as implicações da ação humana, na destruição do território.

A paisagem é uma forma de interligação com o território, em que é hoje exigida a participação moral, como forma de rever o modo como o humano transformou e adulterou o funcionamento da Natureza e dos elementos do território. Alterações Climáticas, Guerras, Acidentes, Destruição, Mutação, Abuso, são alguns dos termos que passaram a integrar o diálogo e a prática contemporânea, evidenciando maior participação cívica por parte dos artistas e dos investigadores.

Por sua vez, a complexa relação entre a definição original de Paisagem, oriunda da Pintura, marcada pela Estética, sofre uma transformação profunda, ao ser apropriada por outros campos que tratam o território. Se, numa fase inicial, este processo parece adulterar a terminologia original de Paisagem, num segundo momento, oferece um diálogo sobre a importância de pensar ativamente, em detrimento das dimensões estéticas. A paisagem assume a sua implicação Ética a partir do momento em que é utilizada genericamente para designar o território. Desta forma, quando os artistas reivindicam a Paisagem, está agora profundamente marcada pela Ética, num lugar-outro.

Neste contexto, a Paisagem Contemporânea em Arte transforma-se, por intervenção de um processo abusivo que

'roubou' aos artistas, e, em particular aos pintores, a designação. Desta situação abusiva, resulta a mutação da definição de Paisagem, implicando-a no debate sobre o território, tornando-a centro da discussão, e consecutivamente, exigindo-lhe a participação cívica resultante da ação humana.

A atuação no contexto da arte passa a orientar-se pelos valores morais da Ética, evidenciando o comprometimento dos artistas e das suas práticas com a ecologia, a sociedade, a igualdade, o bem-estar. A Ética assume-se como uma condição de que não se poderá ficar alheio, impondo-se como reflexo das consciência da necessária participação humana na remediação do território, bem como na remediação da sociedade, num diálogo cada vez mais denso sobre as questões que afetam o equilíbrio com o espaço físico e simbólico.

Doravante, a ética assume-se como eixo central na definição do termo paisagem, assumindo-se como mediadora da relação entre humano e território, entre urbano e natural, entre humanizado e selvagem.

Agradeço a todos os que aceitaram percorrer este percurso comigo, autores, colaboradores do Museu de Valongo, representantes da Câmara Municipal de Valongo, equipa do Parque das Serras do Porto, do i2ADS, da FBAUP, da equipa do SHS. A todos, muito obrigado!

REFERÊNCIAS

1. Serrão, A. V. (2020) *A Experiência Metafísica da Alta Montanha* in Stellae* Revista de Arte . Dossier MM* . UBI . 2020 . ISSN 2184-2000 — http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/stellae
2. Simmel, G. (2009) *A filosofia da Paisagem*; trad. Artur Morão. UBI, Covilhã
3. Simmel, G. (2013), *Os Alpes*, in Filosofia da Paisagem. Coord. Adriana Veríssimo Serrão. Ciclo de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2a ed.
4. Maderuelo, J. (2007), *El paisaje: genesis de un concepto*, Abada, Madrid
5. Carneiro, A. (2007) *Das notas para um diário e outros textos: antologia*. Org. Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio & Alvim
6. Loureiro, D. & Santos, D. (2023) *Expor a Paisagem no Mundo Virtual: A experiência da paisagem através de plataformas digitais no Projeto Museu da Paisagem*, Revista Herança, 2023
7. Serrão, A.V. (coord.)(2011), *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa
8. Morley, Simon (ed.) (2010): *The Sublime*, Whitechapel Gallery & MIT Press, Londres
9. Kant, I. (1992) *Crítica da Faculdade de Juízo*, Trad. António Marques e Valério Rohden. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa
10. Burke, E. (2013) *Uma Investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo,* Trad. Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins, Edições 70, Lisboa
11. Hegel, G. W. F. (a) (1974) *Estética. A Idéia e o Ideal*. São Paulo, Abril Cultural, Colecção Os Pensadores
12. Rachman, C. (1997) *Monet.* Phaidom Press Limited. Londres
13. Loureiro, D., Ferreira, N., Lira Pereira, C. (2023) *Intermediated-Land-Art: A experiência intermediada da paisagem.* Arts, Linguistics, Literature and Language Research Journal, ISSN ISSN 2764-1929 e DOI 10.22533/at.ed.929332330037
14. Domingues, A. (2021) *Paisagens transgénicas*, edição Museu da Paisagem
15. Augé, M.:([1992] 2005), *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. 1ª edição francesa. Lisboa, 90 Graus
16. Morin, E. (1977), *O Método I: A natureza da natureza.* 2ª ed. Tradução: M. G. de Bragança. Portugal, Europa – América
17. Crutzen, P. (2002), *The anthropocene*. Journal de Physique IV (Proceedings), 12(10), 1-5.

18. Ribeiro, A. S. (2023), *Ensaio Tautócrono sobre a Cultura e o Território de Valongo* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
19. https://www.pressreader.com/portugal/jn-historia/20180401/282368335264828
20. http://serrasdoporto.pt/enquadramento/patrimonio-biologico/
21. A.A.V.V.: (2007) *Fernando Lanhas - Museu de Serralves*, Serralves/BPI, Porto
22. http://serrasdoporto.pt/
23. Tojal, F. (2023), *A Apreciação Oriental: o Não-limite da Pintura de Paisagem e a sua abordagem instalativa* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
24. Ferreira, N. (2023) *Infra-place* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
25. Pereira, C. L. (2023) *Arte e Território: a influência da Pintura Mural Paisagística na perceção do Património Natural* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
26. Cunha Alegre, M. (2023) *Uma Questão: Cruzamento entre Ética e Estética na Paisagem Contemporânea* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
27. Ramos, M.R. (2023) *Plotting and Shaping the Path: o Corpo como 'Processo Cirúrgico' de experimentação do território no contexto da Paisagem Contemporânea* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
28. Carvalho, D. F. (2023) *Fungos, Território e Arte Contemporânea no Antropoceno* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, Edições i2ADS/FBAUP, Porto
29. Macedo, C. (2023) *A Natureza que fala por si: A natureza como Laboratório da Praxis Artística* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
30. Couto, S. (2023) *A aprendizagem pela experiência com o natural no 1º ciclo do Ensino Básico* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
31. Machado, G. (2023) *Ser quase pedra sem o ser: Papirografia como espécime de papel extinto* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
32. Colchete Filho, A. (2023) *Espaço Público como Paisagem Emergente* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
33. Loureiro, D. (2023) *Território físico e simbólico: A Remediação e reconstrução da paisagem como um processo marcado pelo simbólico* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto



ANA SOFIA RIBEIRO

(1997, Valongo, Portugal) Licenciada em Artes Plásticas, Ramo Pintura. Mestre em Artes Plásticas. Doutoranda em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Bolseira FCT. Organizadora, dinamizadora da exposição 'Ecossistema' Galeria museológica, Fórum Cultural de Ermesinde, 2019; Oradora e dirigente de workshops realizados na Faculdade de Belas Artes do Porto, acerca de práticas artísticas e ecologia. Oradora no seminário: Reflexão e Processo e do Ciclo: Repositório MAP 2020/2021, onde apresentou a comunicação com o título: *Eco-Transferências E Semióticas Contemporâneas* no dia 4 de fevereiro de 2021, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
Realizou e participou em diversas exposições individuais e coletivas nacional e internacionalmente.

PALAVRAS-CHAVE: Natureza, Paisagem, Valongo, Antropocentrismo, Ecologia.

ENSAIO TAUTÓCRONO SOBRE A CULTURA E O TERRITÓRIO DE VALONGO

ANA SOFIA RIBEIRO

O presente artigo procura entender a construção da paisagem cultural de Valongo, questionando a sua história, território e vestígios deixados no tempo em que se deram as invasões Romanas no norte de Portugal. Contextualizado pela atual crise climática, o passado é perspetivado nesta investigação como uma matriz irregular de eventos que produzem tanto problemas sistémicos de decadência como um florescimento cultural que levaram ao conceito de progresso, no qual o agenciamento do presente vem contestar esta disrupção territorial como um diálogo/luta com a Natureza. Este artigo espelha assim, a ação humana de forma tautócrono pelo tempo, produzindo uma compreensão do paralelismo entre a causa e o efeito do antropocentrismo hereditário sobre o futuro.

PREFÁCIO

> ***Paisagem não é simplesmente um ambiente físico, mas um sistema de relações entre humanos e o ambiente físico, mediado pela cultura. É o resultado da atividade humana e incorpora valores e significados humanos. A paisagem não é estática ou objetiva, mas dinâmica e em constante evolução. Não é um objeto passivo, mas um processo ativo de interpretação e representação. A paisagem não é um fato natural, mas uma construção cultural.*** [1]

Marcas rasuradas por projeções de progresso e evolução, impressos num tempo iminentemente intercalado entre o precipício e a finitude, captam o interesse pelos limites do espaço natural/artificial em confronto com os problemas ecológicos da sociedade eurocêntrica e antropocêntrica. Reescrevem-se, assim, questionamentos sobre as possibilidades transitivas ecocêntricas [2], distinções entre conceitos de propriedade humana/selvagem e sobre reivindicações de uma sabedoria biológica perdida pela industrialização, colonização e tecnologia.

Na sua plenitude, o 'jardim' ilustra bem o paradoxismo entre o que entendemos como natural e artificial. Este introduz-se na realidade humana como o exemplo mais direto de artificio de meta-ligação à Natureza, que vai além da sobrevivência e que insurge, alegoricamente, como o domínio do Homem sobre o selvagem, tornando a Natureza vulnerável e manipulável, mimetizando de forma 'civilizada' a potência de criação transcendental [3]. Se por um lado, poderíamos referir o 'jardim' como uma componente central de mediação, restruturação e renovação transpessoal do binómio Biofilia, no sentido descrito por Edward Wilson como uma tendência inata para criar conexões com a Natureza [4] e Húbris, na conceção grega de descomedimento e tudo que passa da medida[5]. Por outro, olhar para a história da Natureza, compreendendo o estado primitivo do homem que precede a civilização, pode levar a um entendimento aprofundado dos

acontecimentos que nos levaram a participar geracionalmente num problema sistémico de decadência. Por essa razão, este antetempo toma forma numa investigação acerca da exploração mineira do território de Valongo, tanto por convocar a problemática (comprometimento do Homem sobre a Natureza) como por estar relacionada às vivências pessoais da autora deste artigo. Cruzar-se-á, então, uma investigação em volta da presença romana em busca do ouro, aferindo a história como método de compreensão do passado, perspetivado pelo presente. Pontos pelos quais remontam a memória que uma comunidade guarda de uma imagem de transformações inequívocas da paisagem local e que criam, inevitavelmente, vínculos entre a Natureza/cultura, Homem/continuidade e matéria/território.

NOTA INTRODUTÓRIA

Segundo o recente livro 'Os Romanos em Valongo' de Lino Tavares Dias, Cristina Madureira, Paula Costa Machado, Pedro Aguiar e Alexandre Lima é factual que a singularidade geológica do território de Valongo proporcionou a formação de recursos minerais[1], cujos vestígios arqueológicos e as cartografias locais testemunham a presença romana, numa extensão linear de 25 a 30 km do concelho, através de um complexo sistema de galerias subterrâneas mineiras [5]. O império romano representou uma forma institucional e territorial de exercício de poder sobre o finisterra atlântico, que se iniciou em Portugal, entre 178 e 138 a.C. na luta contra os indígenas lusitanos, atingindo o norte do rio Douro, onde 'sapadores' analisaram o território e as suas capacidades

[1] 'A ardósia formou-se há cerca de 350 milhões de anos com a concreção dos sedimentos arrastados pelos rios para o fundo do mar, através de fortes pressões e temperaturas muito elevadas.' [7] 'meandros que deixaram, ao longo da sua evolução, vários terraços fluviais conhecidos por aluviões.' [8] Os aluviões definiam-se como um 'depósito de materiais provenientes da destruição das rochas e transportados pelas águas correntes para determinado lugar, originando por vezes jazigos de valiosos minérios (jazigos sedimentares)' [9]





Fig. 1. Fojo das Pombas (antiga mina romana), Serra de Santa Justa, Valongo. Parque das Serras do Porto © Ana Ribeiro

geológicas. Desta forma, a herança deixada nos séculos que se seguem de exploração do território de Valongo, nomeadamente entre I e V d.C. de três dinastias imperiais[2], chega aos dias de hoje como um marco histórico que define a paisagem cultural, evidenciando 'todo esse trabalho de luta e diálogo entre o homem e a pedra' [6].

Respetivamente, as minas comportam toda uma nomenclatura traduzida pelo tempo e cultura local, que entendiam estas explorações, tradicionalmente, como fojos ou barrocas (erosões naturais e locais de refúgio ou sobrevivência) e que nas presentes explorações espeleológicas são entendidas como cavidades artificias, câmaras de exploração ou filões (intervenção humana sobre fontes minerais). É de notar que o reconhecimento total do território histórico permanece incompleto, uma vez que, de forma a mitigar conflitos existentes entre a cartografia urbana atual e possíveis avanços urbanísticos no futuro 'não existe um mapeamento global que incorpore os ocos em subsolo' sobreposto à construção no concelho. Contudo, 'levanta a possibilidade de estarmos perante uma das maiores zonas de mineração do império romano', existindo, ainda, espaço para descoberta [6].

Posto isto, interessa pensar e questionar a forma como a insurgência Romana sobre as comunidades locais e os territórios naturais são entendidos como acontecimentos históricos de progresso 'positivo' e de que maneira esta evolução pode explicar a Natureza humana antropocêntrica e colonialista, face os problemas climáticos da atualidade.

[2] 1ª Dinastia dos Júlios-Cláudios – entre 14 e 68 d.C. – família de Augusto; 2ª Dinastia dos Flávios – entre 68 e 96 d.C. – Iniciada por Vespasiano 'imperador do bom senso'; 3ª Dinastia incentivado pelo senado – entre 96 e 192 d.C. – Iniciado por Trajano, robusto militar, caráter equilibrado, espírito rigoroso e aplicado – promoveu o poder das províncias[6].

O COMPROMETIMENTO ROMANO SOBRE O TERRITÓRIO

A estratigrafia da paisagem cultural do território de Valongo compõe uma imagem de uma Natureza que antecede e precede a invasão romana. O monte e a floresta comunicavam diretamente com a vida dos povos indígenas, pelo qual entre exercícios de autoridade e intervenções militares para afirmação e apropriação dos territórios intercala-se uma dicotomia entre a luta e o diálogo.

Sabe-se que fazia parte da intenção do império romano replicar as estruturas formais dos relacionamentos sociais e económicos de Roma e que, em proveito disso, modelavam-se os territórios e alteravam-se as paisagens. Desde pontes, aquedutos, a estradas, a romanização de outras culturas veio a desenvolver um sistema de urbes e organização fiscal/ tributária do mundo agrário, que permitiu crescer um sistema económico de intercâmbio de escala expansivo de exportação e importação, ao benefício do império. 'A manufatura alcançou proporções apreciáveis' [6], particularmente na cerâmica, têxteis, vidros e metais. 'Como resultado dos métodos de organização dos solos e das técnicas de exploração e fertilização, a lavoura floresceu' [6], transformando os territórios em espaços rurais agrícolas.

Numa primeira instância, pondera-se que se façam conexões atemporais perante o desenvolvimento de um regime económico determinado pela propriedade dos meios de produção em mediação com a vigente globalização, a evolução agrícola/manufatura com a industrialização e a predominância do capital enquanto componente produtiva que sustenta o poder político, isto é, a projeção de uma disseminação do poder mercantil relacional ao consumismo e capitalismo do presente.

Sob o mesmo processo consequencial é, também, discutível que a presença romana tenha proporcionado uma evolução através de modelos e posturas dominantes pela força de assimilação das populações e dos territórios conquistados, subentendidos pela ideia de que progressivamente iam 'civilizando' o mundo. Existe um paradoxo entre os 'bárbaros' conquistados por meios bélicos (na perspetiva germânica)

[10], 'povos romanizados que ultrapassaram o seu ancestral estado de atraso, ignorância, pobreza e incultura', na convicção romana de uma superioridade face a Natureza e outras culturas consideradas menos desenvolvidas ou inferiores [6]. E sob a perspetiva francesa e portuguesa, uma tendência para colaboração entre ambas as culturas, fruto de diálogo e interpenetração, respetivamente denominado de luso-romano ou lusitano-romano, proclamando a pax romana, sem que fosse necessário uma indigenização[3] [11].

Contudo, entre suposições e factos, é inconclusivo se a presença romana em Valongo partira de um ou outro extremo. A conjugação de atitudes de expansão, de desenvolvimento e de exploração do território argumentam sobre o posicionamento colonizador e antropocentrista dos romanos, com convicção, como manifestos de húbris. Porém, ainda que existam suposições históricas, o resultado está comprovado no legado deixado pelo tempo. Se por um lado, o império romano glorificava a noção de cidadania e consequente harmonização de uma civilização organizada através do florescimento de valores e ideias, como por exemplo os teatros como parte do urbanismo das cidades romanas, valorizando a expressão de identidade. Por outro, era uma sociedade belicosa que desprezava o valor da vida, seja através das lutas de gladiadores, espetáculos sanguinários ou escravatura, revisitados na arquitetura [6]. Assim, a tendência para usar termos como integração de populações e aculturação refletem, meramente, conflitos morais entre guerreiros e herdeiros, funcionando como estratégias desviantes de ações invasoras e dominantes que alternam entre discursos de sobrevivência e ganância, revistos positivamente ou negativamente pela atualidade.

Poderíamos, igualmente, observar manifestações antropocêntricas na maneira como os romanos idealizaram a noção de que o espaço estava à medida do corpo, seja pela proliferação de unidades de medida como o *digitus*, *palmus*, *passus*, *actus*, bem como, a vestígios arqueológicos de adaptação do territorium por meio de infraestruturas que

---

[3] 'demanda dos povos indígenas pelo seu próprio espaço na ordem cultural do mundo. Em vez de uma recusa das comodidades e relações do sistema-mundo, isso significa mais frequentemente o que o Enga cantou, um desejo de os indigenizar'[14].

facilitassem a vivência humana[6]. No entanto, as minas fazem uma introdução, mais relevante e menos neutralizada, sobre conceções de subversão humana e tecnológica do território, conseguindo operar como caso de estudo na análise dos problemas ecológicos dos dias de hoje.

Abrangendo o termo 'paisagem' como uma construção mental feita pelo Homem da Natureza, independentemente de um posicionamento ecocêntrico[4], desmitifica-se a atividade humana sobre os ecossistemas como uma presença necessária [12]. A composição romana da pagus[5] pode, assim, reformular os limites de propriedade humana/selvagem, pensando a inserção das minas como uma intervenção artificial e não como construções autóctones do tempo, quando analisando memórias sobre a Natureza.

Da mesma forma, estabelecer que, contrariamente, à edificação de 'castros'[6], feitos na mesma altura como construções de subsistência humana, a exploração mineira era incitada pela extração do ouro. Respetivamente, o ouro é problematizado tanto pela sua simbologia de ostentação, como por conotações inerentes à sua presença, ao longo da

---

[4] (1)light green ou shallow ethic foca a sua atenção na Natureza apenas quando esta implica a sobrevivência humana, não alterando a sua perspetiva antropocêntrica e sobrevalorizando a sabedoria humana para regê-la; (2) mid-green ou intermediate ethic nega o valor intrinsecamente único no Homem, colocando-o antes como sendo superior a outras formas de vida, e que mesmo considerando as questões ambientais como uma preocupação moral, em momentos de confronto de valores acaba por ter prioridade sobre elas; (3) dark green ou deep ethic, puramente ecocêntrica, posiciona as suas preocupações éticas na Terra, de forma holística, do qual o homem faz parte, não caindo em ideias misantropas ou especistas, de modo a equalizar escolhas morais, que sempre que postas em causa podem não vir a favorecer a humanidade[15].

[5] 'The term pagus describes a territorial district with defined borders and includes villages (vici), individual farms, and oppida. Pagi are attested throughout Central Italy and Campania and were believed to be a traditional form of settlement by Italian tribes'[16].

[6] lugar fortificado das épocas pré-romana e romana, na Península Ibérica, que era um povoado permanente ou apenas refúgio das populações circunvizinhas em caso de perigo, também designado crasto, castelo, citânia, cividade, cristelo, etc.[17].

história, pelo qual se presencia a húbris de uma minoria prestigiada, por via da exploração misantropa do povo (indicativo de um futuro proletariado). Esta imagem é ilustrada no 'O Homem nave' de Aquilino Ribeiro, onde se explora a ideia de um homem indígena, vulgo castrejo, que vive na/com a Natureza e que é submerso de baixo da terra, adaptando os seus sentidos a um meio precário e trabalhando em condições que prejudicavam e arriscavam a sua própria vida.

> ***A montanha foi muito tempo o solar do homem primitivo, vagabundo relapso sem outra telha que o céu estrelado. Ali viveu séculos e séculos entre robles frondosos, castanheiros que lhe davam boa sombra e castanhas, esfomeado crónico, mas livre. Um dia empurraram-no para o vale, onde era menos perigoso e onde podia prestar serviços, extraindo a cassiterite das minas, e o castelo dos altos ficou ao desamparo. O penedal é a ruína palacega da montanha.*** [13]

A antropização romana do território passa, por fim, pela exploração industrial e excessiva do ouro, tornando-o num recurso extinto na zona de Valongo, pelo qual sobram apenas as evidências de rasgos e túneis construídos por humanos, de 80m de profundidade, no subsolo dos montes [6]. As perspetivas antropocentristas tomam, então, como único paradigma de juízo a sobrevalorização do ser humano, ao qual as ruínas deixadas no tempo continuam a reverberar o mesmo sistema de ideias, replantando a paisagem com a monocultura de eucaliptos e extrações megalómanas de ardósia a céu aberto. Uma compreensão de que a tecnologia vem propor avanços e mutações sociais e económicas que podem beneficiar o presente, mas que devem refletir sobre as consequências do que restará quando o obsoleto transitar para o espaço de contemplação e matéria for extinta.Em suma, tal como os sapadores que analisaram a Natureza para a explorar e que hoje fazem a gestão florestal, através do cultivo de árvores, limpeza, vigilância e prevenção do uso do fogo, talvez não deva ser incumbido ao passado um sentido de culpa sobre o presente, mas antes um olhar atento sob as

circunstâncias cíclicas em expansão a que nos submetemos, de modo a repensar uma evolução divergente do futuro.

NOTAS FINAIS

Não se poderá negar que a memória da paisagem de Valongo encara a passagem dos Romanos como um legado de grande importância histórica para a cultura e património. As minas têm esta potência arqueológica e ecoturística na atualidade que comunica diretamente com o poder da ação humana sobre o tempo. Contudo, este artigo vê apenas relevância em repensar estes eventos sobre outros pontos de vista. Se por um lado, é verdade que existe uma imagem e relação dos povos com o território antes e após a invasão Romana. Por outro, também é compreendido que podemos analisar esta presença como uma relação de luta ou diálogo com os mesmos.

O modo como o presente assimila o passado, é parcial sobre o conceito de desenvolvimento e progresso que construiu a matriz do desejo humano por explorar a Natureza com fins filantropos. É sobretudo o catalisador dos sistemas económicos, sociais, mercantis, agrícolas e industriais que compõem a sociedade contemporânea, seja através da aculturação dos povos indígenas numa retrospetiva sociopolítica com questões colonialistas raciais, como a subversão da Natureza com fins antropocêntricos, que permeiam nos limites do que é retirado e reposto na Natureza de forma sustentável para o futuro do planeta. Este artigo não pretende, assim, dar respostas, mas antes levantar novas questões: *-Deve o presente olhar para progresso do passado positivamente, face as consequências na atualidade? -Estando o presente mais desenvolvido tecnologicamente deverá considerar-se superior? -O questionar das ações do passado pode transformar a forma como pensamos as nossas ações no futuro? -Será uma paisagem natural com uma monocultura de uma espécie invasiva, que fomenta uma indústria massificada poluente; desnutrida de vida selvagem; que anualmente tem incêndios; com grandes espaços industriais de exploração de pedra, igualmente poluentes, com um prazo de validade de extinção desse mesmo recurso; repleto de rasgos no solo com mais de 80metros de profundidade criadas pelo homem, capaz de ser considerado Natureza?*

A autora agradece à Vicarte pelo apoio financeiro VICARTE-UIDB/00729/2020 e à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) pela bolsa - 2022.11550.BD e à Paula Machado pelo apoio teórico. A investigação doutoral é orientada pela Professora Doutora Teresa Almeida.

REFERÊNCIAS

1. Maderuelo, J. (2005). El paisaje: Génesis de dn Concepto. Abada Editores.
2. Bennett, D., & Sylvan, R. (1994). The Greening of Ethics. Tucson, USA: University of Arizona Press.
3. Goodman, R. B. (2018). American Philosophy before Pragmatism (The Oxford History of Philosophy) (Reprint). Oxford University Press.
4. Wilson, E. O. (1984). Biophilia. Cambridge, Massachusetts, EUA: Harvard University Press.
5. Fisher, N., & Wees, V. H. (1998). Archaic Greece: New Approaches and New Evidence. Classical Press of Wales.
6. Dias. L., Madureira, C., Machado, P., Aguiar, P., & Lima., A. (2022). Os romanos em Valongo (Vol. 1). Câmara Municipal de Valongo. ISBN: 978-989-54573-5-9
7. CMV, Marcas de Valongo. CMV. (n.d.). Retrieved November 12, 2022, from https://www.cm-valongo.pt/descobrir/marcas-de-valongo
8. Lima, A. (2019). O Ouro romano em Valongo. Revista De Ciência Elementar, 7(1). https://doi.org/10.24927/rce2019.002
9. Porto Editora – a) aluvião no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-12-21 15:03:55]. Disponível em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/aluvião
10. Mommsen, T., & Dickson, W. P. (2010). The History of Rome (Cambridge Library Collection - Classics). Cambridge University Press.
11. Jullian, C. (1920). Histoire de la Gaule – La civilisation Gallo-Romaine. V. Paris: Librairie Hachette.
12. Carneiro, J. P. J. A. (2011). O CONCEITO DE PAYS E SUA DISCUSSÃO NA GEOGRAFIA FRANCESA DO XIX. Revista Geográfica De América Central, 2, 1–13. http://www.redalyc.org/pdf/4517/451744820008.pdf
13. Ribeiro, A. (2022). O Homem da Nave Serranos , caçadores e fauna vária (Portuguese Edition). Bertrand Editora.
14. Sahlins, M. (1999). What is Anthropological Enlightenment? Some Lessons of the Twentieth Century. Annual Review of Anthropology, 28(1), i–xxiii. https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.28.1.0
15. Curry, P. (2005). Ecological Ethics: An Introduction (1º ed.). Polity Press.

16. Bagnall, R. S., Brodersen, K., Champion, C. B., Erskine, A., & Huebner, S. R. (Eds.). (2013). The Encyclopedia of Ancient History. Blackwell Publishing Ltd, 4981–4982. https://doi.org/10.1002/9781444338386
17. Porto Editora – b) castro no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-12-23 15:38:47]. Disponível em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aao/castro



FILIPA TOJAL

(1993, Freamunde, Portugal) é artista visual e trabalha principalmente dentro do universo da pintura. Reside atualmente entre Portugal e Inglaterra. Completou a licenciatura em artes plásticas (ramo pintura) na Faculdade de Belas Artes do Porto e o mestrado em pintura na Universidade de Artes de Tóquio (Japão), apoiada pela prestigiada bolsa Monbukagakusho por sua vez atribuída pela Embaixada de Portugal e pelo governo Japonês. Filipa Tojal participou em residências artísticas em França, índia, Indonésia e Austrália, e tem apresentado o seu trabalho solo e coletivamente um pouco por todo o globo, mais recentemente nos Estados Unidos, Austrália e Japão. Recorrendo a técnicas sejam ocidentais como orientais e questionando as diferenças entre estes dois mundos, o seu trabalho relaciona-se com um processo meditativo visual e conceptual tendo como influência poética a natureza e tudo o que a ela pode estar associado. Numa honesta apreciação do universo pictórico da pintura, conceitos orientais como o imperfeito, o incompleto e o impertinente têm influenciado todo o seu trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura, Natureza, Apreciação, Oriente, Pigmentos

A APRECIAÇÃO ORIENTAL: O NÃO-LIMITE DA PINTURA DE PAISAGEM E A SUA ABORDAGEM INSTALATIVA

FILIPA TOJAL

Dispostas nas paredes ou pelo chão, pinturas em tons verdejantes conversam sobre vivências na natureza, sem esquecer que são simples composições de pigmentos mergulhados em linho. Construções ou objetos, com um traço claro e direto do seu material e superfície, parecem expor ou conter murmúrios e sensibilidades das paisagens que nos rodeiam, convidando o observador a vaguear pelas estações, transformações e ciclos da natureza. A abordagem desta prática artística mostra impreterivelmente um percurso pessoal que partiu de uma apreciação total e honesta do universo pictórico da pintura e acabou por se transformar numa trajetória poética e meditativa sobre o posicionamento da mesma.

Este texto e apresentação abordam o desenvolvimento conceitual e formal de uma prática artística que teve início em Portugal e se desenrolou no Japão, apresentando também de forma sucinta, a estética e poética da paisagem na cultura oriental. A exposição a esse universo fomentou um interesse profundo no conceito de apreciação e na forma como ele se conecta com a natureza. Consequentemente, a escolha e o manuseio dos materiais e superfícies da pintura viria a alterar-se assim como os modos de a apresentar.

AFASTAMENTO: A NATUREZA DO JAPÃO

A decisão de embarcar num percurso de quatro anos dedicados ao Japão impulsionou-se claramente por uma vontade de afastamento do lugar de origem, quase que agindo com o mesmo entendimento de Jean François Lyotard [1].

> ***Para ter acesso ao sentimento de paisagem é preciso perder o sentimento de lugar.***
>
> (Jean – François Lyotard, 1990, 'A Inumanidade: Ensaio sobre o tempo' Editorial Estampa, 1990, p.14)

É certo que o fundamento inicial desta prática artística foi primeiramente a pintura e a sua linguagem - o estudo da cor, as suas transparências e opacidades, - e o da imagem, a perspectiva e a composição. A paisagem surgiu, nesse primeiro momento, de forma ligeira mas ter-se-á desenvolvido pelo entendimento da sua importância enquanto prática artística na consciencialização do contexto atual da natureza, da sua emergência climática e da atividade humana.

O Japão é um arquipélago isolado e a última grande massa de terra antes da extensão do Oceano Pacífico. É um território coberto de montanhas e florestas que se encontram ao longo de uma linha tectónica ativa. No Japão, o período de doze meses do ano é marcado por uma série de mudanças sazonais. Além das quatro estações, por sua vez extremas, existem também a época das chuvas, dos terramotos, dos tufões, entre outras, dependendo da área geográfica. Não é surpreendente que a constante adaptação e aceitação destes fenómenos da natureza tenha acrescentado ao povo japonês a crença no Taoísmo para além das suas religiões principais (Xintoísmo e Budismo). O Taoísmo é uma filosofia religiosa que enfatiza a importância de viver em harmonia com a natureza, cultivando assim um estado de apreciação profunda pelos seus ritmos e ciclos, encorajando os indivíduos a adotarem formas mais humildes e naturais de se relacionarem com o todo. Esse conceito de apreciação e respeito pela natureza aparece em



Fig. 1. Filipa Tojal, *Along the lines*, Pigmentos sobre linho e papel, objetos cerâmicos, pedras e outros elementos naturais, dimensões variáveis (BigCi Art Shed, NSW – Austrália) © Filipa Tojal

vários aspectos da vida contemporânea no Japão sendo um exemplo prático a permanência da cerimónia do chá - cha no yu - exemplo este que pode até notar-se útil na trajetória de abordagem da pintura e da instalação. Embora o chá tenha sido introduzido no Ocidente e ainda esteja presente hoje em dia, não atingiu as mesmas proporções que no Japão. A inserção desta simples bebida neste território alterou e expandiu praticamente todas as vertentes artísticas e culturais. A sala de chá foi criada não só como um lugar para degustação do chá mas principalmente como um lugar propício à apreciação da estação do ano e da natureza circundante, sendo assim um lugar de apreciação do momento presente. Assim, nestas cerimónias, a atenção ao detalhe está presente em todas as decisões, como na arquitectura do espaço, do jardim, na escolha das cerâmicas e outros utensílios, assim como nos padrões das vestimentas e nas referências verbais. Nenhum som, cor ou palavra pode perturbar a atmosfera geral e os vários rituais devem ser



Fig. 2. Filipa Tojal, *Green as an island,* Pigmentos sobre linho natural, 888 x 60 cm, 2021, São Miguel, Açores © Filipa Tojal



performatizados com naturalidade e atenção ao mundo exterior - o clima, a estação, a vegetação do jardim. Participar nesta cerimónia e habitar estas concepções de espaço significa estar física e poeticamente presente no mundo atual, e ser convidado a prestar atenção aos detalhes do lugar onde se insere assim como o que o rodeia.

MATÉRIAS E SUPERFÍCIES, DEAMBULAÇÃO PELO ESPAÇO DA PINTURA

Podem ser enumerados vários pontos da cultura japonesa que se denotaram pertinentes para esta prática artística como a cerimónia do chá, a concepção e construção de jardins, também complexa em adições e subtrações de elementos mas também a própria pintura de paisagem. A pintura japonesa de paisagem, para além de particular na sua linguagem caligraficamente gestural, estende-se na sua representação de elementos amorfos e não imediatamente visíveis, particularmente sub-representados no Ocidente (à excepção de J.M.W. Turner e Leonardo Da Vinci) como água, vento, tempestades, chuva entre outros. Estes elementos, assim como as técnicas pictóricas usadas, denotaram-se particularmente inspiradores na transformação lenta da concepção atual deste trabalho autoral.

Se analisarmos formalmente as escolhas pictóricas e de apresentação desta prática artística, é notório o uso de superfícies e materiais mais crus e uma diferenciação na forma como são apresentados ao público, em concepções mais desprocessadas e despretensiosas, quase como um reflexo da prática genuína no lugar de produção: o atelier, assim como dos lugares de onde provém tais representações de paisagem (Fig. 1). Por partes e primeiramente, dentro desse lugar de produção, há uma devoção solitária ao espaço de atelier, assim como o manuseio dedicado de materiais básicos para a prática, como moer pigmentos, preparar superfícies e escolher aglutinantes. Durante o processo de pintura, há uma preocupação com a escolha das superfícies e dos materiais, substituindo os métodos industriais usuais no Ocidente por



Fig. 3. Filipa Tojal, *VERDANT*, 2021 (SAGE Gallery, Los Angeles – EUA) © Filipa Tojal, © Sage Culture & Kakubo

utensílios feitos à mão com matérias-primas básicas, desde pincéis até papéis e linhos, bem como o uso de tingimentos botânicos e pigmentos minerais. Por razões éticas, os tradicionais aglutinantes de origem animal foram substituídos por outras matérias naturais, como arroz ou algas marinhas. Certamente, estas alterações foram inspiradas pela técnica Nihonga[2]. No Ocidente tradicional, a tela ou painel é enfrentado de frente, em posição frontal, mas, no Japão, as pinturas estão posicionadas no chão, com o pintor olhando de cima, emergindo assim as fibras com a ação do pincel. Esta alteração performativa da pintura obviamente altera e revitaliza o processo de criação da pintura, emergindo assim uma aceitação das reações naturais da superfície à invasão dos elementos da água, dos pigmentos e do ar. Assim, a própria forma de entrega à pintura, longe do controle do pintor e mais próxima do seu fluxo natural e dos seus incidentes, revela uma interação com a natureza que está na fronteira do conceito de apreciação e sustentabilidade dos processos pictóricos. [Fig. 2-3]

Saindo do atelier para o espaço expositivo ou de apresentação, há uma transposição intuitiva das concepções espaciais desse primeiro espaço, refletindo formas mais intuitivas de posicionamento dentro da pintura, assim como, analogias da paisagem e deambulação pela mesma. A linguagem instalativa do trabalho, com incorporação de objetos e circuitos de movimento, provém de uma ligação intuitiva e espacial para com a paisagem, assim como do entendimento da capacidade pintura de paisagem em expandir-se para além do seu limite. As concepções inacabadas apoiadas na linha ajudam à transposição da sua composição aos restantes elementos do espaço ao redor. Além dos materiais básicos da pintura, como a madeira e o tecido, outros elementos recolhidos ou encontrados, principalmente para evitar o desperdício, aparecem pelo espaço, e o seu carácter autêntico podem remeter às origens dos povos e à passagem do tempo, abordando temas de recursos e gerações futuras. Esta abordagem instalativa de apresentação obriga o observador a deambular pelo espaço, sem formas rígidas e óbvias, forçado a refletir sobre suas próprias relações com o espaço e a paisagem. Essa obrigação subtil e inócua potencializa um olhar mais aprofundado não apenas para a própria pintura e os seus processos, mas também para a natureza e nossa forma de interação com a mesma. Comparativamente à concepção de espaço da sala de chá anteriormente descrito, também se pretende uma apreciação profunda do mundo ao redor assim como do momento presente.

CONCLUSÃO

Nas instalações ou concepções de espaço criadas, o observador não é convidado à busca da perfeição ocidental, mas a uma experiência imediata de sensibilidade que toca a beleza transiente da natureza. Temáticas da ecologia e apreciação para com a natureza revelam-se também na humilde intimidade de cada objecto e pintura assim como na forma como ela se expande para além dos seus limites. As instalações tão fortemente marcadas pela presença do chão -

do solo e as suas concepções delicadas, mostram um fascínio pela natureza e pela 'natureza' das coisas, assente na dimensão espacial do território. Ao procurar um maior entendimento do papel da natureza na arte, a experiência no Japão e a tentativa de compreender a cultura asiática alterou subtil, mas de forma evidente, a prática artística, seja a nível formal como conceptual. As mudanças temporárias de meios, vulnerabilidades e aspirações tornaram-se num investimento pessoal e intelectual, levando a uma compreensão mais profunda do papel do artista dentro da pintura. O universo interior e exterior à pintura, numa linguagem instalativa, com objetos e conceções de espaço, convidam à divagação e reflexão sobre o contexto atual da natureza, na sua emergência climática assim como ao nosso papel enquanto contínuos representantes da mesma.

REFERÊNCIAS

1. Lyotard, Jean – François (1990), A Inumanidade: ensaio sobre o tempo', Editorial Estampa, p14
2. Nihonga (日本画) é o nome em Japonês de uma técnica feita em conformidade com as convenções artísticas, técnicas e materiais tradicionais japoneses nomeadamente pigmentos naturais, minerais e botânicos, em superfícies como papel, linho e seda, com o objetivo de criar uma integração harmoniosa entre a pintura e a sua superfície. Apesar de baseado em tradições de mais de mil anos de idade, o termo foi criado no período Meiji do Japão Imperial, para distinguir tais obras das pinturas de estilo ocidental.



NUNO FERREIRA

(1994, Portugal) É um pintor, investigador e educador do Porto, Portugal. Licenciado e mestre em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Os seus principais interesses de investigação focam-se na experiência humana e nas metodologias de projecto em ambientes artísticos experimentalmente enriquecidos, partindo da concepção até às práticas de arquivo de pós-produção.

PALAVRAS-CHAVE: Tacita Dean, Lugar,
Fenomenologia, Paisagem cosmológica

INFRA_PLACE

NUNO FERREIRA

Conforme nos deslocamos pelas nossas vidas, considerando uma escala temporal e espacial, apercebemo-nos da presença do passado e da experiência humana pessoal que compõe a envolvente. A influência do tempo permeia a paisagem por intermeio do corpo que a habita. Em todas as acções que tomamos, encontramos evidência da passagem do tempo – da experiência humana; do espaço íntimo. Se experimentamos o espaço pelo movimento que realizamos no mesmo – por meio da experiência háptica ou quinética, como podemos ter a completa experiência da paisagem que nos é transmitida ou forçada? Reflectindo na perspectiva de Yi-Fu Tuan e de Tacita Dean, tentamos neste texto iluminar algumas questões relativas ao que sobra quando retiramos o conceito de espaço da paisagem, despindo-a de tudo o que é comummente observável. Através de postulações fenomenológicas procuramos desvendar o espaço emocional e intangível que permeia a nossa relação com a paisagem: o *infra-lugar*.

> ***We tend to think of landscapes as affecting us most strongly when we are in them or on them, when they offer us the primary sensations of touch and sight. But there are also landscapes we bear with us in absentia, those places that live on in memory long after they have withdrawn in actuality, and such places – retreated to most often when we are most remote from them – are among the most important landscapes we possess.***
> (Robert Macfarlane, 2012, p.198)

Que papel temos nós, enquanto indivíduos, na participação da experiência humana? Quando consideramos que alguém é experiente, estamos a ter em consideração que esse indivíduo passou por uma experiência, que por sua vez não aparenta dar-lhe muita agência sobre o acontecimento, quase como se este sofresse a experiência em vez de realmente a experimentar. Como funciona isto quando consideramos a experiência com a paisagem? A paisagem está carregada de símbolos e geometrias que precisam de ser interpretadas por indivíduos através da sua capacidade de experiência do lugar, mas há que primeiro clarificar a questão da agência.

Em 1977, Tuan [8], em continuidade do seu livro *Topophilia*, partilha os seus pensamentos sobre espaço e lugar no livro justamente nomeado *Space and Place: The Perspective of Experience*, para tentar de alguma forma desvendar as questões humanas que ficam pendentes no espaço envolvente, quando libertamos todas as características físicas e visuais deste meio aparentemente físico em si. Este livro incide, em parte, nestes jogos de agência que são feitos entre indivíduo e espaço, e de que forma nasce daqui o lugar.

Consideravelmente mais tarde, em 2018, Tacita Dean começa e termina uma obra que me suscita enorme interesse no que toca às questões de afinidade espacial humana, e de

transmissão de experiência individual através de meios de representação artística com a obra *Chalk Fall*.

Olhamos também para um termo anterior a estas datas: este de *affordance* [2], como proposto pelo autor e psicólogo americano James J. Gibson, no seu livro de 1966 *The Senses Considered as Perceptual Systems*, e que serve justamente como conceito de medição do que um objecto ou ambiente tem para oferecer a um indivíduo sem que haja uma explicação prévia.

A PAISAGEM FORÇADA

Aquando da exposição de Anish Kapoor no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em 2018 – a qual tive a oportunidade de visitar, apercebi-me de uma situação bastante interessante com a sua escultura *Sky Mirror*. Apresentada no parque, e diretamente apontada ao céu, esta superfície refletora joga com o espaço como um pintor jogaria: forçando a visão dos espectadores a uma geometria limitada. Isto não é para dizer que os pintores cativam a nossa percepção a uma geometria circunscrita dentro dos limites das suas obras, mas de um ponto de vista mais pragmático, vamos assumir que é justamente isso que eles fazem.

Enquanto pintor sinto-me no dever de ilustrar da melhor e mais convincente maneira a percepção que tenho do que represento no plano da tela. Kapoor faz algo semelhante com estes espelhos. Feitos de aço polido, os *Sky Mirror* não são mais do que planos reflectores que evidenciam o que o artista pretende que estes reflictam: o céu. Contudo, e tendo uma melhor mão que os pintores no que toca a isto, Kapoor é capaz de prender o espectador a um espaço com maior autonomia, não apenas pela produção de um plano que se encontra em constante alteração, dados os diferentes estados que o céu pode apresentar, como também joga com a possibilidade do espectador ver o mesmo momento de diferentes pontos de vista que alteram não apenas o ponto de vista do indivíduo, mas também a possibilidade de mudar o

conteúdo do espelho. Nesta situação, o espectador não está a sofrer a experiência de uma forma tão passiva. Está circunscrito a um plano limitado, sim: mas esta nova perspectiva sobre uma paisagem observável é em si resultado de agência adquirida. Lavremos pois daqui um termo que passarei a usar: *paisagem forçada*.

Tenhamos então em consideração o facto de que uma paisagem nos pode ser forçada. Se eu for caminhar para um trilho na Serra de Resende, vou poder caminhar pela paisagem que observaria da Serra do Marão – vou estar a ter uma nova experiência de uma paisagem conhecida de antemão (assumindo a minha experiência prévia individual [6]) ao ser possível para mim utilizar diferentes sentidos para a explorar e conhecer. Não só estarei a aumentar a minha afinidade [1] com a paisagem ao inserir-me nela, como estarei também a voluntariamente inserir-me numa nova perspectiva de um ambiente previamente conhecido. Não obstante, uma paisagem ou um acidente geográfico que observamos à distância, não é garantidamente um ambiente conhecido. A nossa familiaridade com ele, e o nosso nível de *affordance*, vai variar inteiramente de acordo com o nosso *arsenal* de ferramentas com que nos equipamos para assimilar esta nova experiência.

Os espelhos de Kapoor, são por isso um mundo que nos é inteiramente intangível. Claro que poderíamos tocar na escultura – no aço polido e na estrutura que os sustentam na sua posição, mas o céu, por muito que esteja ao alcance das nossas mãos, está perpetuamente longe do alcance dos nossos sentidos hápticos.

INFRA-LUGAR

Agora que tiramos do caminho esta noção de que não temos completa agência sobre o que equipa o nosso repertório de experiências – em particular com a paisagem, gostaria que considerássemos uma outra obra que também se apresentou em Serralves recentemente. A obra de que falo é, claro, a série de desenhos de giz em tábuas pintadas com tinta de ardósia que Tacita Dean apresenta com o nome de *Chalk Fall*. [5]

Vamos começar com a seguinte assunção de carácter inteiramente pessoal: estas peças não possuem *affordance* alguma com o espectador. Recordo-me de ver no *Facebook* o anúncio da Fundação de Serralves sobre a exposição destas peças. O anúncio era, como tipicamente o é, acompanhado de uma série de imagens referentes à montagem da exposição e à inauguração privada que é geralmente feita para um público consideravelmente mais restrito. Nos comentários desta notícia, vários utilizadores apelavam ao conhecidíssimo adágio: 'Até o meu filho de três anos fazia isto.' Obviamente que o filho de ninguém, com três anos ou com trinta anos de experiência enquanto assistente da própria Dean seria capaz de fazer isto; sabemos todos muito bem que esse é o caso, mas não deixa de ser curioso como aparentemente o olho que não é treinado não é capaz de detectar imediatamente a *paisagem forçada* que é apresentada nestes desenhos. Aquando da minha visita ao espaço para poder ver eu também estas peças que aparentemente qualquer um de nós poderia fazer, deparo-me com a mesma situação, mas desta vez na carne. Vários visitantes do museu não parecem reconhecer os elementos formais representados na concretização destas paisagens que Dean nos apresenta. Ao aproximar-me fisicamente da pintura sou capaz de reconhecer esta limitação, mas mesmo olhando para estas linhas de giz e anotações imperceptíveis sou capaz de compreender que formam algo mais claro. Há um elemento vital aqui: eu já sabia do que tratavam estes desenhos antes de sequer os ver – já estava equipado com as ferramentas necessárias para ultrapssar esta primeira barreira: a da falta de *affordance*.

Estas peças, verdadeiramente colossais, são muito simples a nível formal (não querendo de todo – muito pelo contrário! – escrutinar negativamente o trabalho de Dean) e não parecem necessitar de alguma instrução para que se faça uma leitura correta das mesmas, mas a realidade é que eu nunca tive a oportunidade de as conhecer dessa forma. O que tive a oportunidade de fazer, contudo, e que penso que a vastíssima maioria de todos os indivíduos que observaram esta obra tiveram a oportunidade de fazer, foi de conhecer estes desenhos sem ter qualquer tipo de afinidade com a temática.

Dean começou estas peças em 2018 com o intuito de representar a permanente queda de sedimento das *White Cliffs of Dover*, um distanciamento propositado do seu trabalho até



Fig. 1. *Sky Mirror em Serralves,* 2018 © Filipe Braga

então, em que Dean tenta ao máximo preservar o meio que utiliza nas suas obras – esta peça, que demonstra a erosão de um elemento geográfico, é também por si uma paisagem que vai ser lentamente erodida pela própria gravidade. Feita com giz branco depositado sobre o plano das pranchas, Dean espera que o material também se eroda como a paisagem de onde foi retirada a instrução formal [5]. Conceptualmente, Dean começou esta peça para também representar a instabilidade política, e o acentuado declínio político que se fazia sentir no Reino Unido, tentando ligar este declínio ao declínio da própria peça. Esta interpretação não pode ser feita sem grandes extrapolações e conhecimento prévio não apenas deste elemento geográfico de *Kent*, na Inglaterra, como também da situação política do Reino Unido em 2018. A *affordance* que Dean tem com a peça enquanto autora vai sempre ser a autoridade máxima no que é a adaptação e a afinidade sobre esta paisagem forçada.



Fig. 2. *White Cliffs of Dover,* Julho de 2012 © Immanuel Giel

Verdadeiramente fiel à sua construção sedimentar – de acumulação de giz sobre giz, trabalhado de cima para baixo, Dean acumula também diferentes signos na própria construção desta paisagem. Ao longo da execução da peça, ainda no mesmo ano, Keith Collins, amigo próximo de Dean, é diagnosticado com uma doença terminal que o deixa em rápido declínio. Por um golpe de azar, Dean que se encontrava na liderança desta paisagem, completamente armada de autoridade e autonomia para a sua construção, é novamente colocada num lugar de passividade da experiência [8]. A peça muda o seu sentido conceptual inteiramente: Dean não representa apenas esta paisagem com denotações políticas latentes, mas começa também agora a anotar a data em que completa certos sedimentos, certos segmentos. A peça passa a ser dedicada a Collins, com uma imensa carga emocional nos sedimentos que a constroem. Cada nova data – cada nova camada de giz, representa um dia em que Collins se deteriora mais e mais. A peça, previamente um desenho,

torna-se também num diário da experiência de Dean que acompanha a perda do seu amigo próximo.

Quando chega às salas de exposição, este diário não é visto como tal. É visto, como mencionado previamente: como uma série de linhas que qualquer pessoa seria capaz de condensar. Mas a realidade é que existe um lugar por baixo de todos os sedimentos que vemos. Há algo muito importante que sustenta toda a estrutura que nos é visível. Vou denominar este lugar que sustenta – e que enriquece, como *Infra-lugar*. A formalização de todos estes elementos de afinidade e *affordance* que não alteram a percepção de uma paisagem, mas que mesmo assim a estruturam e lhe conferem um espectro emotivo [7].

ONCE MORE WITH FEELING / ENCERRANDO COM PIRILAMPOS

- Que tipo de visão podemos então nós ter da paisagem distante? Da paisagem emotiva que não nos é facilmente alcançada. - Quando olhamos para fora das nossas janelas durante o verão, não estamos ainda à espera de ver pirilampos?

Não teria mais de sete ou oito anos da última vez que vi um pirilampo da janela do meu quarto, mas mesmo assim, por toda a experiência que adquiri nos últimos vinte anos, não deixo de ter a expectativa de ver um.

A verdade é que não vamos voltar a ver pirilampos da nossa janela, e as gerações mais novas não vão de todo ter este tipo de *affordance* que me capacita de pintar pirilampos numa paisagem [3], mas estas circunstâncias não vão deixar de informar a estrutura fundamental da paisagem que apresento. Posso a qualquer altura visitar este descampado com pirilampos, e acordar imediatamente uma memória de uma noite quente de Verão que também conseguiria colocar numa tela de uma forma mais ou menos clara. A certa altura no futuro, alguém pode olhar para esta pintura e também declarar que o seu filho de três anos seria capa de fazer aquilo, mas a realidade é que o filho deste sujeito hipotético

não vai em alguma ocasião da sua vida ver a paisagem da janela do meu quarto.

Collins, apesar de incapaz de comunicar nos últimos dias da sua vida, viveu dois dias após a criação das *Chalk Falls*. E esses dois dias estão também inscritos no *infra-lugar* invisível e intangível dos desenhos.

O *infra-lugar* onde os pirilampos habitam, onde Dean comunica através de todo um oceano com Collins, onde talvez alguém alcança aquela nuvem num espelho de Kapoor, para nunca mais a ver.

REFERÊNCIAS

1. Aporta, C. (2009): The Trail as Home: Inuit and Their Pan-Arctic Network of Routes, Springer
2. Gibson, J. J. (1966): The Senses Considered as Perceptual Systems, Allen and Unwin, London
3. Lima, R. C. (2022): A Extinção da Noite in *Electra 18*, Fundação EDP, Lisboa
4. Macfarlane, R. (2012): The Old Ways: A Journey on Foot, Penguin
5. QAGOMA (2022, 22 de Junho): Tacita Dean discusses 'Chalk Fall', YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=T6yniwuIDGU
6. Silva, N. (2021): Para um entendimento cosmológico pessoal: Memorial ao embalo da Terra, FBAUP, Porto
7. Solnit, R. (2014): The Faraway Nearby, Penguin
8. Tuan, Y. (1977): Space and Place: The Perspective of Experience, University of Minnesota Press, Minneapolis



CATARINA LIRA PEREIRA

(1977, Bordéus, França). Professora Adjunta Convidada na ECIA, IPLUSO. Título de Especialista em Belas Artes; Especialização em Desenho pela FBAUL; Licenciatura em Pintura pela FBAUP. Tem participado em várias exposições em Portugal e no estrangeiro, das quais: 'Scenario3', MU.SA – Museu das Artes de Sintra (individual, 2023); 'Natureza x Ser humano', Projeto vencedor de Programa de apoio Arte e Ambiente, DGArtes (coletiva, 2022); 'Review', Museu Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante (individual, 2020); 'Selected Stories', Galeria Bangbang, Lisboa. (individual, 2015); 'On the side', Fundação Júlio Resende, Gondomar (individual, 2013); 'Breaktime', White8 galerie, Viena, Áustria. (individual, 2012); 'Sets #3', Ramis Barquet Gallery, Nova Iorque, EUA. (coletiva, 2008); e 'Large formats', Alejandra Von Hartz Gallery, Miami, EUA. (coletiva, 2007). Programadora e coordenadora artística, organizadora e curadora de várias exposições de artistas portugueses e estrangeiros contemporâneos desde 2012; Autora de vários textos sobre arte contemporânea, exposições, obras e autores. Recebeu diversos prémios e distinções, entre os quais o Grande Prémio Bienal de Coruche (2005) e o Prémio Fotografia Vespeira, VII Bienal Montijo (2002).

PALAVRAS-CHAVE: Património natural,
Pintura mural paisagística,
Identidade territorial,
Consciencialização ambiental

ARTE E TERRITÓRIO: A INFLUÊNCIA DA PINTURA MURAL PAISAGÍSTICA NA PERCEÇÃO DO PATRIMÓNIO NATURAL

CATARINA LIRA PEREIRA

A pintura paisagística tem desempenhado um papel fundamental na expressão da relação entre seres humanos e natureza, com artistas como Lorrain, Turner e Monet a revolucionar o género. A pintura mural paisagística estabelece uma relação dinâmica com o contexto urbano, incorporando-se na vida quotidiana das pessoas e promovendo a apreciação da natureza e consciência ambiental. Duas pinturas murais em Paredes de Coura ilustram a conexão entre arte e natureza, destacando a riqueza natural da região e incentivando a valorização da paisagem e do património natural local. Ambas convidam o espectador a estabelecer um vínculo empático com o legado natural, refletindo sobre a identidade territorial da região e incentivando a valorização da paisagem do Rio Coura. A pintura mural paisagística pode desempenhar, assim, um papel importante na conexão entre arte, natureza e identidade territorial, promovendo a consciência ambiental e a responsabilidade coletiva, além de enaltecer o património natural e aprofundar a compreensão da relevância do meio ambiente.

INTRODUÇÃO

A natureza, com a sua capacidade inerente de reduzir o homem à sua ínfima condição, sempre foi utilizada como recurso terapêutico para atenuar o desgaste psicológico e físico. Uma paisagem, mesmo que imóvel e silenciosa, pode revelar-se inesgotável em sentido e significações, apelando aos estados psíquicos do espectador, às suas memórias pessoais e reavivando vivências sensoriais.

O propósito deste capítulo é desvelar o papel intrínseco da pintura mural paisagística na percepção do património natural. Para tal, debruçamo-nos sobre tópicos como o contexto histórico da pintura paisagística, a contribuição da pintura mural paisagística no despertar da consciência ambiental e na perceção do património natural, bem como a sua interação com o espectador e o cenário envolvente.

Examinamos dois casos específicos de murais contemporâneos, analisando o potencial dessa expressão artística em influenciar e moldar a experiência e relação do observador com o espaço e o património natural que o rodeia.

Neste sentido, pretendemos ampliar a compreensão sobre como a arte pode tocar a vida das pessoas e a sociedade como um todo, promovendo um diálogo mais aprofundado e abrangente acerca do tema.

EVOLUÇÃO E IMPACTO DA PINTURA PAISAGÍSTICA

A pintura paisagística desempenha, desde tempos remotos, um papel fulcral na expressão da relação do ser humano com a natureza. Os murais de Pompeia, que datam do século II a.C. ao século I d.C., já ilustram o estreito vínculo entre o homem e a natureza na vida quotidiana da época, apresentando paisagens idílicas e rurais. Parte destas pinturas



Fig. 1. Frescos da *Villa di Livia*, sala subterrânea. 2ª metade do séc. I a.C. Palazzo Massimo, Museo Nazionale Romano, Roma, Itália
© Wikimedia Commons/Miguel Hermoso Cuesta

retratam jardins luxuriantes e cuidados, evidenciando a importância que os habitantes da antiga cidade romana atribuíam ao convívio harmonioso com o meio ambiente e à valorização dos espaços verdes no seu quotidiano (Fig.1).

Ao longo dos séculos, diversos artistas foram desenvolvendo abordagens únicas e inovadoras, refletindo as preocupações e sensibilidades das suas épocas, levando a pintura paisagística a passar por inúmeras transformações. Exemplos notáveis disso são Claude Lorrain, que, ao procurar capturar a essência idealizada da paisagem, criou cenas atmosféricas e harmoniosas, aprimorando o uso de perspetiva aérea e gradação tonal; e William Turner, que, por sua vez, com um domínio excecional da luz e cor e mestria em composições dinâmicas, conseguia transmitir a energia e o espírito das cenas que retratava, promovendo uma maior conexão entre a humanidade e a natureza.

É, no entanto, no século XIX que a pintura paisagística atinge novos patamares com a chegada do Impressionismo. Claude Monet, considerado por muitos o expoente máximo do movimento, concebeu uma série de painéis icónicos onde



Fig.2. Claude Monet, *Reflections of Clouds on the Water-Lily Pond*, óleo sobre tela, 200 × 1276 cm. 1914-1926. MoMA, New York, EUA. IN2092.8.
© Thomas Griesel

nenúfares desempenham o papel principal, capturando a essência fugaz da luz e das cores destas flores, nascidas no seu jardim em Giverny. Este jardim acabaria por se tornar uma das maiores paixões e fontes de inspiração do artista, constituindo o cenário para diversas das suas obras-primas. Os referidos painéis ostentam a capacidade de transmitir a essência e o valor do património natural de forma ímpar, enaltecendo a flor de um modo que nenhum outro artista conseguiu alcançar (Fig.2). Com efeito, é difícil evocar nenúfares sem os associarmos imediatamente às pinturas de Monet, tal é o impacto que o seu trabalho teve na arte e na cultura popular.

Outra pintura notável é 'A Closer Grand Canyon' de David Hockney, um painel de 60 telas dispostas em quadrícula (Fig.3). Nesta obra, o artista desafia as convenções tradicionais da pintura paisagística, apresentando uma paleta de cores alusivas à temperatura que transmitem a imensidão e a luminosidade do local. A propósito do sujeito retratado, de acordo com Hockney, é o espaço, em vez da geologia do desfiladeiro, que ele tentou capturar nesta e noutras obras da mesma série: 'a sensação do olhar vaguear por uma paisagem vasta' [3], acrescentou. Embora tivesse realizado várias tentativas, confessou que a fotografia não conseguiu captar o que pretendia.



Fig. 3. David Hockney, *A closer Grand Canyon*, óleo sobre tela, 205.5 x 744 cm, 1988. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca © Flickr/Xuanxu

Essas obras não nos impressionam somente pelo seu teor artístico, como também aguçam o nosso interesse para com os elementos representados, tornando-se um portal para a compreensão e apreciação da natureza.

PINTURA MURAL E PATRIMÓNIO NATURAL

Vinculada a um espaço concreto, a pintura mural paisagística integra-se no ambiente em que se insere e estabelece uma relação dinâmica com o contexto urbano. Esta expressão artística torna-se parte da dinâmica social, ao mesmo tempo que transporta a essência da natureza para um meio onde não está originalmente inserida, podendo despertar sentimentos como conforto, inspiração e reflexão. Estabelece, assim, um diálogo direto com o quotidiano das pessoas, criando uma interação complexa entre a obra, o observador e o espaço envolvente, enquanto ocorre uma assimilação pelo e do espaço.





Fig. 4. Catarina Lira Pereira, *Rio Coura I*, Acrílico, 250 x 280 cm. Paredes de Coura, 2020 © Catarina Lira Pereira

As dimensões imponentes de uma pintura mural paisagística são, à partida, um fator determinante no modo como se atinge o espectador e se conquista um vínculo corpo a corpo. Proporcionam um poder imersivo acrescido e podem promover uma atitude de reverência face à magnitude do poder natural e a vastidão intrínseca à paisagem retratada. Ao ocupar uma extensa área visual, a obra mural apela à atenção do espectador para os detalhes da composição, incentivando a apreciação meticulosa e o desenvolvimento de uma maior sensibilidade perante a beleza e complexidade do meio natural.

A teoria kantiana do sublime, associada intrinsecamente a uma experiência emocional arrebatadora, leva-nos a meditar sobre a capacidade da pintura mural paisagística em evocar emoções no observador e estabelecer uma conexão mais profunda com o legado natural. Esta obra artística pode exercer, assim, uma força de ligação emocional e íntima intensificada entre o observador e a natureza representada, funcionando como uma plataforma para o fomento do diálogo, do envolvimento e da reflexão crítica.

Torna-se também curioso perceber como a pintura mural paisagística, efémera e sujeita à degradação, adquire uma relevância singular ao estabelecer-se uma analogia paradoxal num paralelo entre a sua vulnerabilidade e a do legado natural, servindo como lembrete constante da necessidade de proteção e conservação do nosso património.

Em 'Trojan Horses: Activist Art and Power', Lucy Lippard argumenta que, embora os artistas, quando atuam individualmente, não detenham a capacidade de mudar o mundo, podem optar por fazer parte de um mundo em constante transformação [4]. Sob esta perspetiva, torna-se fundamental que a arte mural paisagística consiga transcender as barreiras estéticas, envolvendo o espectador numa contemplação sobre o valor do património natural e o seu papel no equilíbrio do meio ambiente.

Inspirando-se na natureza, a pintura mural pode estimular a apreciação e o respeito pelo património natural, fortalecendo a consciência da necessidade de proteção e preservação desse legado. Se as pinturas murais paisagísticas estabelecerem um diálogo efetivo com o espectador e promoverem a valorização

do património natural, desempenharão um papel crucial na construção de uma consciência ambiental mais sólida. Contudo, a chave também reside na capacidade dos artistas e da sociedade em atribuir significado e propósito às criações. Dessa forma, a pintura mural paisagística surge como um instrumento poderoso na valorização do património natural, estabelecendo uma ligação entre arte e território, ao mesmo tempo que fortalece a identidade cultural e regional, bem como aumenta a consciencialização sobre a necessidade de salvaguardar e proteger os recursos naturais. Ao criar uma interacção entre a arte e o ambiente, esta expressão artística destaca a importância de valorizar a herança natural, impulsionando o apreço pela diversidade e beleza singulares da natureza, e, desse modo, fomentando a consciência ambiental e a responsabilidade coletiva na preservação do nosso legado natural. Paralelamente, esta modalidade artística revela o potencial transformador da arte no contexto social, desempenhando um papel catalisador na promoção do diálogo, no envolvimento e no pensamento crítico, elementos essenciais para um futuro ponderado e comprometido.

DIÁLOGOS ENTRE TONS E TERRITÓRIOS

Abordemos duas pinturas murais da nossa autoria realizadas recentemente, ambas situadas num alojamento local em Paredes de Coura – exemplos concretos de pinturas murais paisagísticas que reforçam a identidade local.

Considerando as nossas raízes com o local, optámos logo por criar imagens que registassem e relatassem a nossa experiência pessoal de contacto físico com o que de mais valioso existia nessa vila: a natureza.

Efetivamente, esta terra possui características naturais únicas, tornando-se um exemplo ideal para explorar o papel da pintura mural paisagística na conexão entre arte, natureza e identidade territorial. A riqueza natural fornece um cenário ideal para celebrar e valorizar o património da região, promovendo o reconhecimento do património natural,

estimulando o turismo responsável e a economia local, atraindo visitantes interessados na arte e na natureza.

Proporciona-se, ao desenvolver um trabalho em espaços não institucionais, como neste caso um lugar habitável, uma maior liberdade criativa e o alcance de visitantes de estatutos sociais diferentes dos que habitualmente frequentam circuitos culturais e artísticos. A obra liberta-se de vários tipos de condicionantes e do conceito restritivo de galeria/museu, desvinculando-se ainda da prática tradicional de colecionismo de arte.

Na conceção do primeiro mural, com dimensões de 250 x 280 cm, tivemos em consideração o espaço arquitetónico e o contexto em que se inseriria, assim como a preocupação pelo ambiente circundante. Essencialmente, tratava-se de uma parede de um quarto, iluminada por luz natural que emanava de uma janela à sua esquerda. A decoração do espaço privilegiava o conforto e os elementos naturais. Selecionámos uma imagem do Rio Coura, dentre inúmeros registos fotográficos das nossas explorações pelos recantos da região, de um local aparentemente livre de interferência humana, onde se observam vegetação, rochas, o curso de água e a luz a irromper em direção oblíqua, criando uma certa consonância visual com a direção de luz natural do quarto. Com o intuito de realçar o espaço sem que o mural se tornasse demasiado intromissivo, optámos por trabalhar com uma escala de cinzentos, gerando um claro-escuro mais denso e rígido que favorecia uma forte presença volumétrica e uma sensação ampliada de profundidade. A ilusão de tridimensionalidade é gerada através de um jogo de luz e sombra, bem como de valores térmicos. A cor mais clara pende para um branco de tom mais frio – evocando a ideia de luz matinal e distante – enquanto a cor mais escura converge para um negro de tom mais quente – favorecendo uma sensação de maior proximidade e aconchego. A ausência de detalhes no rasgão de luz acentua a intensidade desta e cria uma sensação de profundezas de um vazio deslumbrante e infinito (Fig.4).

Estabelece-se uma relação de intimidade com o espectador pelo simples facto desta obra integrar o próprio espaço. As dimensões do mural e o sentido dramático do claro-escuro de alto contraste conferem um poder absorvente e envolvente ao espectador, transmitindo-lhe a sensação de arrebatamento e



Fig. 5. **Catarina Lira Pereira**, *Rio Coura II* em execução, Acrílico, 240 x 340 cm (pormenor) Paredes de Coura. 2021 © Catarina Lira Pereira

escape. Neste confronto entre forças humanas e naturais, o resultado é uma paisagem que irradia presença vital, transmite prazer estético e conforto ao espectador, com toda uma atmosfera de complexidade da existência).

Para o segundo mural, de dimensões 240 x 340 cm, procurando respeitar a limitada distância de afastamento disponível ao observador, pretendíamos uma paisagem menos impositiva. Optámos, por isso, por uma abordagem mais delicada e menos invasiva, recorrendo a um desenho monocromático em tons suaves (Fig.5). A paisagem representada, ainda que com um estilo diferente, remete novamente para o Rio Coura, reforçando a importância do património natural e a nossa ligação afetiva com a região.

Pretendíamos, ao harmonizar o tom das linhas do mural com o enquadrante – que inclui pedra granítica – estabelecer uma conexão e unidade entre a obra e o espaço envolvente, conferindo ao mural uma certa aparência de uma extensão orgânica do ambiente, gerando um fluxo visual coeso. Neste contexto, a obra assume um carácter de maior proximidade e



Fig. 6. Catarina Lira Pereira, *Rio Coura II*, Acrílico, 240 x 340 cm. Paredes de Coura. 2021 © Catarina Lira Pereira

conforto, proporcionando ao espectador uma experiência sensorial e emocional de maior serenidade. A riqueza e diversidade do património local natural são, deste modo, também destacadas, originando uma atmosfera instigante e inspiradora (Fig.6). Ao proporcionarem uma experiência artística imersiva e enriquecedora, estimulando os seus sentidos e despertando a sua consciência ambiental, estes dois murais convidam o espectador a estabelecer um vínculo mais profundo e sensível com o nosso precioso legado natural. Ao mesmo tempo, ao integrarem-se no contexto de um alojamento local, contribuem para a criação de um ambiente acolhedor e inspirador, refletindo a identidade singular da região e enaltecendo a paisagem do Rio Coura. Tais exemplos tornam-se testemunhos da arte como um elo de conexão entre o espectador, a obra e o contexto onde esta se insere, ampliando a perceção e apreço pelo património local e fomentando um entendimento mais profundo e significativo acerca do papel da natureza e do meio ambiente na construção da nossa identidade e bem-estar coletivo.

CONCLUSÃO

Ao longo da história, vários artistas revolucionaram a pintura paisagística, revelando preocupações e sensibilidades típicas das suas épocas, ilustrando como a natureza influencia e é influenciada pela sociedade.

A arte mural paisagística, em particular, e ao integrar-se no tecido social e urbano, apresenta um forte potencial para desempenhar um papel crucial na expressão da relação do ser humano com a natureza, promovendo uma apreciação mais profunda do património natural e da necessidade de protecção e conservação do ambiente. Assumimos esta modalidade artística, assim, como um poderoso instrumento de expressão da relação entre arte, natureza e identidade territorial, gerando envolvimento e pensamento crítico no contexto social.

REFERÊNCIAS

1. Brady, E. (2013), The Sublime in Modern Philosohy: Aesthetics, Ethics, and Nature. Cambridge University Press
2. Clark, K., e Taylor, F. (1976), Landscape into art. London: J. Murray
3. Lincoln, T. (1999), A bigger Hockney, Nature 399, 734
4. Lippard, L. R. (1984), Trojan horses: Activist Art and Power. Art After Modernism. Rethinking Representation, 341-358
5. Pereira, C. L. (2021), Memórias Autobiográficas. IPBeja



MARIA LUZIA CUNHA ALEGRE

Maria Luzia Almeida Cunha de Alegre e Silva (1995, Porto, Portugal), Licenciatura em Belas Artes, 2017 e Mestrado em Belas Artes - Pintura, 2019 na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Após 3 anos a viver na Alemanha, abre o seu estúdio criativo em Matosinhos. Com várias menções honrosas, é também vencedora do Prémio Infanta Dona Maria Francisca. Nomeada por António Ponte, Diretor do Museu Nacional Soares dos Reis (Porto), para "O Prémio Soberano de Arte Portuguesa de 2022", é selecionada para fazer parte das exposições finalistas (entre 30 artistas contemporâneos portugueses) que decorrem em museus de renome, incluindo o Palácio das Artes (Porto), Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa) e o Museu Berardo Estremoz. O júri deste prémio incluiu Ai Wei Wei, Philippe Vergne, Joana Vasconcelos, Tim Marlow, David Elliott, Vicente Todolí e Maura Marvão. Desde 2013 participa em várias exposições individuais e coletivas nacionais e internacionais. A última a solo, na Alemanha, apresenta o seu trabalho mais recente sobre a paisagem contemporânea. Realizou também os seus estudos de pós-graduação em Portugal e na Alemanha liderando uma Residência a solo entre 2019-2020 (A crença na viagem: locais, pessoas, paisagens. As suas identidades) como bolseira de Erasmus+.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem contemporânea, Ética e Estética, Memória de um corpo, Experiência transcendental

UMA QUESTÃO: CRUZAMENTO ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA NA PAISAGEM CONTEMPORÂNEA

MARIA CUNHA ALEGRE

A paisagem tornou-se um dos *tópoi* decisivos para a articulação entre Arte Contemporânea e Ética (moral). Tal articulação pede uma reflexão sobre textos que remontam ao século XVIII, e que se aprofunda no estudo da ética, da estética e da arte já neste século. Percebendo que o século XXI se abre como um horizonte de progresso e de bem-estar, torna-se indispensável pensar no percurso e na relação do artista com a paisagem. Sendo esta um lugar privilegiado de experimentação, o corpo que participa na experiência da viagem e que usa a memória retendo uma ação passada – perceção e pensamentos – invoca a existência e a materialização do tempo, permitindo assim a compreensão da relação entre o Homem e o Mundo.

Pretende-se assim problematizar as dimensões da epistemologia (um conhecimento metodicamente confiável), da estética (conhecimento didaticamente expressável, apreensível) e, principalmente, da ética (conhecimento moralmente responsável), na arte e na paisagem.

Colocam-se em evidência os moldes para o entendimento da ética como fórmula para a cura da paisagem, sempre que esta se apresenta como um referente para a compreensão contemporânea de processos de construção existencial.

INTRODUÇÃO

Esta investigação centra-se no estudo sobre a paisagem contemporânea como um lugar privilegiado de experimentação problematizando-se as dimensões da epistemologia, da estética e principalmente da ética.

Em primeiro lugar, introduzem-se brevemente questões relativas ao tema central desta investigação – a paisagem. Para além da constatação de que a paisagem contemporânea é um *tópos* decisivo para a articulação entre arte contemporânea e ética, percebe-se a responsabilidade do artista que a utiliza; reflete-se, de seguida, sobre o modo como a paisagem contemporânea, em determinadas circunstâncias, funciona como um referente para a compreensão de processos de construção existencial – onde se elege este tema como um dos territórios que promove experiências (de carácter fenomenológico).

Daí decorrendo fazer-se no segundo ponto desta investigação, um desdobramento mais exaustivo sobre a paisagem contemporânea como um lugar claro de experimentação.

No seguimento do que foi descrito anteriormente, é no ponto três deste texto, que se investiga a interseção da paisagem contemporânea com a ética e estética. Aproximam-se, os termos ética e ecologia, utilizando a experiência do sublime como forma de se promover conhecimento.

No quarto ponto *'A cura. A Questão'* analisam-se questões relacionadas com a possibilidade de criação de conhecimentos no cruzamento entre autores e observadores e através de obras artísticas. Exemplificando com a obra de Fujiko Nakaya, pretende demonstrar-se a responsabilidade ética que deve existir durante e por meio de partilha do artista e instituição com o espectador. Finalizamos percebendo a responsabilidade do artista, ao utilizar a paisagem contemporânea, de promover novas conexões enquanto cura e restaura este tema.

PAISAGEM CONTEMPORÂNEA

A paisagem é um dos temas decisivos para a articulação entre Arte Contemporânea e Ética. Tal entendimento carece de uma reflexão sobre diversos textos, onde se aprofundam os estudos da ética, da estética e da arte. Constatamos que a paisagem é um lugar privilegiado para o artista experimentar o mundo e, por isso, é sua responsabilidade promover novas conexões enquanto a restaura e cura. Sendo a paisagem contemporânea uma entidade presente nas instituições culturais, é, de facto, relevante desvendar as implicações epistemológicas, éticas e estéticas das ações dos artistas e das suas intervenções quando abordam este tema. Qualquer percurso – mais ou menos ideológico – acontece num determinado espaço e tempo, como conjuntura para a promoção de uma experiência física e intelectual. A prática artística deve ser encarada como uma 'forma de questionamento intelectual' (Simmel, 2013) e a paisagem contemporânea permite ser, frequentemente, o território para a realização de um percurso que propicia a construção de uma narrativa que funciona como promotor fenomenológico.

Contudo, a paisagem precisa, num primeiro momento, de ser distinguida da natureza – a primeira é uma construção, enquanto a segunda poderá ser uma representação[7]. Se por um lado, a paisagem contemporânea é considerada uma construção enquanto a descrição de um espaço por um observador com um ponto de vista, a natureza, ainda que 'pertencendo' á paisagem, não se limita a um só ponto de vista. Entende-se assim que a natureza acontece num sistema natural, de forma espontânea, enquanto a paisagem contemporânea é uma natureza modificada pela cultura (Castro, 2006, 8).

Hoje conhecem-se muitos artistas e movimentos que não dispensam a utilização da paisagem como o seu referente: esta é ainda um lugar privilegiado de experimentação – quer seja

[7] '(...) a natureza não tem porções, ela é um todo, e no instante em que se lhe retira qualquer coisa esta deixa pura e simplesmente de ser natureza (...). Ora inteiramente essencial para a paisagem é precisamente a delimitação, o ser apreendida num círculo visual momentâneo ou duradouro; (...)' (Simmel, 2013, 42).

como objeto de estudo, como espaço promotor para manifestações de relações motoras e mentais, ou pela tentativa da sua representação. De facto, a paisagem contemporânea, surge no âmbito artístico com diferentes propósitos e significados – aquilo que inicialmente servia para ornamentar as obras, passa a ser enaltecido e visto como um tema, e reclama um papel fundamental como ferramenta para a criação de obras.

No entanto, tornando-se num tema tão atual e tão estudado na prática de diferentes artistas, a origem do termo paisagem parece perder-se com a intromissão de outros e através de práticas que deturpam o seu sentido inicial (Loureiro, 2015, 39).

UM LUGAR PRIVILEGIADO DE EXPERIMENTAÇÃO

A paisagem contemporânea surge como um lugar privilegiado de experimentação: o corpo que participa na experiência da viagem e que usa a memória retendo uma ação passada, através da sua perceção e pensamentos, invoca a existência e a materialização do tempo, permitindo-se, assim, a compreensão da relação Homem e Mundo.

Uma forma de se perceber a relação de afinidades eletivas, anteriormente referida, é através da leitura entre as relações de objeto, tempo e sujeito. O corpo do artista que trabalha a paisagem contemporânea, deve mostrar-se capaz de percecionar a realidade que o rodeia – uma realidade natural e inconsciente, onde o mundo funciona como espaço aberto a todos os acontecimentos, pensamentos e perceções que acontecem ao longo do tempo. A partir da leitura de Merleau-Ponty (2006) conclui-se que o corpo é entendido como um espaço objetivo, capaz de percecionar a realidade e o tempo. A experiência fenomenológica da passagem do tempo sentida por um corpo, conduz à realização de uma cronologia temporal ou espácio-temporal. Esta perceção corporal permitirá o acesso ao mundo e à realidade.

As experiências, sensações e perceções, sentidas por cada indivíduo e as suas reações, permitem-no percecionar o mundo real onde vive. No entanto, importa destacar que existirão sempre diferentes reações por parte de cada sujeito: de facto, cada um terá diferentes forma de percecionar o mundo e as suas experiências.

Afirmando-se que a paisagem contemporânea é um lugar privilegiado da experiência, entende-se que a impressão estética e visual será sempre motivada pela forma observada (a paisagem). A impressão estética é tida como a memória da experiência que fica retida no pensamento de um espectador – enquanto este observa e retém. Do mesmo modo que a dimensão do objeto observado frequentemente altera a impressão apreendida e, por isso, a paisagem mostrar-se-á sempre um local privilegiado de experimentação. Não é pedido aos artistas que repitam a impressão real da paisagem, antes que captem a essência do objeto a ser trabalhado, sem criar peças arbitrárias.

Para uma melhor compreensão da relação entre paisagem e sujeito questões como tempo e espaço devem ser consideradas, pelo estudo da perceção. O corpo (sujeito) que participa na experiência da viagem – que utiliza sensação e a observação empíricas, recorrendo à memória – mostra-se capaz de recuperar uma ação passada (perceção e pensamentos): invocando deste modo a existência do tempo (transcurso). O corpo, de onde emergem conceções de tempo e deslocação temporal, também contém por inerência as noções de passado, presente e futuro. Deste modo, entendemos que a experiência fenomenológica da passagem do tempo, sentida por um sujeito, conduz à realização de uma cronologia espácio-temporal, que permite acesso ao mundo, realidade e conhecimento (Cunha Alegre, 2019).

Assim sendo, pede-se a quem cria 'através', 'com' e 'sobre' a paisagem se coloque sempre disponível a apreender a experiência daquilo que este tema tem para oferecer. Se tal não acontecer, não se poderão, de facto, criar conhecimentos.

INTERSEÇÃO ENTRE DIMENSÕES DA EPISTEMOLOGIA, ÉTICA E ESTÉTICA NA PAISAGEM CONTEMPORÂNEA

Para perspetivar e apreender os efeitos da passagem do tempo e a sua incidência particular sobre o sujeito a sua relação com o mundo, importar considerar a análise fenomenológica fornecida pela disciplina da Fenomenologia – estudo específico de questões ligadas ao acontecimento de fenómenos. Estes definem-se como experiências sentidas por cada indivíduo e as correlativas reações deste que, em síntese, permitem ao Homem percecionar o mundo real onde vive, assimilando perceções e sensações.

Husserl (2015) defende que para a existência de um pensamento natural sem inquietações quanto à possibilidade de conhecimento é necessário pensar-se num corpo físico como transcendental quando perceciona experiências; Merleau-Ponty (2006) debate que se o corpo que perceciona for transcendental, não haverá possibilidade de experiência física sentida e, por isso, não alcançará possibilidade de conhecimento.

Já Immanuel Kant apresenta uma configuração transcendental de *espaço* e *tempo*[8], sumarizada em dois pontos: as noções podem ser definidas a partir de intuições *a priori*, não dependendo da experiência; as noções podem ser também definidas segundo experiências subjetivas, compreendidas por um indivíduo permitindo ao Homem articular conhecimentos acerca do mundo (Cunha Alegre, 2019).

Destes curtos considerandos antecedentes resulta que, independentemente de um corpo físico ser ou não categorizado como transcendental, o enquadramento em termos de espaço e tempo sempre permeará experienciar acontecimentos/experiências fenomenológicas. Tempo e espaço são categorias sensíveis, ligadas inerentemente à noção da existência de um passado, um presente e um futuro e a um dado 'espaço'.

[8] Em Crítica da Razão Pura.

A interseção entre ética e estética não é novidade enquanto objeto de estudo: a estética contemporânea, como disciplina, até na tradição analítica, tem vindo a focar-se na interseção destes dois domínios, como consequência do questionamento da estética e da arte. Implicando assim, entender como valores morais e estéticos se relacionam – se é a forma como as práticas artísticas criam 'problemas' morais, ou como a ética participa na produção e na apreciação de trabalhos artísticos.

Reconhecendo-se que a ética é inerente a toda a ação humana e, consequentemente, vital para a produção da realidade social (pelo convívio ético-axiológico), percebe-se que todo o Homem é portador de uma 'consciência moral', de um senso de ética – avaliando as suas ações para saber se estas são más, boas, certas e erradas, justas ou injustas (Silva & Palleta, 2022, 172). Ética, do grego moral, carácter, costumes é uma Ciência que trata da moral – da sua origem e do seu desenvolvimento evidente na criação e modificação das regras e normas de conduta dos Homens – daí o atribuir-se muitas vezes ao termo 'ética' o mesmo sentido que ao termo 'moral'.

A propósito e no entendimento de George Simmel, a cultura é a forma corporalizada para a constituição do ego e para o desenvolvimento da sociedade (Staubmann, 2021, 77). A cultura pode e deve ser, assim, entendida como o produto da ação contemporânea. Kant argumenta que a arte[9] não poderia exemplificar diretamente princípios morais – mas que conseguiria oferecer 'símbolos de moralidade – o mesmo é dizer que cultura, ética e estética são perspetivadas numa simultaneidade.

A maneira como o Homem reflete sobre objetos da experiência estética é, de alguma forma, 'próxima à maneira como reflete sobre conceitos abstractos' (Baggini e Fosl, 2007, 2). Sublinhe-se que a visão mais difundida da dimensão moral da arte seja a de que ela ajuda a desenvolver o senso moral humano – desde os gregos se acredita que a arte não só oferece um local para 'exibir' a 'moralidade', mas como um local para se refletir sobre as diferentes características da vida moral (Baggini e Fosl, 2007).

---

[9] Pede-se, nesta investigação, que se perceba arte como cultura e vice-versa.

Adiante-se ainda e partindo da uma breve leitura etimológica supra que a ligação entre a ética e a ecologia têm uma afinidade que as une: ética, que provém de êthos, designa carácter, 'o qual assenta no *éthos*, ou seja, no hábito que molda e dá forma própria ao modo de ser' de cada indivíduo, sendo, então, a forma como indivíduo habita o mundo, onde 'a integração na natureza é solidária com a abertura à transcendência' (Beckert, 2012, 153).

A ética e a ecologia presumem um habitar – simultaneamente, um habitar humano e um habitar na natureza e no mundo, num solo comum de todos os seres vivos – onde se cria uma relação entre os que habitam e onde habitam.

A maior parte dos autores sugere que a natureza ainda serve, para o Homem, como ferramenta para a realização das suas necessidades e interesses sendo, então, impreterível pensar na relação entre ambos. Será, pois, necessário encontrar um compromisso entre a perceção e projeção humanas na natureza e atribuir um valor à própria natureza – não é pedido que a natureza se torne 'portadora de valores', mas tão só que evoque a consciência de valores morais no indivíduo. Tal desidrato pode ser sustentado através da ideia estética de sublime aplicada à natureza: não porque é em si a mensageira dos valores, mas porque o sublime desperta, no sujeito que o perceciona, um sentimento de tanto de sujeição como de elevação em relação à natureza (Beckert, 2012, 155).

Para Kant, a experiência do sublime – que une duas faculdades humanas: a razão e a imaginação – tem uma função essencialmente moral, traduzindo-se na abstração daquilo que o homem é na natureza ('as inclinações sensíveis – para o conduzir ao seu verdadeiro destino racional, um procedimento, mais uma vez analógico, com o sentimento de respeito perante a lei moral da sua universalidade e necessidade.' Beckert, 2012, 155). Embora a ideia de sublime de Kant pareça realçar a dicotomia entre a finitude humana e a grandeza da natureza, esta última é reduzida apenas à contemplação estética – que é, por sua vez, uma consciência moral focalizada no indivíduo. Concluímos da leitura de Kant, que o Homem tem obrigações e deveres para com a natureza, ainda que indiretos, que informam uma função

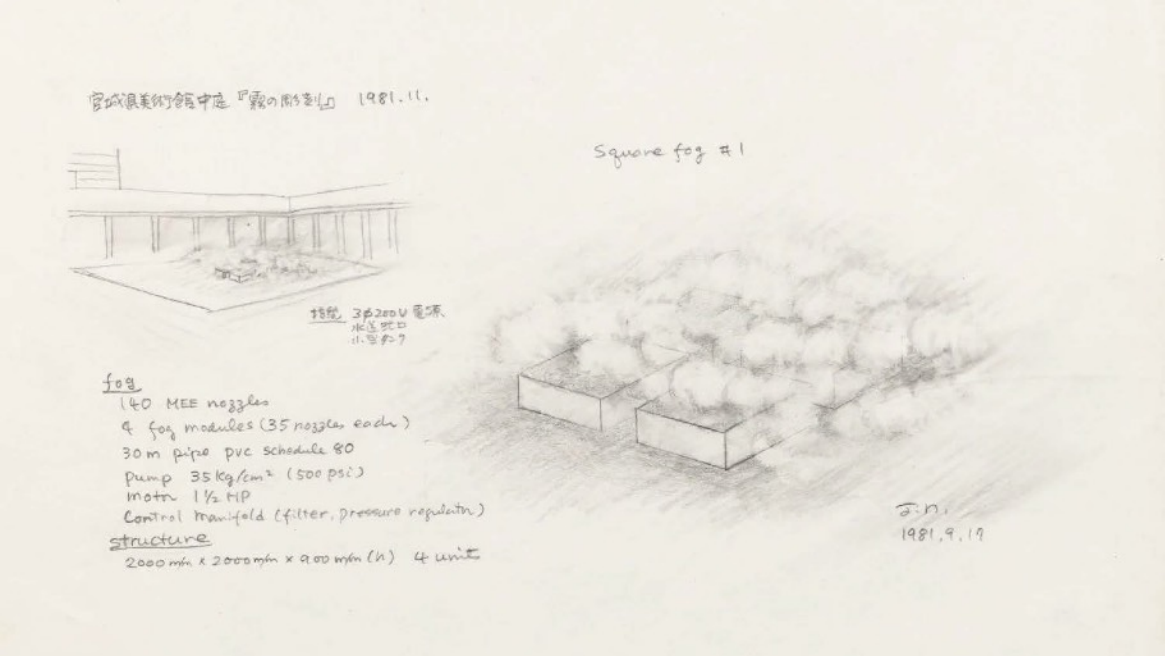


Fig. 1. Fujiko Nakaya, *Square Fog*, 1981, pencil on tracing paper.
© Haus der Kunst, 2022. © Thomas Dashuber, Cortesia do Artista

pedagógica – a preparação do sujeito para um exercício da verdadeira moralidade.

O juízo estético sublime prende-se com a 'dificuldade de entendimento' decorrente de uma experiência vivida por um sujeito perante o desconhecido. O sublime permite o lugar do disforme, da ilimitação da forma e da impossibilidade da representação. A condição universal do belo não existe na noção de sublime: é uma experiência do sublime é de carácter individual, dependendo de cada sujeito que experimenta. A origem do sublime está, de facto, na natureza humana – conduzida pela sensibilidade – embora o entendimento deste conhecimento (oferecido pelo juízo estético de sublime) só pertença a alguns: a compreensão de fenómenos de natureza humana e a proeminência de rutura são sensações experimentadas por todos os indivíduos, mas a capacidade de entender a potência deste juízo estético só resulta de sujeitos que disponham de cultura (Cunha Alegre, 2019, 34).



Fig. 2. Fujiko Nakaya. *Nebel Lebel*, Haus der Kunst, Munique, 2022.
© Maria Cunha Alegre



A CURA. A QUESTÃO

A ideia de que a arte abre possibilidades para a criação de conhecimentos entre autores e espectadores é perseguida ainda hoje. Mas caberá aos autores apresentar obras que estejam sempre providas de juízos morais ou que façam os observadores refletir sobre o mundo que os rodeia?

Note-se que a prática artística não deve ser regida apenas pela procura pessoal de respostas, mas que é também um processo público que pode alterar a maneira como o Homem vê o mundo. Assim sendo, aquilo que é expresso ou comunicado numa obra possuí diferentes interpretações utilitárias, que assumem diferentes formas e que mostram aquilo que os artistas têm a dizer sobre o que vêm do mundo (Sullivan, 2008, 245).

A arte tem vindo a ser utilizada como uma ferramenta de ação social e política. Artistas há que invocam, nos seus trabalhos, conjuntos de práticas e perspetivas diferentes, que poderão alterar a forma como espectador se vê a si próprio e ao mundo em que habita. Contudo, outros são pressionados para mostrar o que alcançam com as suas ações: fortes declarações visuais podem ser utilizadas e vistas como formas de provocação política e como epígrafe para novas retóricas – sendo que a leitura de uma obra/ação terá que ultrapassar o seu carácter icónico, promovendo leituras multifacetadas.

A arte tem sido amplamente utilizada como ferramenta de mudança, que procura respostas e curas para o mundo – e a arte é, neste sentido, tanto um meio como uma resposta para diversas questões públicas e pessoais de quem cria. Se por um lado, o artista tem (ou não) de se preocupar com questões estéticas do seu trabalho, por outro, deverá compreender sempre a inerente responsabilidade ética quando cria e expõe a própria obra (Sullivan, 2008, 248).

É por consequência também nesta partilha entre artista e espectador que reside a responsabilidade ética. A arte não só é entendida como um local privilegiado para a criação, mas deverá ser sempre caracterizada como um espaço onde a investigação deve ser séria, permitindo a promoção de ideias culturalmente relevantes.

A perda de referências críticas e de distância reflexiva desestabiliza, de facto, o espaço público; porém a responsabilidade ética não só pertence aos artistas, mas também às instituições que os acolhem. Margaret Lindauer (2006) refere que os museus são instituições culturais únicas, mas que operam como 'empresas' – através de profissionais contratados para desenvolver exposições e produtos que agradem aos espectadores. Contudo, acrescenta também, que há já espaços que promovem debates teóricos informados, que exploram relações sociais. Janet Marstine (2006) acrescenta que é dever e trabalho dos investigadores e espectadores de cultura promover a 'transformação' dos museus 'empresa' e transformá-los em espaços críticos e de reflexão.

Foquemos a abordagem da artista Fujiko Nakaya (Japão, 1933); caracteriza-a por uma consciência ecológica. As esculturas de nevoeiro desta artista, que são naturais e artificiais ao mesmo tempo, convidam os espectadores a imergir intensamente no ambiente criado: o indivíduo que observa não é passivo e faz parte da experiência sentindo-a na sua pele. Na exposição *Nebel Leben* (Haus der Kunst, Munique, 2022), a artista japonesa coreografa as suas esculturas de nevoeiro (Fig. 1), onde se percebe a dedicação à sua consciência ambiental integrando movimentos artísticos da Ásia Oriental e do Ocidente. Nakaya refere que 'quando se experimenta a natureza com o próprio corpo, a qualidade da experiência fica realmente. (...) Quero criar uma situação onde as pessoas podem estabelecer uma relação física com a natureza. (...) através desta relação, ganhamos instintivamente um desejo de tomar decisões que preservem a natureza.'[10]. Nesta exposição na Haus der Kunst, compreende-se que o ambiente não é apenas um local expositivo, mas um local que interage com a obra de arte e que convida o público a experimentar e a aproximar-se da natureza e paisagem contemporânea.

[10] S.A. (2022). Nebel Leben, Fujiko Nakaya. https://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/fujiko-nakaya-nebel-leben (Março de 2023)

CONCLUSÃO

Apesar da força incomensurável de uma paisagem contemporânea devido à sua unidade estética, – é responsabilidade de quem a utiliza promover debates sérios dedicados à consciência ambiental. Esta investigação pretende relevar a necessidade de compromisso do artista e das instituições com a paisagem, quando a utilizam – considerando-se que é através de atos eticamente responsáveis que se poderá curar, restaurar e restabelecer a paisagem contemporânea. O artista dotado de responsabilidade moral, colocar-se-á continuamente disponível à experimentação na paisagem, permitindo também, através das suas obras, a possibilidade de experimentação e/ou reflexão dos espectadores.

Pretende-se aqui, de forma sucinta, reforçar a ideia de que a paisagem é um local singular para a experimentação, pedindo-se mais responsabilidade daqueles que a utilizam como uma ferramenta: mesmo quando mostrada a sua fragilidade, a paisagem contemporânea deterá infindavelmente potencial de criar novos conhecimentos capazes de promover debates teóricos pertinentes em pleno século XXI.

REFERÊNCIAS

1. Baggini, J. & Fosl, P. S. (2007). The ethics toolkit: a compendium of ethical concepts and methods. Malden: Blackwell Publishers
2. Beckert, C. (2012). Ética. Lisboa: Universidade de Lisboa. Centro de Filosofia
3. Castro, L. (2006) - Antes e Depois da Paisagem. @pha.Boletim. ISSN 1646-4680. Vol. 3. Retirado de: https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/19707/1/Antes%20e%20depois%20da%20Paisagem.pdf
4. Cunha Alegre, M. L. (2019). Dissertação. A crença na viagem etérea, na experiência da observação. Porto: Faculdade de Belas Artes. Retirado de: https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/121622
5. Lindauer, M. (2006). The Critical Museum Visitor. In Marstine, J. (Ed.) New Museum theory and practice: an introduction. (pp.203-223). Oxford: Blackwell.
6. Loureiro, D. (2015). Paisagem depois da Paisagem: Transformação e desenvolvimentos na pintura de paisagem. In Revista Encontros Estúdio Um. Temas e Objectos do Desenho. #12. ISNN 2182-6749, Março, 27-41. Retirado de: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/51765/1/encontros_estudioum_XII_2015.pdf
7. Malheiro Silva, A. & Palleta, F. C. (2022) Ciência da informação: estudos de epistemologia e de ética. 2ª Ed. Ponta Grossa: Atena
8. Marstine, J. (2006). Introduction. In Marstine, J. (Ed.) New Museum theory and practice: an introduction. (pp.1-36). Oxford: Blackwell
9. Merleau-Ponty, M. (2006). Phenomenology of perception. (C.Smith, Trad.). Londres: Routledge.
10. S.A. (2022). Nebel Leben, Fujiko Nakaya. https://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/fujiko-nakaya-nebel-leben (Março de 2023)
11. Simmel, G. (2013). Filosofia da Paisagem. In Serrão, A. V. (Coord.) Filosofia da Paisagem. Uma Antologia. 2ªEd. (pp. 42-51). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa
12. Staubmann, H. (2021). Cultura, estética e teoria da ação: um tributo a Talcott Parsons. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociai
13. Sullivan, G. (2008). 20. Painting as Research: Create and Critique. In Knowles, J. G. & Cole, A. L. (Ed.) Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples and issues. (pp. 239-249). Estados Unidos Da América: Sage Publications



MARIA REGINA RAMOS

(1992, Vila Nova de Cerveira, Portugal) Mestre em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), com o projeto 'O Olhar Aproximado: Fragmentos de uma paisagem selecionada – o jardim' (2019). Enquanto investigadora não-doutorada, integrada no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS.) e na Unidade de Investigação VICARTE - Vidro e Cerâmica para as Artes, tem desenvolvido trabalho de investigação teórico-prático, bem como, contribuído e colaborado em várias publicações e eventos de investigação, com principal enfoque no contexto das Artes Plásticas. Para além da participação em congressos e eventos científicos, profundamente ligados com a investigação em Arte, tem desenvolvido, como artista, produção regular desde 2015, participando num largo número de eventos, concursos e exposições de âmbito nacional e internacional. Atualmente, encontra-se a frequentar o Programa Doutoral de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, ao abrigo de uma Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem, Território, Arte, Performatividade do corpo, 'Atuação cirúrgica'

PLOTTING AND SHAPING THE PATH: O CORPO COMO 'PROCESSO CIRÚRGICO' DE EXPERIMENTAÇÃO DO TERRITÓRIO NO CONTEXTO DA PAISAGEM CONTEMPORÂNEA

MARIA REGINA RAMOS

Se, no contexto das práticas artísticas atuais, parece consensual a ideia de que o corpo está em jogo sempre que existe a pretensão de problematizar o termo 'paisagem', o inverso também se verifica. O lugar está igualmente em jogo – um por causa do outro – no sentido em que o corpo, como um companheiro constante e realizador da experiência, permite experimentar a paisagem que se desenha ao nosso redor. Mais do que um território estético, a paisagem transformou-se hoje num território 'cénico', um território de ação, de encontros entre o corpo e o lugar. Partindo desta premissa – do artista que coloca o próprio corpo em relação síncrona com o corpo do mundo –, procurar-se-á pensar, a partir das propostas 'Rethinking the Artificial Character of a Landscape' (2020-2021) e 'Surgical Forest' (2023), o carácter duplo da expressão 'atuação cirúrgica', compreendendo, por um lado, uma dimensão ética associada a uma transformação poética e estética do território e, por outro lado, o modo como o gesto criativo pode 'cirurgicamente' apresentar-se como uma marca quase impercetível na modificação da paisagem e do lugar.

LAND-PRINTS: EM BUSCA DE UMA DIALÉTICA DO LUGAR

Corpos habitam lugares. Habitam espaços, terras e territórios, mas, sobretudo, habitam paisagens. Falar de 'paisagem' hoje é falar do corpo como parte da sua 'propriedade', matéria e significação. É falar não só do olho que vê e mapeia o território, mas da ação – real, simbólica e/ou conceptual – que o atravessa como sua primeira condição. Habitando a paisagem, o corpo é parte dos 'processos-paisagem' que a fundamentam, que bordam e transbordam o seu entendimento, os seus 'fenómenos-limite', as suas cinestesias e materialidades mais singulares. Se dizemos que o corpo está em jogo em conhecer a paisagem, então o lugar está igualmente em jogo – um por causa do outro – sempre que nos exteriorizamos para lá desse 'eu' que atua e comtempla o território.

De acordo com o filósofo francês Henri Bergson em 'Matière et Mémoire' (1939), a ação do corpo organiza e faz emergir o mundo da produção de sentido (Bergson cit. Gonçalves, 2019, p. 174). Faz emergir a paisagem como qualquer coisa que está viva à nossa frente e que é construída por essa relação com o corpo e no corpo que a transforma reciprocamente. Tal afirmação é reveladora se considerarmos que o senso do lugar coloca o vínculo humano com o meio ambiente em primeiro plano, ou seja, coloca o 'corpo vivido' como um programa de experimentação e interpretação do mundo no qual o corpo é um agente ativo tanto na sua seleção quanto na sua posterior transformação e metamorfose (Fernandes, 2001, p. 104). Ou, como diria o filósofo americano Edward S. Casey – um companheiro constante e realizador da experiência:

> ***Eu estou com o meu lugar circundante na medida em que estou a experimentá-lo com o meu corpo; e estou com o meu corpo na medida em que experimento a paisagem que se descortina ao meu redor. Eu existo com ambos ao mesmo tempo*** (2005, p. XXI).

Este é talvez o ponto de partida para adentrarmos no território da criação. Para explorarmos a forma como o corpo produz paisagem e faz da paisagem não só um território de negociação (Denzin, 1997, p. 247), mas, sobretudo, de 'desterritorialização' e 'reterritorialização' constante (Deleuze & Guattari, 2004 [1972], p. 38). Isto é, o lugar de práticas e 'operações-paisagem' que transcendem o mundo como mera condição de representação (no sentido de Schopenhauer[11]), interferindo direta ou indiretamente no modo como o percebemos e experienciamos física, psicológica e conceptualmente, ao nível das suas mais variadas formas e sentidos.

Se hoje parece um lugar-comum pensarmos a paisagem a partir de algumas das posturas amplamente adotadas desde o final da década de 60 (i.e.: 'Land Art'; 'Earth Art'; 'Environmental Art'; 'Ecological Art'), o certo é que parece igualmente inevitável juntarmos às suas dimensões estéticas e poéticas, problemáticas de outra ordem – ambiental, ética e política. Segundo o filósofo inglês George Edward Moore, qualquer tentativa de encontrar verdades morais ou princípios éticos no mundo natural produz uma aparente falácia naturalista (Moore cit. Harris, 2010, p. 36). Porém, essa lógica do pensamento parece inverter-se no preciso momento em que a pluralidade de propostas e práticas artísticas passam a invadir os seus terrenos. Isto porque, quando pensamos a relação dialógica entre o artista e o lugar – tal como aponta o filósofo francês Félix Guattari em 'Caosmose: Um novo paradigma estético' (2006 [1992]) –, mais do que percebermos um e o outro isoladamente, um sobre o outro hierarquicamente, trata-se, sobretudo, de compreendermos o modo como ambos se envolvem numa contínua reciprocidade (p. 11). Como entrelaçam diferentes campos de significação,

[11] De acordo com o filósofo alemão em 'O mundo como vontade e representação' (2011 [1819]), o mundo só é dado à perceção como representação e, neste sentido, é puro fenómeno. Ele existe na sua relação com o ser que o percebe ou, como afirma Schopenhauer, para 'um olho que vê o sol, uma mão que apalpa a terra (...) o mundo ao seu redor existe apenas como representação' (p. 9). Contudo, a ideia defendida no presente texto é a de que o corpo, existindo na paisagem que o envolve, torna-se parte dela, parte dos processos que a fundamentam, indo além dessa mera condição de exterioridade. E, neste sentido, o corpo está implícito e implicado na sua compreensão, produção e significação.

agenciamentos e trocas simbiontes entre si: entre o corpo do agente que atua no território (gesto artístico) e o território que é alterado pela sua ação, mediado pelos seus processos e adulterado pelas suas transformações. Se seguirmos as palavras de Guattari em 'Caosmose' – algumas das quais reiteradas anteriormente em 'The Three Ecologies' (2000 [1989], p. 9) – esta retroação do artista para com o lugar e vice-versa podem levar-nos, por um lado, a refletir o gesto artístico como uma vontade de interferir ativamente no território, produzindo verdadeiras 'cirurgias' estéticas, poéticas e políticas sob a sua superfície (ainda que nem sempre engajadas com preocupações ecológicas e/ou ambientais). Ou, por outro lado, a pensar num núcleo específico de propostas onde o ser 'cirúrgico' conduz, na maior parte dos casos, a uma tentativa de produzir o menor impacto possível sobre o território, e onde a utilização do corpo na sua transformação se dá, principalmente, no plano simbólico e conceptual.

De facto, no contexto da paisagem contemporânea, a ambiguidade de tal expressão – 'atuação cirúrgica' – parece estender-se para lá desta dupla facticidade: não só a uma transformação efetiva do território – quando pensamos, por exemplo, em casos célebres como as enormes escavações e ações de terraplanagem – 'Spiral Jetty' (1970) – do artista americano Robert Smithson; a introdução de grandes monumentos de terra, cimento, ferro e fluidos disformes de materiais industriais na paisagem como em 'Asphalt Air and Hair' (2017) da artista alemã Katharina Grosse; ou a interferência direta sobre a constituição do mundo natural e reconstrução de ecossistemas – 'Fair Park Lagoon' (1981) – da artista americana Patricia Johanson. Mas, igualmente, uma transformação simbólica e conceptual da paisagem – dos quais são exemplo, as performances – 'A Line Made by Walking' (1967) – do artista inglês Richard Long; as derivas e os percursos ritualísticos – 'Trajeto de um corpo' (1976-1977) – do artista português Alberto Carneiro; e, ainda, em propostas como 'Niagara River Gorge Path Relocated' (1975) da artista americana Michelle Stuart ou 'Landscapes' (1976) da artista america Sandy Gellis, onde a 'terra' como matéria em diálogo com o corpo invade a fabricação da própria obra, tornando-se motivo de arquivo, objeto de documentação e/ou catalogação. Apesar de revelarem um compromisso para com os territórios onde atuam e interferem, a dimensão ética ou

não-ética que norteia algumas destas propostas parece depender sempre de uma leitura afetiva e subjetiva que lhe é imputada. Sendo que, independentemente de ser orientadora da experiência e da envolvência com o lugar, pode produzir inclusive o seu revés, acabando por ser, mais do que uma interferência nas suas superfícies, um mal necessário quando se pretende refletir em torno dos seus espaços, fenómenos, objetos e processos. Mas, então, - *De que forma é que essa 'atuação cirúrgica' pode conter um lado ético-poético associado? - Em que sentido pode a maior ou menor visualidade dessas alterações no território influenciar tal entendimento? - Como podemos mudar uma paisagem - num sentido criativo - sem deixar de interferir em si diretamente? - Não estará o gesto criativo talhado à priori por uma vontade de transformar tudo aquilo em que toca? - Até que ponto terá essa transformação de permanecer necessariamente negativa quando olhamos para o gesto artístico que lhe é maioritariamente exterior? - Não poderá a atuação do artista servir como elemento dialógico para com o território? Para com a paisagem?*

CAMINHOS DE FLORESTA: MAPAS DE UM CORPO-PAISAGEM

Uma paisagem não é só uma imagem que retemos de um espaço. É o conjunto de imagens, sensações e 'meta-narrativas' em permanente diálogo cinestésico e fenomenológico com o corpo, a forma como captamos o espaço, mas, sobretudo, tudo aquilo que ultrapassa direta ou indiretamente os nossos sentidos. Isto é, que está implicado nas suas relações de visibilidade e invisibilidade (Rancière, 2005 [2000], p. 52), nas subtilezas de um 'macro' e 'micro-cosmos', nas diversas 'layers' de informação que se sobrepõem e se anulam simultaneamente à nossa frente à medida que avançamos sobre ela, num movimento que é tanto de mundanidade, de repetição intensiva, quanto de transformações e afirmações lancinantes. Assim, o expressa o filósofo francês Merleau-Ponty:

> ***O espaço sempre se precede a si mesmo (…) ser é sinônimo de estar situado (…) uma vez que o mundo percebido é apreendido apenas em termos de direção, não podemos dissociar o ser do ser orientado.*** (1989 [1945], pp. 252-253)

E continua:

> ***A constituição de um nível espacial é apenas um dos meios de constituição de um mundo integrado: o meu corpo está voltado para o mundo quando a minha perceção me apresenta um espetáculo tão variado e tão claramente articulado quanto possível (…) Essa nitidez máxima de perceção e ação aponta claramente para um fundamento percetivo [mas, também, cognitivo e operativo] um cenário geral no qual meu corpo coexiste com o mundo.*** (Id., Ibid., p. 250)

Por certo, e recuperando uma ideia de Robert Smithson, o corpo como agente ativo é um 'ingrediente literal' (Smithson cit. Casey, 2005, p. 101). Em termos mais completos, requer um território sobre o qual se mover, um corpo em movimento que mapeie a sua dimensão espacial e um gesto (inclusive, de natureza pictórica) que registe essas formas à medida que elas incidem sobre o corpo (Casey, 2005, p. 14). Tal é o caso – no território da prática artística – de propostas como 'Rethinking the Artificial Character of a Landscape' (2020-2021), onde o corpo, caminhando sobre o próprio local – Mata Nacional do Camarido, Caminha –, medindo os seus contornos pelas cadências da perambulação a fim de 'scaneá-lo' e produzir uma varredura (movimento de atravessar a paisagem) se transforma no próprio gesto de criação. De facto, toda a obra é atravessada pela ideia errática de um trajeto deambulante pelo lugar, pontuada a partir de uma lata de tinta vermelha que, em tudo, nos lembra a famosa ação performativa 'The

Green Line' (2004) do artista belga Francis Alÿs, quando este deambulou durante 24 km, atravessando o município de Jerusalém, Israel, vertendo uma lata de tinta verde (Alÿs, 2004). Contrariamente a Alÿs, a ação de colorir com uma cor berrante – vermelho – todo um conjunto de cepos de árvores que, desde 2011, têm vindo a ser cortadas com a implementação do plano de gestão e restruturação florestal aprovado pelo Instituto de Conservação da Natureza e das Florestas, teve como objetivo apontar para o carácter transformado da paisagem nessas derivas ao longo dos 164 hectares de processos naturais e 'natureza construída' (Fig. 1). Nesta 'ação–acontecimento' a pintura começa não aplicando tinta na tela, mas aplicando-a nos troncos cortados encontrados ao longo do caminho, que se transformam tanto num ponto no mapa – como em 'Mapping by Walking' – pontos quentes (*hotspots*) para os quais o olhar é remetido no meio da densidade do pinhal, quanto numa matriz – 'LandMarks_Artificial Constructed Nature' –, onde o gesto pictórico é captado e traduzido na presença desse corte da figura (árvore abatida), relacionando-a e 'reencenando' a sua localização com registos fotográficos do espaço envolvente da paisagem (Fig. 2-3)

Se, no primeiro caso, essas marcas transformam-se num gesto pictórico que obriga e que força a esse reconhecimento de corpos estranhos no território, de artifícios nos dois sentidos do termo: artifícios já existentes que assinalam o abate de árvores (nomeadamente, de espécies invasoras – Acácias-Australianas), e a inserção de linguagem poética (tinta vermelha) na identidade e características do lugar. No segundo caso, a matéria impressa compreende a experimentação dessa 'impressão digital' do corte da árvore e da sua matéria envolvente, expressa na junção incoerente entre dois tipos de impressões distintas: uma pictórica, captada diretamente desses troncos intervencionados no espaço real; e outra fotográfica, que ficciona esse 'micro-cosmos' de natureza quase arqueológica, constituída por pequenos apontamentos de vegetação, 'naturezas-mortas' e matéria orgânica caída sobre o chão.

O efeito é de um rico palimpsesto pictórico, onde estão embutidas nas suas multicamadas e superfícies, presenças ocultas escondidas em certas materialidades – uma mistura entre gesto, tinta, impressão e matéria orgânica. 'Juntos, esses



Fig. 1. Maria Regina Ramos, *Rethinking the Artificial Character of a Landscape_19-03-2021*, Registo fotográfico da ação, Acrílico sobre madeira, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal, 2020-2021
© Maria Regina Ramos

lembretes metonímicos aludem ao enredo – uma palavra cujo primo linguístico é o lugar – sem se referir explicitamente a ele, muito menos descrevê-lo' (Casey, 2005, pp. 29-30). O mapeamento e a pintura convergem, por isso, numa experiência de paisagem que é absorvente – a matéria inerte da tinta e a materialidade viva do lugar –, numa direccionalidade que é, ao mesmo tempo, tanto para baixo no sentido da terra, da superfície do solo, como para esses movimentos de 'mapeamento' pictórico feitos passo a passo, num diálogo entre o corpo e a mata levado a cabo pela própria experiência da caminhada. Em ambos os casos, dessa 'experimentação em contato com o real' – como diriam os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (Deleuze &



Fig. 2. Maria Regina Ramos, *Mapping by Walking*, Vista aérea Google Maps de um dos percursos realizados no espaço & *LandMark / Artificial / Simulated / Nature_04-04-2021*, Impressão manual 'in situ', Registo fotográfico da ação, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal, 2020-2021 © Maria Regina Ramos



Fig. 3. Maria Regina Ramos, *LandMarks_Artificial Constructed Nature*, Acrílico e impressão manual em papel sobre MDF, 70 x 100 cm (cada), Maquetização/Estudo simulativo das obras em espaço expositivo, 2020-2021 ©Maria Regina Ramos

Guattari cit. Casey, Ibid., p. 181) –, transitam marcas, fragmentos e vestígios que são transladados para o espaço do atelier e, posteriormente, para o espaço expositivo, continuando a reverberar como duas realidades diacronicamente paralelas, mas, igualmente distintas – a obra e os processos realizados 'in situ'. Mais do que falar de uma intenção de fazer uma obra sobre um lugar, a obra invade o lugar, torna-se no lugar. Ora, o mesmo acontece em 'Surgical Forest' (2022-2023) – proposta constituída por várias ações – 'ScanScapes' e 'Para-site Drawings' – realizadas no mesmo plano contextual – Mata Nacional do Camarido. Partindo, igualmente, da relação dialógica e quase-umbilical entre o olho que perceciona a paisagem e o corpo que a mapeia, a

obra nasce da condição de não apenas trabalhar com a terra, isto é, com a matéria que dela pode ser retirada, mas ativamente para ela – pela sua saúde e bem-estar. Centrada no corte de matéria indesejada da superfície das árvores – 'Cogumelos Fomitopsis' –, a ação reflete, por isso, em torno do impacto que 'espécies parasitas' produzem na paisagem ao longo do tempo (Fig. 4-5). Nomeadamente, a forma como fungos penetram nas pequenas feridas húmidas das árvores e se alimentam das fibras brancas de celulose da madeira, dos compostos de açúcar armazenados ou, ainda, da celulose e lignina, sugando e penetrando profundamente o seu cerne, até ao dia em que tronco apodrecido, ressequido de nutrientes, se parte e a vida da árvore chega ao fim (Wohlleben, 2016 [2015], p. 73).

Encenando um gesto de remoção desse cogumelo que cresce horizontalmente no tronco morto, como uma 'prateleira' em forma de prato cortado ao meio, tal ação procura contrariar essa inevitável decomposição e pulverização do esqueleto da árvore, tornando-se num mediador de certos eventos, de certos processos e transformações sofridas no corpo da paisagem, atuando, inclusive, como um agente de preservação e subsistência do seu ecossistema e ambiente, ao mesmo tempo que trás dela a matéria para a construção das suas propostas e dos seus gestos de criação.

Na série de impressões 'ScanScapes' a obra transforma-se numa espécie de mapa das intervenções realizadas 'in situ'. Transforma-se na materialização da ação de remoção dos cogumelos do território da mata, numa imagem onde o processo ganha corpo pelas marcas que lhe são inseridas – pequenos sinais em forma de '+' – que interferem na sua leitura e que, simultaneamente, apontam para as 'coordenadas' dos sítios intervencionados (Fig. 6). O sinal '+' parece aproximar-se simbólica e metaforicamente da imagem de um 'penso rápido' – da cozedura de uma pequena cicatriz, de uma ferida ou 'cirurgia' –, onde nada mais parece existir exceto uma espécie de vestígio que atesta a ausência da ação, a ausência do corpo, a ausência do objeto removido, ao mesmo tempo que os afirma como algo indelével. Algo subentendido na paisagem que a fotografia capta num lastro temporal que vai desde o simples gesto de atravessar um território a um gesto performático, escultural e arquitetural da paisagem (Beardsley, 2006 [1984], p. 42).

Já em 'Para-site[12] Drawings' assistimos a um culminar dessa ação: a transferência desses objetos parasitários para o plano do desenho e da representação pictórica, numa tensão entre o real e o ficcional que transporta a obra para uma outra dimensão (Fig. 7). Uma dimensão que explora a noção - 'parasite' - do filósofo francês Michel Serres, direcionada para a ideia de parasitismo estabelecida entre os desenhos e os objetos, mas, igualmente, uma leitura compreendida na separação das duas palavras - 'para' e 'site' -, como qualquer coisa que, à imagem da palavra 'paranormal', usa o 'para' no sentido de induzir algo que está para lá do 'site' (enquanto conceção de Smithson). Isto é, qualquer coisa que se autonomizou do seu sítio de origem e se afirma como 'outro', como diferencial, continuando, tal como acontece com os cogumelos retirados dos troncos (nos quais a sua presença está subentendida), a reverberar partes de si[13]. Partes dessa relação de um corpo híbrido, de uma relação de parasitismo onde o cruzamento de instâncias distintas - desenhos e objetos trazidos do espaço real – produzem um campo de ficcionalidade que manipula a relação entre a matéria e a imagem em 'colagens' que reinventam a relação dessas duas realidades, afirmando percursos, propondo deambulações, cenários hipotéticos e novas cartografias.

Se recuperarmos o termo 'atuação cirúrgica' empregue anteriormente, em ambas as ações e respetivas obras esse grau de interferência de uma ação na paisagem pode ser considerado. Em ações como 'Rethinking the Artificial

---

[12] Tal como afirma Lawrence R. Schehr na introdução 'The Parasite' de Serres, o 'parasita é um micróbio, uma infeção insidiosa (...) um hóspede (...) o ruído, a estática num sistema ou interferência num canal (...) E, como tal, é ao mesmo tempo o átomo de uma relação e a produção de uma mudança nessa relação' (Serres cit. Schehr, 1982 [1980], p. X).

[13] Smithson chamou de 'site' a realidade física e crua, a terra ou o solo dos lugares das suas viagens (Casey, 2005, pp. 5-8). O resultado formal da obra é determinado por uma compreensão do lugar como real, refletindo uma perceção do local como único, onde trabalho é em si mesmo, também ele, único (Meyer, 2000, p. 24). Baseia-se, por isso, numa compreensão fenomenológica ou experiencial do 'site', definida principalmente como uma aglomeração dos atributos físicos reais de um determinado local - o tamanho, a escala, a textura, a dimensão, o contexto. (Meyer cit. Kwon, 2002, pp. 3-4).



Fig. 4. Maria Regina Ramos, *Surgical Forest_04-02-2023*, Registo fotográfico da ação, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal, 2022-2023 © Maria Regina Ramos

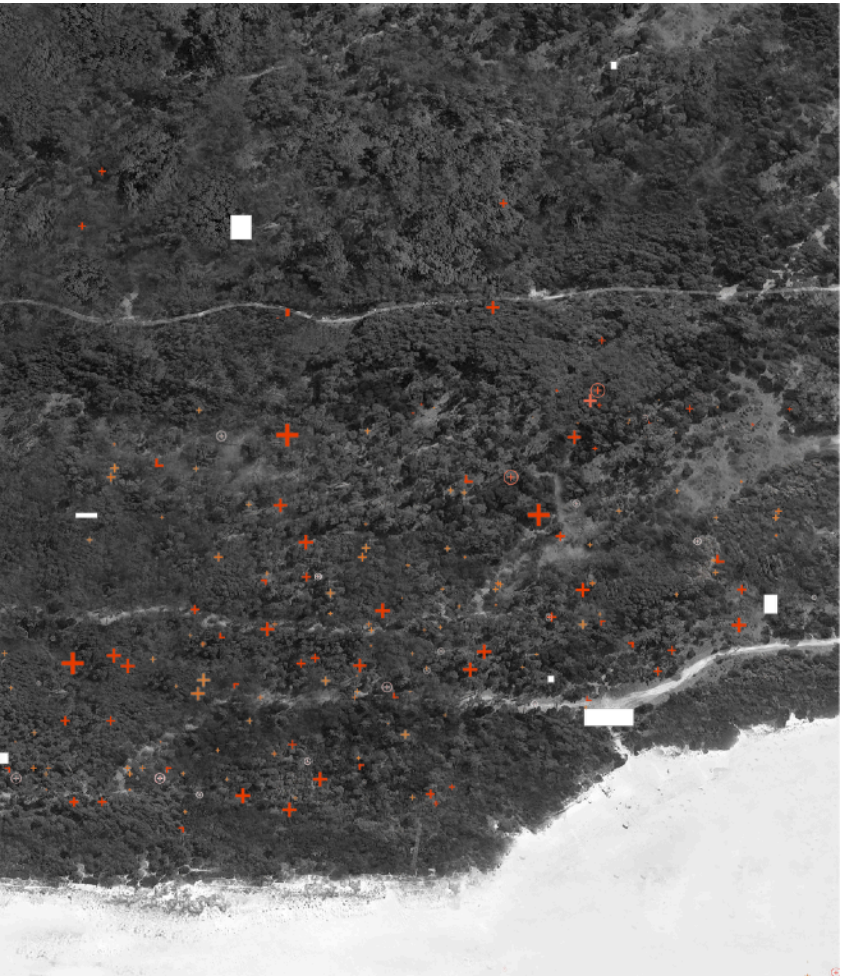


Fig. 5. Maria Regina Ramos, *Surgical Forest*, Vista aérea_Google Maps, Mapeamento por coordenadas dos locais intervencionados, Mata Nacional do Camarido, Caminha, Portugal, 2022–2023. © Maria Regina Ramos



Fig. 6 Maria Regina Ramos, *ScanScapes*, Acrílico e impressão manual sobre papel, 150 x 270 cm, 2022-2023. © Maria Regina Ramos

Character of a Landscape' (2020-2021), o termo 'cirurgia' surge associado ao ato de pintar os troncos a vermelho, recuperando a textura crua do que está por baixo, o corte daquilo que pertence à terra, projetando a sua evidência no espaço subjetivo do transeunte: quer uma inevitável associação simbólica ao sangue e à morte que paira sobre esta ideia da árvore que é derrubada ou do tronco que é cortado; quer uma alusão metafórica à ideia de vida, à necessidade da intervenção humana que pode ser vista como um fator determinante de equilíbrio e de subsistência de todo um ecossistema (i.e.: ações de limpeza e reflorestação; preservação da biodiversidade - espécimes autóctones; combate à propagação de espécies invasoras). Por outro lado, não deixa de produzir uma transformação e modificação das configurações do território que, apesar de visíveis num primeiro momento como sinais poéticos (chamadas de atenção para essa metamorfose do lugar), com a passagem do tempo essas marcas e vestígios deixados 'in situ' não deixam de revelar uma atuação subtil – 'cirúrgica' – que acaba por desaparecer da própria paisagem, devido à materialidade da própria tinta (base aquosa), aos seus processos naturais de apagamento e ao crescimento de pequenas vegetações envolventes.

No caso de 'Surgical Forest' (2022-2023), o corte deixa de ser uma coisa à qual o agente passa a reagir para se assumir

como ato ou gesto participante do processo de criação/preservação. Como uma ação de intervenção direta sobre a paisagem, o corte 'cirúrgico' de matéria indesejada da superfície da árvore – 'Cogumelos Fomitopsis' – aproxima a palavra 'cirúrgico' de uma verdadeira 'cirurgia' num sentido médico e clínico do termo. Acresce-lhe uma dimensão de vontade de transformação estética e poética do território, mas, também, de uma necessidade quase vital para a Mata, o funcionamento e a preservação da espécie arbórea – o pinheiro-bravo. Nesta situação particular, a 'cirurgia' mais do que mudar a aparência de um dado sítio, a identidade de um dado lugar, assume o criar/modificar como uma necessidade de alterar subtil ou significativamente a relação entre corpos, entre os seus elementos, modificar as suas hierarquias e reverter os seus parasitismos, no sentido de travar determinadas obsolescências e degenerações do território. Apesar de aludir no sentido de uma 'cirurgia estética' – situação que obras como 'ScanScapes' evidenciam pela inserção de marcas 'estranhas' na paisagem –, no terreno essas marcas (zonas raspadas da casca da árvore) são praticamente impercetíveis ao olhar do transeunte. Estão, na verdade, camufladas, completamente integradas e disfarçadas na paisagem, deixando o menor impacto possível sobre o território naquilo que poderia ser visto como um compromisso ético, uma forma 'cirúrgica' de atuar no lugar. Em muitas destas propostas, o que está em causa não é tanto o resultado da ação, a sua concretização sob a forma de um objeto ou figura, mas – como diria Guattari – o 'processo' que é posto em movimento por essa ação, articulando um antes e um depois de 'interposições, interseções e mediações' entre o corpo do agente e o território onde este atua (2006 [1992], p. 45). A matéria não é apenas marcada, muito menos representada. É alterada na sua própria identidade, isto é, transforma-se no próprio trabalho. As obras remapeiam os elementos da terra, colocam-nos num outro lugar, aumentam-nos, elevando-os a um outro registo, encontram para eles outra moldura, animam-nos novamente e os 're-situam' de um modo mais sublime que é tanto estético e poético como, simultaneamente, ético e político. Dão-nos paisagens que não apenas representam os elementos, mas os incorporam, interferem com eles e com os seus lugares, reapresentando-os por transmutação na obra (Casey, 2005, p. 56), onde corpo e paisagem – cada um tomado como pura presença massiva –

se dissolvem um no outro e se tornam um no outro (Id., Ibid., p. 154), num mundo de possibilidades, um mundo de processos.

Corpo, ação e paisagem cedem lugar ao lugar constituído da obra. Assumem-se como coordenadas dos seus universos compossíveis (Guattari, 2006 [1992], p. 95), como 'norte' de uma bússola responsável pelos movimentos esboçados no terreno que criam 'cirurgicamente' ambientes próprios, onde cada obra é um 'mapa-terra' e um 'mapa-corpo' em igual medida. Encena, reverbera e coexiste com as marcas deixadas e trazidas do espaço, altera e é alterada por si, permitindo-nos pensar um lugar que é afetado, um corpo que sofre as suas afetações, um lugar de encontros, de alteridade. Um corpo que é também um encontro com outros corpos.

EXPERIMENTOS PARA UMA CONCLUSÃO

Uma sensibilidade romântica encontra paisagem em todos os lugares, incluindo aquela em que o próprio corpo se torna paisagem. Tal como dissera de Kooning, 'tudo o que toco torna-se minha forma e minha condição' (de Kooning cit. Casey, 2005, p. 151). Torna-se uma questão de 'olhar com os olhos, mas ver com o corpo' (Casey, Ibid., p. 117). De facto, e parafraseando o filósofo francês Paul Valéry, o artista 'empresta o seu corpo' à ação que cria (Valéry cit. Casey, Ibid., p. 178). Torna-se num agente direto ou indireto da sua transformação, mas, também, da sua preservação. A relação entre o corpo e a paisagem nunca é neutra, passiva, secundária. É um território necessariamente experimental, onde o corpo se assume peça central. Por se mover no plano do sensível, traz consigo sensibilidades. Por se mover sobre o território dos seus afetos, das suas perceções, traz consigo componentes, partes afetivas, cognitivas, axiológicas, éticas e estéticas que os seus comportamentos poéticos 'desterritorializam' e 'reterritorializam' tanto no plano da obra quanto nas marcas deixadas na própria paisagem.





Fig. 7. Maria Regina Ramos, *Para-site Drawings*, Acrílico, grafite e matéria orgânica ('Cogumelos Fomitopsis') sobre MDF, Dimensões variadas, Maquetização/Estudo simulativo das obras em espaço expositivo, 2022-2023 © Maria Regina Ramos

De facto, a paisagem é sempre um campo alterado e a ser alterado pelo agente, mesmo que isso implique o simples gesto de a olhar e interpretar. A produção de novas paisagens por cima das já existentes, sejam estas reais ou virtuais, fictícias ou efetivas, resultam não só numa rutura de sentido anterior, no curto-circuito de significações pré-estabelecidas, mas no aparecimento não-redundante de outros sentidos sobreimpressos que se mesclam com o existente, criando focos de diálogo, mas, também, de alteridade absoluta ou parcial sob as suas superfícies.

Procurando apreender a existência no próprio ato da sua constituição, definição e 'desterritorialização' (Guattari, 2006 [1992], p. 44), os seus próprios rastos e marcas existenciais, linhas de fuga e processualidades, propostas como as aqui apresentadas transformam a mata num território 'cénico', um território de vivências, de transmutação poética e política, onde a inscrição do corpo no espaço e a sua reação poética ao mesmo se operam tanto como uma extensão dos seus gestos quanto como mais um elemento paisagístico, construindo o lugar. Construindo 'lugar' num sentido performativo, onde as paisagens estão vivas, o corpo desempenha papéis e encena nos seus teatros, a partir de uma atividade que excede qualquer mero traçado de uma realidade anterior ou subjacente e que tem vida e direccionalidade próprias (Deleuze & Guattari cit. Casey, 2005, p. 181). Uma atividade criada para encontrar a forma através da 'ação (per-)experimental', onde a performance implica colocar o corpo vivido e em movimento plenamente no ato – torná-lo operativo e não apenas operacional (Id., Ibid.). Ou como diriam Deleuze e Guattari – 'uma experimentação em contato com o real' (Id., Ibid.), um engajamento corporal em contacto com a terra.

Olhar para a paisagem com estas 'lentes' permite hoje compreender as 'cirurgias' que lhe são impostas, isto é, ter uma visão da sua presença no contexto específico dessa paisagem, mas, também, no plano estético, poético e político em que a ação se desenrola. Muitas destas ações – 'cirúrgicas' –, presentes em 'Rethinking the Artificial Character of a Landscape' e 'Surgical Forest' delineiam, até pelos seus posicionamentos disruptivos e transgressivos para com o espaço da paisagem, com o lugar ou ambiente natural, uma outra forma de olharmos para o território, de vermos de

outra forma o que então não era visto dessa maneira (Rancière, 2005 [2000], p. 52). Atuando num duplo sentido, servem de 'disparador' para outras formas de atuação que, apesar da sua dimensão mais ou menos invasiva, podem funcionar como uma chamada de atenção para a presença excessiva da mão humana na transformação da paisagem, para essa omnipresença do artifício no panorama cultural que, na atualidade, determinam, interferem e contaminam todo o nosso entendimento da noção – 'paisagem' –, ao mesmo tempo que se tornam parte dos seus processos de reinvenção e, por vezes, manutenção, preservação e subsistência.

Ainda que posicionamentos éticos ou não éticos possam ser amplamente debatidos do ponto de vista da sua eficácia, dos seus propósitos diretos ou indiretos, dos seus motivos mais claros e dirigidos, ou ativados posteriormente, pensar em questões de ética no contexto da prática artística é pensar no espaço do problemático, uma vez que sabemos de antemão que diferentes atividades e ações podem ter interpretações muito diferenciadas, e aquilo que aparenta ser ético para uns pode para terceiros implicar precisamente o seu contrário. Controvérsias na esfera dos valores humanos e no debate académico são, portanto, assuntos sobre os quais não existe oficialmente uma só opinião. A dimensão ética ou não ética talvez diga mais respeito ao modo como o artista se posiciona ele mesmo perante o território, procura atuar em sincronia com este, procura sentidos para a sua ação, experiência e experimentação do mesmo, do que propriamente a forma como os seus atos possam ser interpretados (Harris, 2010, pp. 7-8).

Atuando como sua causa, efeito ou mesmo fim, as práticas artísticas transformaram-se hoje no lugar de pequenas e grandes mudanças, de mutações e metamorfose da paisagem que nos rodeia, envolvendo-se e envolvendo-a não só poética e esteticamente, mas atrelando-lhe outras preocupações, que vão desde o ambiente à sustentabilidade, passando pela reparação e preservação de territórios, regiões e ecossistemas, encerrando em si não só um posicionamento ético, mas, mais do que isso, um posicionamento pessoal – um posicionamento político. Isto porque, a obra de arte está sempre predisposta a transformar o mundo que a rodeia. A alterar as suas relações, a exacerbar os seus diálogos e contradições, tornando-os um

'gatilho' do pensamento, de um pensamento que se predispõe a pensar o mundo e a imiscuir-se nos seus problemas. Mas, se é verdade que as interações entre o corpo e o espaço construído se desdobram entre campos efetivos, campos de virtualidade, de complexidade, de caos (Guattari, 2006 [1992], p. 159), talvez caiba aos artistas pensar tanto a complexidade da relação desses 'corpos-paisagem' segundo outros caminhos.

Caminhos da 'diferença' que superem a asfixia, a condição de 'atractores estranhos' (comparados aos processos da física), um sobre o outro, de um sob o outro, para que possamos, mais do que olhar para as suas incompatibilidades, encontrar nas suas dimensões estéticas e poéticas estranhos equilíbrios. Equilíbrios – como diria Guattari – cada vez mais dependentes da intervenção humana. Chegará um momento em que vastos programas precisarão ser estabelecidos para regular o relacionamento entre os seus elementos, a preservação de espécies que hoje é feita de forma mais artificial do que propriamente natural (2006 [1992], p. 66). Precisamos de novas práticas sociais e estéticas, novas práticas do 'eu' em relação ao outro, ao natural, ao estranho, ao familiar (Id., Ibid., p. 68). Um lugar onde a arte se envolve necessariamente como extensão e interface das suas cartografias (Id., 1989, pp. 311-318) Nada mais, porém, nada menos que uma ecologia da criação que se impõe como complemento necessário das ecologias do já existente (Id., 2006 [1992], p. 139). Uma ecologia do corpo na paisagem e dos processos envoltos na sua definição.

'Perder-se' por esses caminhos é, pois, encontrar a floresta, – encontrar-se nela (Borges-Duarte, 1998 [1977], p. IX).

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.05498.BD, sob a Orientação dos Professores Doutores Domingos Loureiro e Teresa Almeida.

REFERÊNCIAS

1. Alÿs, F. (2004). The Green Line. Acedido a março 2, 2023, em https://francisalys.com/the-green-line/

2. Beardsley, J. (2006). Earthworks and beyond (4ª ed.). New York & London: Abbeville Press. (Obra original publicada em 1984)
3. Borges-Duarte, I. (Coord.). (1998). Prólogo à Edição Portuguesa. In M. Heidegger, Caminhos de Floresta (I. Borges-Duarte et. al., Trads.) (pp. V-XX). Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas Fundação Calouste Gulbenkian. (Obra original publicada em 1977)
4. Casey, E. S. (2005). Earth-Mapping: Artists Reshaping Landscape. Minneapolis, Minnesota & London: University of Minnesota Press.
5. Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1 (J. M. Varela & M. M. Carrilho, Trads.). Lisboa: Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1972)
6. Denzin, N. K. (1997). Interpretive ethnography: Ethnographic practices for the 21st century. Thousand Oaks, California: Sage.
7. Fernandes, J. (2001). Alberto Carneiro: a evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo. In C. Pereira (Coord.), Alberto Carneiro (pp. 104-109). Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea.
8. Gonçalves, V. (2019). Intertwining Body and Lanscape: Petrarch, Rousseau and Nietzsche. In A. V. Serrão & M. Reker (Eds.), Philosophy of Landscape: Think, Walk, Act (pp. 173-188). Lisboa: Centre for Philosophy at the University of Lisboa.
9. Guattari, F. (1989). Cartographies Schizoanalytiques. Paris: Éditions Galilée.
10. Guattari, F. (2000). The Three Ecologies (I. Pindar & P. Sutton, Trads.). London & New Brunswick, New Jersey: The Athlone Press. (Obra original publicada em 1989)
11. Guattari, F. (2006). Caosmose: Um novo paradigma estético (A. L. Oliveira & L. C. Leão, Trads.) (4ª ed.). Rio de Janeiro: Editora 34. (Obra original publicada em 1992)
12. Harris, S. (2010). A Paisagem Moral: Como a ciência pode determinar os valores humanos (C. Angelo, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
13. Kwon, M. (2000). One Place After Another: Notes on Site Specificity. In E. Suderburg (Ed.), Space, Site, Intervention: Situating Installation Art (pp. 38-63). Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
14. Merleau-Ponty, M. (1989). Phenomenology of Perception trans. (C. Smith, F. Williams & D. Guerriere, Trads.). New York: Humanities Press. Obra original publicada em 1945)
15. Meyer, J. (2000). The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity'. In E. Suderburg (Ed.), Space, Site, Intervention: Situating Installation Art (pp. 23-37). Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press
16. Rancière, J. (2005). A partilha do sensível: estética e política (M. C. Netto, Trad.). Rio de Janeiro: Editora 34 (Obra original publicada em 2000)
17. Schopenhauer, A. (2011). O mundo como vontade e representação (M. F. Sá Correia, Trad.) (4ª ed.). Rio de Janeiro: Contraponto. (Obra original publicada em 1819)
18. Schehr, L. R. (1982) Translator's introduction. In M. Serres, The Parasite (L. R. Schehr, Trad.) (pp. IX-X). Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press. (Obra original publicada em 1980)
19. Wohlleben, P. (2016). A Vida Secreta das Árvores: O que sentem, como comunicam – a descoberta de um mundo misterioso (J. Henriques, Trad.) (1ª ed.). Lisboa: Editora Pergaminho. (Obra original publicada em 2015)



DANIELA FRANCO CARVALHO

Bióloga, mestre em microbiologia com doutorado em Educação. Professora do Instituto de Biologia e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia (Brasil). Coordenadora do Museu de Biodiversidade do Cerrado e pesquisadora no Grupo Amplia - Amálgama em educação, ciência e arte. Trabalha as disciplinas Ciências e Mídias na graduação e Conexões entre a Biologia e a Arte Contemporânea na pós-graduação. Pesquisa as interfaces da ciência, natureza e arte com investigação em parceria com artistas plásticos e dos setores educativos de museus. Recentemente tem se dedicado a estudos sobre o ecofeminismo, Antropoceno e injustiças ambientais.
ORCID:
https://orcid.org/
0000-0002-4476-7903
danielafrancocarvalho@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Fungos, Território, Arte, Antropoceno, Crise climática

FUNGOS, TERRITÓRIO E ARTE CONTEMPORÂNEA NO ANTROPOCENO

DANIELA FRANCO CARVALHO

Como bióloga, trabalhei por dez anos em um laboratório de microbiologia e pesquisava fungos que degradavam poluentes e que promoviam processos de biorremediação. Sempre imaginava o potencial artístico desses seres altamente complexos que sobrevivem a condições extremas. Atualmente tenho estudado os artistas plásticos contemporâneos que produzem suas obras na interface com a biologia: Rafael Trevisan, Alicia Barney, Sofia Arez, Rikke Luther, Katharina Unger e Julia Kaisinger, Carsten Höller, Philip Ross, Diana Policarpo, Amanda Cobbett, David Fenster, Nomeda e Gediminas Urbonas. Produções nas quais os fungos são mobilizados em resistência à crise climática e às transformações ambientais do Antropoceno. A micologia está no centro do interesse desses artistas que problematizam as tragédias ambientais, o capitalismo e as bio-necropolíticas em meio às hifas e micélios. Em aliança com os antropólogos Anna Tsing e Tim Ingold tenho provocado pensamentos sobre como a existência dos fungos inventados na arte contemporânea nos convocam a habitar outras paisagens e a compreender como estamos agindo no mundo. Sentir com os fungos, enquanto corpo-território, as injustiças ambientais diante dos desastres de causa antropogênica.

LABORATÓRIO

Ainda me recordo da sensação, há trinta e dois anos atrás, de observar as hifas[14] do fungo *Aspergillus niger* ao microscópio pela primeira vez. Tive a percepção de que havia um universo paralelo a tudo que conhecia, e que brotava e crescia a nossa volta. Quando me tornei bióloga passei a trabalhar num laboratório de microbiologia ambiental (Fig.1)[15]. Foram anos de pesquisa em meio a tubos de ensaio, erlenmeyers, placas de Petri, autoclaves, lupas e incubadoras. Extraíamos fungos de ambientes contaminados e testávamos a ação de biorremediação.

> ***A biorremediação consiste na utilização de atividade biológica de organismos vivos que possuam a capacidade de decompor poluentes, transformando, assim, contaminantes em substâncias inertes*** [1].

Neste laboratório produzíamos consórcios de fungos que utilizavam uma gama de poluentes ambientais: fenóis, benzeno, tolueno, xileno, óleo diesel e gasolina. Todas as vezes que um fungo crescia em um meio de cultura mineral, tendo somente o poluente como fonte de alimento, era um momento festivo.

Cada vez que observava uma hifa fúngica ao microscópio ou percebia gotículas licorosas na superfície de uma colônia, ficava imaginando o potencial artístico desses seres altamente complexos que sobrevivem a condições extremas.

---

[14] Filamentos de células que formam o micélio dos fungos.

[15] Faculdade de Engenharia de Alimentos – Universidade Estadual de Campinas (FEA/UNICAMP).



Fig. 1. Laboratório de Microbiologia Ambiental, Faculdade de Engenharia de Alimentos – Universidade Estadual de Campinas (FEA/UNICAMP), 2023 © Daniela Franco Carvalho

INCERTEZA VIVA

Após concluir o mestrado e cursar três anos de doutoramento neste laboratório de microbiologia ambiental, percorri outros caminhos pelo campo museal e da educação. Uma incerteza sobre como poderia continuar a pesquisar os microrganismos e ao mesmo tempo atuar no educativo de museus.

Nos percursos de me aproximar das atividades educativas em museus e mostras artísticas, acompanhei os processos pedagógicos da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva. Em 2014 a pesquisa para a seleção de obras e artistas que iriam compor a bienal partiu dos questionamentos sobre as mudanças climáticas e os desafios dos impactos humanos no planeta nesse tempo das catástrofes [2] que vivemos: o Antropoceno.

> ***O advir de uma nova era geológica, na qual os humanos se tornam uma força planetária, capaz de alterações drásticas na geologia das paisagens e nos processos geoquímicos da Terra*** [3].

A exposição realizada em 2016 trouxe questionamentos sobre habitar um mundo em colapso. A curadoria propôs 'dias de estudo' para debater formas de linguagens, ecologias, territórios, cosmologias, educação e a proposição de outras realidades. Foram 84 artistas em resistências ocupando galerias, frestas e jardins do Parque Ibirapuera em movimentos pulsantes de experimentação da arte como possibilidades de dizer sim à vida permeada de indeterminação.

Teorias impregnadas de contextos sociais latentes em cada centímetro do pavilhão. Uma obra e dezenas de pensamentos me percorriam sobre capitalismo, consumo, misoginia, diversidade, xenofobia, adoecimento coletivo e fins de mundo.

Para mim, os desenhos, as pinturas, instalações e eram letras garrafais de que a arte nos convoca à transformação.

E nesse turbilhão de ideias me vi perante o enorme painel[16] de Rikke Luther. Um mapa-desenho com textos oriundos de pesquisa acadêmica sobre a atmosfera, o oceano e a antártica permeado de habitações humanas, artefatos, equipamentos, animais e vegetais. Tudo isso envolvido por linhas que se relacionam e se conectam a um gigantesco fungo fóssil prototaxites de aproximadamente 350 milhões de anos. Linhas-hifa nos envolvendo em escala global.

Fui tomar um ar na área externa. E num trecho gramado me encontrei com uma centena de cogumelos *Psilocybe cubensis* de talo cor de rosa e chapéu amarronzado. Esculturas[17] em papel cartonado e resina de tamanhos variados até uns 50 cm de altura. Alicia Barney, artista colombiana, me convocou a

---

[16] Overspill: Universal Map [Transbordamento: Mapa universal], 2016.

[17] Valle de Alicia [Vale de alicia], 2016.



Fig. 2. Casa psicotrópica: Pavilhão zooético de tecnologias ballardianas, 2016
© Daniela Franco Carvalho

pensar na Alice, do país das maravilhas, que se depara com o incomum e passa a questionar tudo a sua volta. E no quanto o alcaloide psilocibina que se assemelha à molécula da serotonina ainda é desconhecido no meio científico.

Comecei a andar no pavimento térreo, ainda permeada pela presença fúngica nas obras. Foi quando avistei umas estantes com um plástico recobrindo toda a extensão de uma

instalação. Fui me aproximando e, tal qual Alice, me vi diante do inusitado. Incrédula fui percebendo se tratar de um laboratório de microbiologia (Fig. 2).

A obra-casa-laboratório[18] é dos artistas lituanos Nomeda e Gediminas Urbonas. Um convite à atuação de micologistas em ação na produção do conhecimento científico. Ali, qualquer visitante sem titulação universitária, poderia vestir um jaleco e se aventurar a misturar micélios fúngicos em bagaço de cana, colocar em estufas e etiquetar amostras.

Uma imersão na arte-ciência que dissolve as bordas territórios. Saí com a sensação de que tudo o que vivi no laboratório de microbiologia ambiental me convocava

[18] Psychotropic House: Zooetics Pavilion of Ballardian Technologies [Casa psicotrópica: Pavilhão zooético de tecnologias ballardianas], 2015-2016.

novamente a pensar o Antropoceno e as possibilidades do educativo dos museus em aliança com os fungos.

FUNGOS INVENTADOS

Com a experiência da bienal, passei a pesquisar os artistas plásticos que têm estudado o universo dos fungos em colaboração com coletivos de coletores de cogumelos e pesquisadores micologistas. A britânica Amanda Cobbett[19] cria fungos filamentosos, basideomicetos e líquenes com tecidos e linhas em uma máquina de costura. A artista sai para passeios em bosques com seu cachorro e lá coleta pedaços de troncos, musgos e cogumelos. No seu ateliê imagina composições têxteis que simulam esses organismos. Fibras de celulose e cetim dão vida a micélios, algas, cascas e uma gama de estruturas que tornam impossível distinguir quem tem células e quem não tem.

A portuguesa Sofia Arez[20] em sua produção 'Desvio' percorre trilhas em florestas num coletivo de coletores de cogumelos. Posteriormente, por meio do desenho e da aquarela, dá vida a inúmeros fungos em diferentes formatos, coloração e aspectos.

Essas duas artistas criam coisas que têm vida. E me levam a pensar com Tim Ingold de que

> ***as coisas se movem e crescem porque elas estão vivas, não porque elas têm agência. E elas estão vivas precisamente porque não foram reduzidas ao estado de objeto*** [4].

[19] https://www.amandacobbett.com/

[20] @sofia.arez

Carsten Höller é um artista belga que iniciou sua formação nas ciências agrárias e fez doutorado com comunicação olfativa de insetos. Há 20 anos é citado e tem fotos de seu projeto *Synchro System* (2000) compartilhadas por visitantes que se deitaram no chão da Fondazione Prada[21] para observar esculturas gigantes de cogumelos do gênero *Amanita.*

O cineasta norte-americano David Fenster produziu em 2010 o filme 'Fly Amanita' no qual um cogumelo alucinógeno vermelho com pintas brancas *Amanita muscaria* conta seus pensamentos, visão de outros organismos do solo onde está e relação com animações como Os Smurfs e o videogame Super Mario Bros.

Em aliança com a antropóloga Anna Tsing percebo que ao nos depararmos com perspectivas distintas dos fungos, provocadas por esses dois artistas, nos projetamos para além de nossos corpos, em alteridade com outros seres.

> ***Os humanos moldam mundos multiespécies quando nossos arranjos de vida abrem espaço para outras espécies*** [5].

Katharina Unger e Julia Kaisinger do estúdio Livin se propuseram a construir um protótipo intitulado Fungi Mutarium[22], em parceria com micologistas, cujos micélios dos cogumelos comestíveis que degradam plástico *Schizophyllum commune* e *Pleurotus ostreatus* crescem em uma máquina de incubação doméstica, para a produção in loco de alimento.

Philip Ross no início da década de 1990 começou a se interessar pela coleta de cogumelos nas florestas do estado de New York e posteriormente passou a cultivar o fungo *Ganoderma lucidum* (reishi) para uso medicinal. Essas práticas o levaram a produzir esculturas com massa micelial. Em parceria com a artista Sophia Wang, montaram uma

---

21 https://www.fondazioneprada.org/project/carsten-holler-synchro-system/?lang=en

22 http://www.livinstudio.com/fungi-mutarium

empresa[23] e aplicaram técnicas biotecnológicas para produzir micélio em grande escala para a indústria da moda, arquitetura e design.

Esses artistas romperam com a lógica do progresso no capitalismo e pararam para reparar, conhecer e estudar um outro ser: fúngico.

> ***Por meio da atenção e da curiosidade, novos padrões são criados, permitindo encontros co-transformativos que têm resultados inesperados (...) tornando-nos mais abertas/abertos às diversidades daqueles com os quais compartilhamos o planeta*** [6].

Diana Policarpo é uma artista portuguesa que tem se dedicado ao estudo dos fungos patogênicos. Na exposição 'Nets of Hyphae'[24] uma variedade de materiais aborda o ciclo de vida do fungo *Claviceps africana*, a infecção dos grãos do sorgo e a doença fogo sagrado. Essa artista problematiza as bio-necropolíticas em meio às hifas e micélios no que tange o direito à saúde de mulheres em precárias condições socioeconomicas.

O brasileiro Rafael Trevisan em sua obra 'cogumelos da terra' [7] produz centenas de cogumelos de cerâmica, em torno de 15 a 20 cm, e os distribui em uma área de solo avermelhado preparado para o plantio. Nos estudos para a instalação, várias propostas de disposição no terreno foram consideradas, ora com os cogumelos aglomerados numa determinada região, ora espalhados. Fungos que nos convocam a habitar outras paisagens e a compreender como estamos agindo no mundo. Sentir com eles, enquanto corpo-território, as injustiças ambientais diante dos desastres de causa antropogênica.

---

[23] https://www.mycoworks.com/

[24] https://www.galeriamunicipaldoporto.pt/en/media/videos/nets-of-hyphae/

CONCLUSÃO

Esse trabalho colocou em movimento minha trajetória profissional no hibridismo dos territórios da ciência e da arte e convocou pensamentos sobre exposições e produções artísticas que tem os fungos como protagonistas de novos modos de vida, em resistências e questionamentos do capitalismo, do Antropoceno e da supremacia humana em relação a todos os outros seres.

REFERÊNCIAS

1. Soares, I. A., Flores, A. C., Mendonça, M. M., Barcelos, R. P., & Baroni, S. (2020). Fungos na biorremediação de áreas degradadas. *Arquivos do Instituto Biológico*, *78*, 341-350.
2. Stengers, I. (2015). *No tempo das catástrofes*: resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naify.
3. Crutzen, Paul. (2002). J. The 'anthropocene'. *Journal de Physique IV (Proceedings)*, 12(10), 1-5.
4. Ingold, T. (2015). *Estar vivo:* ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes.
5. Tsing, A. L. (2022). *O cogumelo no fim do mundo:* sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Trad. por Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições.
6. Fitzgerald-Allsopp, F. (2021). Os outros significativos: o cuidado que pensa-com e as performances interespécies. *Revista Latinoamericana de Estudios Criticos Animales*, VIII (II), 136-147.
7. Trevisan, R. M. & Miranda, Z. C. (2018). Reflexões acerca da instalação cogumelos da terra. *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*, 5(1), 119-129.



CRISTIANA MACEDO

(1998, Póvoa de Varzim, Portugal) Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura em 2020 e Mestrado em Artes Plásticas – Pintura em 2022, na FBAUP, com o projeto *Uma abordagem tecnológica aos materiais naturais enquanto transferência do real para a imagem: Estudos de caso desenvolvidos no âmbito do projeto SHS (*projeto SHS – *Soil health surrounding former mining areas: characterization, risk analysis, and intervention* (ref. NORTE-01-045-FEDER 000056), na qualidade de bolseira de investigação. Tem participado em seminários a nível nacional e integra os projetos *Second Chance: (re)criação de Vidro* (2020-) e *Do It Yourself: Reconstrução Tecnológica de Receitários* (2020-) (Fbaup e VICARTE - UIDB/00729/2020). Expõe desde 2019, distinguindo a nível individual *Da terra* (2022), no oMuseu – Fbaup, *Du Bleu* (2020) Núcleo Museológico de São Pedro de Rates e as exposições coletivas *Hidden Diversity - XXII Symposium of Cryptogamic Botany* (2019) na Estufa Fria de Lisboa; *Da Sombra* (2020) Fórum Cultural de Ermesinde; *(Des)Fragmentação: Uma Exposição de Obras em Mosaico* (2022) Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa; *Memórias em Pó* (2023) Museu de Valongo.

PALAVRAS-CHAVE: Natureza, Paisagem,
Matérias Naturais, Multidisciplinaridade

A NATUREZA QUE FALA POR SI: A NATUREZA COMO LABORATÓRIO DA PRAXIS ARTÍSTICA

CRISTIANA MACEDO

Desde há muito tempo que a natureza é objeto de estudo no meio artístico. Um dos aspetos centrais está relacionado com o contacto que estabelecemos com o local onde nos encontramos, assim como as experiências ali proporcionadas, que estimulam o pensamento, conceito e imagem que criamos. Este processo começa a desenvolver-se logo após o primeiro contacto e desencadeia-se em diversas linhas de ação. Nesta pesquisa, ensaia-se a construção da paisagem em diferentes moldes: falamos de uma exploração que decorre, não só no espaço de atelier, mas também, diretamente na natureza, onde a ação interfere diretamente na construção da imagem. Procura-se em torno da exploração prática tocar em assuntos de relevância atual, dialogando através das artes plásticas. Nesse sentido a investigação divide-se em três momentos: a utilização de matérias naturais enquanto transferência da natureza para a imagem; a multidisciplinaridade de matérias e suportes; a intervenção da natureza enquanto agente de representação da mesma. A associação da natureza–imagem, assim como a recolha de matérias naturais, torna-se imprescindível para a realização deste trabalho, onde a relação exterior/atelier produz um olhar diferente sobre o processo, na forma como as matérias são trabalhadas nos diferentes locais, como são posicionadas e posteriormente utilizadas. Os suportes utilizados são também objeto de estudo, uma vez que são pensados como parte da imagem.
Os constrangimentos que cada etapa expõe, são assumidos como processo fundamental à criação, fornecendo novas abordagens à criação das paisagens.

UMA ABORDAGEM TECNOLÓGICA NA NATUREZA

Atualmente a investigação em arte mostra-se em constante evolução, colocando em confronto vários aspetos e assuntos que são de índole social e que também estão presentes no meio artístico. O artista continua em busca de diversas formas de atuação e representação, através da multidisciplinaridade transversal às áreas de conhecimento. A sustentabilidade de materiais, é um assunto atual que tem trazido à discussão argumentos importantes no modo como a arte contemporânea atua na sociedade e para a sociedade. Essas noções colocam em perspetiva a utilização de vários materiais, repensando a sua utilização e por vezes substituição, prevenindo assim a extinção de certos elementos [1], ao mesmo tempo que se instala uma prática de reaproveitamento. A premissa, de que nada se perde, tudo se transforma, continua a implementar uma série de objetivos, desenvolvidos em pesquisas relevantes para o contexto artístico, social e ecológico/sustentável [2], que destacam a recriação de materiais [3], assim como a sua reutilização [4], analisando as necessidades e calculando de forma exata as quantidades precisas. Esse processo é feito em oficina, através da testagem, que permitem uma análise mais concisa, enquanto explora as várias possibilidades que o material oferece.

A relação que o artista estabelece com a natureza tem-se afirmado como elemento-chave para uma prática artística cada vez mais responsável, respeitando os limites que cada componente oferece. O vínculo é criado a partir do primeiro contacto e de forma imediata e despreocupada, este começa a pensá-la, percebendo a sua versatilidade e hipóteses. Numa primeira fase expande-se em diversas sensações evoluindo consoante as experiências que o artista tem. Isto acontece, uma vez que o ser humano está em constante contacto com a mudanças e com o que o rodeia.

Da mesma forma que cada indivíduo tem diferentes sensações num espaço, diferentes locais proporcionam várias impressões numa pessoa. As múltiplas experiências estimulam o pensamento no que toca ao conceito e imagem. O processo desenvolve-se em diferentes direções e por vezes as limitações



Fig.1. Pastel Seco
© Cristiana Macedo

que se sente no próprio espaço de trabalho levam a explorar outras alternativas.

Dessa forma o interesse em desenvolver a prática artística nos locais de recolha, advém do comodismo que se forma ao trabalharmos diariamente no mesmo espaço. Por termos rápido acesso aos recursos (na oficina), faz com que por vezes nos deixemos seduzir apenas por uma sucessão de imagens que passam de modo fugaz e que criamos quase em modo automático.

Este modo de trabalho não deixa de ser interessante, quando pensamos que tudo é efémero e que a memória capta aquilo que é essencial. Pode ainda ser de modo propositado, como fazia Degas, que tinha contacto com a natureza, nas viagens de comboio, produzindo posteriormente as monotipias no atelier. Esse contacto breve obrigava a mente a destacar os elementos mais importantes e como refere Beyer 'As monotipias sobre paisagem de Degas são baseadas num senso de tempo que não isola o momento único, mas o funde em um período de tempo mais amplo.' (Beyer, 2016, p.177)

Por outro lado, optar por trabalhar no local também implica que haja uma atenção extra ao espaço selecionado e àquilo que o circunda. O ato performativo de escolher as matérias, assim como as inúmeras possibilidades de processamento, acaba por tornar o processo no objeto.

Enquanto reprodutora e criadora de novas paisagens, o contacto estabelecido com a natureza tem-se intensificado, não só na representação da natureza, como também na utilização do próprio espaço, bem como os seus recursos. A adaptação de trabalho em locais inusitados provoca novas formas de olhar as imagens de tal modo que a paisagem torna-se muito mais do que apenas a representação de algo.

Neste ensaio a natureza foi explorada através de perspetivas diferentes, tendo como mote aproveitamento das matérias. Foi pensada e elaborada com a intenção de ser divida em quatro etapas: reconhecimento do espaço; coleta de matérias; exploração oficinal; aplicação das matérias em oficina e *in situ*[25]. Os espaços interiores e exteriores permitem a concretização de várias paisagens e é através deles que a natureza, enquanto espaço, e elemento/matéria tem papel ativo. Procura-se conduzir uma exploração sobre como os constrangimentos e acessibilidades permitem a formação de imagens que se assemelham do ponto de vista visual, mas que se distanciam na forma como foram produzidas. Dá-se ênfase ao trabalho fora da oficina procurando o contacto direto com os locais e de que forma é que o próprio local incita a voltar.

TRANSFERÊNCIA DA NATUREZA PARA A IMAGEM

Nas primeiras caminhadas de reconhecimento de espaço, surgiram de forma imediata questões, tais como é que a natureza tem a capacidade de se adaptar às situações que lhe

[25] O termo in situ surge a propósito do projeto de investigação SHS – Soil health surrounding former mining areas: characterization, risk analysis, and intervention, sob a coordenação e orientação da Professora Graciela Machado, onde participei na qualidade de bolseira de investigação, enquanto aluna de Mestrado. O presente artigo apresenta uma extensão da prática artística, onde introduz-se alguns dos conceitos explorados na investigação.



Fig. 2. Cristiana Macedo, *Caminho*, vidro desenhado com pastel seco e estrutura de madeira, 100x120cm, 2022 © Cristiana Macedo

circunda? Como é que os diferentes materiais dão abertura a novas abordagens na prática artística, estando sempre presente com a constante evolução e adaptação dos ambientes? As respostas surgiram à medida em que a paisagem começou a ser construída, percebendo que a adaptação veio de ambas as partes, uma vez que quando trabalhado no exterior o ajuste vinha da minha parte. A recolha de matérias foi feita de forma consciente uma vez que a intenção de utilização não passava por destruir os locais encontrados. Dessa forma coletou-se os pedaços que estavam já deslocados do seu local de origem, ou então aqueles que por intervenção da chuva ficaram depositados no chão. Na preparação dos pigmentos, entendeu-se ser relevante a utilização em vários formatos. No início focou-se a atenção para uma exploração laboratorial, a partir de materiais do desenho e pintura e ainda tingimentos. A partir da disseminação dos testes realizados, conseguiu-se entender os materiais que resultavam melhor e aquilo que podia ser colocado de parte. Associada à praxis *in situ* utilizou-se o pigmento na forma bruta.





Fig. 3. Cristiana Macedo, *Terra*, pigmento sobre papel, dimensões variáveis

MULTIDISCIPLINARIDADE DE MATÉRIAS E SUPORTES

Uma vez que a investigação passa pela utilização de matérias naturais coletadas localmente, pensou-se num material que pudesse ser recriado obtendo o máximo de saturação do pigmento, sem que a sua composição química e cromática tivesse uma grande alteração. Chegou-se à conclusão de que o pastel seco seria a melhor opção uma vez que a sua composição base é apenas o pigmento e aglutinante. Outra vantagem que encontramos em certos materiais é a sua versatilidade a nível de aplicação. À partida sabia-se que o pastel produzido para papel não teria qualquer tipo de constrangimento. Dessa forma e porque o vidro é também um suporte de interesse e que confere alguma flexibilidade, abrangeu-se a pesquisa para que pudessem ser produzidos pastéis para vidro, através dos pigmentos recolhidos.

A introdução deste suporte, advém da procura constante de uma imagem que consiga camuflar-se e ao ser introduzida em diferentes espaços consiga ter sempre uma leitura diferente. O vidro acaba por ir ao encontro desses objetivos, pela transparência que lhe é própria. A cor que os solos têm auxiliam na criação dessa imagem, incentivando o espectador a aproximar-se e através do olhar atento, encontrar uma paisagem que se molda de cada vez que se olha.

A INTERVENÇÃO DA NATUREZA ENQUANTO AGENTE DE REPRESENTAÇÃO DA MESMA

Nesta fase, após o contacto e exploração das matérias naturais terem-se intensificado, o processo de trabalho ganhou destaque, assumindo um papel tão importante como o objeto final. O tempo de manuseamento e a efemeridade dos materiais, assim como todos os passos desenvolvidos ao longo do caminho, tornam-se uma parte muito importante na prática desenvolvida. A pedra já não está na sua forma natural, mas continua a ser pedra, apresentando-se sobre novos moldes. Nessa linha de pensamento entendeu-se que a

intervenção da natureza na criação da imagem, só poderia ser realizada se fossem apenas utilizadas matérias encontradas no local e aplicadas na sua forma bruta, sem qualquer tipo de tratamento. Nesse sentido a obra *Terra* tem como objetivo mostrar a fragilidade e efemeridade da pedra, numa tentativa de mostrar o ciclo que está envolto da natureza e as suas transformações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apresentada, mostra parte da investigação que continua em desenvolvimento. A evolução da natureza mostra-nos diariamente como a paisagem pode ser representada em diversas formas.

Ir ao encontro da produção de um material do desenho permitiu o desenvolvimento do pensamento de uma paisagem que não tem barreiras e que se torna muito mais do que aquilo que se vê. Considera-se ainda que a introdução da ideia de unidade que é transversal às diferentes áreas de conhecimento é uma mais-valia para a investigação em arte.

A investigação faz parte da tese de mestrado *Uma abordagem tecnológica aos materiais naturais enquanto transferência do real para a imagem: Estudos de caso desenvolvidos no âmbito do projeto SHS*, com a orientação da Professora Doutora Graciela Machado e coorientação da Professora Doutora Teresa Almeida.

REFERÊNCIAS

1. Boudreau, Diane. McDaniel, Melissa. Sprout, Erin. & Turgeon, Andrew. (2022). Conserving Earth. National Geographic Society.
2. Ribeiro, Ana Sofia. (2021). Ecocentrismo como substância do pensamento, produção e experiência artística. Faculdade de Belas Artes, repositório aberto da Universidade do Porto. Disponível em: https://hdl.handle.net/10216/136762
3. Macedo, Cristiana. (2022). Uma abordagem tecnológica aos materiais naturais enquanto transferência do real para a imagem: Estudos de caso desenvolvidos no âmbito do projeto SHS. Faculdade de Belas Artes, repositório aberto da Universidade do Porto. Disponível em: https://hdl.handle.net/10216/145938
4. Pereira, C. & Loureiro, D. & Almeida, T. (2021). A pintura como ação ecológica In Aguarrás. Uva Limão: São Paulo.
5. Beyer, Jonas. (2016). Movement and Landscape. In A strange new beauty (pp. 177). Nova York: MoMA.



SABINA COUTO

(1993, Marco de Canaveses, Portugal). Vive em Vila do Conde e trabalha no Porto. Licenciada em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2015. Mestre em Pintura na FBAUP, 2017. Atualmente a frequentar o Doutoramento em Educação Artística na FBAUP. Frequentou os workshops em sandcasting na VICARTE, FCT/UNL, 2015 e de maçarico no Cencal da Marinha Grande, 2018. Participou na Universidade Júnior com o curso 'Pintura sobre superfícies alternativas', 2018. Membro dos projetos 'Aplicação de esmaltes vítreos luminescentes em vidro artístico' (2018 a 2022) e 'Vidro e Impressão: Monocozeduras Sobre Superfícies Vítreas' realizado entre 2015 e 2018. Recebeu Menção honrosa no Prémio Cármen Miranda, em Marco de Canaveses, 2016. Prémio de Mérito Alexandre Viana de Lima de melhor estudante de Mestrado em Pintura, atribuído pela Câmara Municipal de Esposende, 2018 e Menção honrosa no Concurso de objeto público, Hospital da Prelada, 2018.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço exterior, Natureza, Aprendizagem pela experiência, Criança, 1ºciclo do Ensino Básico

A APRENDIZAGEM PELA EXPERIÊNCIA COM O NATURAL NO 1º CICLO DO ENSINO BÁSICO

SABINA COUTO

Neste capítulo é refletido sobre o contato reduzido das crianças com os espaços exteriores e com a natureza, bem como a reduzida exploração dos elementos naturais. Situação que tem vindo a aumentar acentuadamente em Portugal, sendo mencionados alguns dos fatores que encaminham para a perda sucessiva desse contato. Procura-se perceber, a partir de estudos internacionais e nacionais, o tempo despendido em atividades pedagógicas ao ar livre, em que o recreio surge como principal elemento de relação com o exterior. Este capítulo reúne de forma sucinta dados sobre as atividades pedagógicas realizadas no exterior e o tipo de contatos com a natureza. Projetos em que a aproximação das crianças com o espaço natural é vista como essencial para o desenvolvimento cognitivo, motor e social. Por fim, é exposto o caso-de-estudo implementado no contexto do desenvolvimento do projeto 'O caminhar pela floresta: a prática dos artistas para estimular uma maior proximidade com a natureza como fonte criativa', no âmbito do Doutoramento em Educação Artística.

INTRODUÇÃO

Observa-se uma quase inexistência de contato com os espaços naturais, pela crescente quebra do tempo e espaço, para o brincar das crianças, tanto em contextos familiares como escolares, e, em especial, em espaços exteriores. Realidade que irá refletir-se na sua pouca exploração, assim como a falta de conexão entre espaço interior e exterior no contexto escolar do ensino básico. Bem como uma desvalorização do contributo das experiências nos espaços exteriores que intensifica consoante o aumento da concentração em ambientes urbanos [1].

Nesse sentido, podem ser mencionados diversos fatores que encaminham para uma perda sucessiva do contato com o espaço exterior e na natureza, nomeadamente: mudanças de estilos de vida, o uso do tempo/espaço habitacional (i.e.: prédios altos e sem espaços adjacentes); a urbanização com reduzidos espaços verdes e áreas de recreio; crescimento do tempo dedicado às novas tecnologias de comunicação; progressivo aparecimento de violência/insegurança nos espaços públicos; carência de estratégias de conservação/preservação da Natureza (i.e.: redução de áreas naturais, poluição e incêndios florestais); e abordagens educacionais excessivamente formatadas e reguladas, que geram uma infância institucionalizada e crianças passivas [2]. Estes são apenas alguns exemplos que contribuem para o progressivo afastamento da relação e proximidade com o exterior e o meio natural. Também é de salientar o reduzido espaço e o tempo que a criança tem para explorar de forma livre, sendo o recreio o principal elemento de relação com o exterior. Nessa perspetiva, verifica-se que, em Portugal:

> ***(...) cerca de 70% das crianças portuguesas passam menos tempo ao ar livre do que os 60 a 120 minutos que o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos recomenda para os reclusos na prisão.*** (Neto, 2020, p. 34)

Prosseguindo, atualmente na Europa, nas sociedades urbanas, as oportunidades e os direitos das crianças para brincarem, principalmente na natureza ou aprenderem de acordo com os momentos de exploração e de resolução de problemas, tendem a ser muito tímidos e escassos [3].

Esta circunstância traduz-se, inevitavelmente, na afetação do desenvolvimento de capacidades emocionais, sociais, motoras e cognitivas nas crianças, independentemente do género, da raça, da idade, da posição geográfica ou cultural [4]. Consequência que parece emergir dos estilos de vida contemporâneos, abrangendo o domínio da proteção e afastamento do risco, resultando na separação da Natureza e dos espaços naturais.

> ***Nas últimas décadas, tem havido um declínio no tempo que as crianças passam ao ar livre de forma independente. Como resultado, têm menos oportunidade de aprender a gerir o risco por si mesmas. Dar às crianças oportunidades de correr riscos pode compensar esta gradual perda de liberdade.*** (Gill, 2016, p. 5)

Consequentemente, as crianças vivem afastadas do mundo natural e as suas experiências, habitualmente, decorrem nos meios de comunicação ou através de imagens [5].

Assim, a criança desfruta de um vasto acesso de informações e imagens da natureza que apenas fornecem experiências de forma indireta, o que nunca terá o mesmo efeito emocional e sensorial que o contato direto, como a descoberta do que está em baixo de uma pedra no rio ou a sensação de subir a uma árvore, ou a paz espiritual que se sente quando se está apenas a observar [6].

A EXPERIÊNCIA COM A NATUREZA

> ***Como fomos capazes de desperdiçar esse legado ancestral e de proceder a um «corte de experiência de desenvolvimento com a Natureza» nas crianças do nosso tempo, impondo uma lógica de funcionamento artificial, construída e racional?*** (Neto, 2020, p. 152)

Observamos, em geral, que grande parte das crianças cresce sem experienciar regular contato direto com a natureza, nomeadamente, de brincar na floresta, subir a uma árvore ou de sentir o solo com os próprios pés. Mesmo, em situações de progenitores que tenham origens de um meio rural, é frequente que as conceções que estes formulam do contato e da natureza seja rudimentar, optando por ensinar as crianças sobre a natureza de forma indireta, com conceitos como natureza primitiva, perigosa ou associada a um recurso de exclusivo valor económico [1]. As crianças são, por estas razões, urbanizadas e ensinadas a encarar a natureza como algo que deve ser destruído em prol da civilização [7]. Podemos verificar, de acordo com o descrito no relatório da Semble (2019), no qual reúne investigações anteriores e recentes, revelam que o tempo de brincadeira é uma parte essencial do dia de aulas. Contudo, os professores trabalham em ambientes muito diferentes no que se trata de espaços de recreio.

Os tipos de parques variam muito: uns cortam completamente nos espaços exteriores e outros apostam em parques mais paisagísticos. Por isso, as escolas, também divergem na valorização dos tempos de recreio, pois ainda há muitas escolas em que a pausa no recreio é considerado uma perda de tempo [8].

Relativamente a atividades pedagógicas realizadas no exterior a qualidade e o tempo de contato com a natureza dependem do espaço a que as escolas têm acesso e, a nível global, 76% das escolas responderam ter acesso a espaços 'verdes', jardins ou campos. Em Portugal, das escolas que responderam ao

inquérito, 65% dispõem de espaços/superfícies 'verdes' [8]. A maioria das atividades realizadas nos espaço exterior são em períodos de interrupção das aulas, sendo escassa a percentagem de atividades letivas no espaço exterior (i.e.: atividades de desporto, oficina de movimento e ginástica, ou de Estudo do Meio).

Os espaços com natureza, denominados frequentemente como 'espaços-verdes', apenas as atividades de Estudo do Meio decorrem neste âmbito [8,9 e 10]. Mas, as escolas, além de divergirem na valorização dos tempos de recreio, no planeamento educativo, geralmente surge como um tempo de intervalo escolar, ou seja, para descanso, necessidades higiénicas e alimentares ou para gastar energia para depois regressarem à sala de aula, pelo que não se verifica o seu uso no desenvolvimento de muitas atividades pedagógicas.

Face a esta problemática, que tem vindo a aumentar acentuadamente em Portugal, percebe-se o aparecimento recente de projetos pedagógicos focados na experiência e interação direta e indireta/simbólica com o natural, que, ainda assim, são escassos e inacessíveis para a maioria das crianças do primeiro e segundo ciclos, quer por disponibilidade de oferta, quer de recursos.

As primeiras experiências pedagógicas de escolas na natureza ou ao ar livre, surgem na Dinamarca na década de 1950 e dispersaram-se principalmente na maioria dos países escandinavos com a invenção das Escolas da Floresta (Forest Schools). Nessas instituições, as crianças passam entre quatro a seis horas por dia, em espaços na natureza, em atividades livres de exploração e com uma supervisão pouco limitativa [11].

Também a situação particular de algumas escolas da Finlândia, que implementa a realização frequente de atividades pedagógicas no espaço natural, verifica-se que em Portugal, algumas entidades e instituições de ensino têm realizado atividades que se baseiam nesta aprendizagem em contato direto com o natural ou em espaços de natureza. Mas, a prática educativa:

> ***(...) varia conforme o país em que é desenvolvido e tampouco seria o caso de um conceito internacional a respeito, justamente por ser uma proposta diretamente relacionada ao entorno natural, à paisagem e à maneira como cada cultura compreende e se relaciona com a natureza.*** (Casanova, 2019, p. 61)

Prosseguindo, dentro dos projetos e programas pedagógicos já existentes, temos atividades de âmbito condicionado e objetivo, nomeadamente, ligado às Ciências, e similares às desenvolvidas durante as atividades letivas, como o Projeto 'Física na Natureza' realizado no Parque Biológico de Gaia, para alunos do primeiro ciclo. Dinamizado pela Escola Ciência Viva em Gaia, que acolhe por semana cerca de 50 crianças, das escolas públicas de Vila Nova de Gaia [12]; Outro exemplo, onde se fomenta contatos mais práticos e experimentais com a Natureza focados na Educação Visual, Biologia e Geologia, Físico-Química e Geografia, sendo o caso do projeto 'A Natureza é a melhor sala de aula' que nasce no contexto da experiência da Rede de Escolas do Futuro desenvolvida entre 2014 e 2017 no âmbito do FUTURO – projeto das 100.000 árvores na Área Metropolitana [13]; Também atividades lúdico-pedagógicas ao ar livre ligando, igualmente, temas às disciplinas, como a matemática e a relação entre alimentação e Natureza no projeto 'Dia de aulas ao ar livre' [14]. Ou a exploração livre da Natureza para potenciar o desenvolvimento de atividades de caráter académico, envolvendo uma perspetiva de várias áreas como Educação, Psicologia, Saúde, Ambiente e Atividade Motora, no projeto 'Limites invisíveis' [15];

Finalmente, a aprendizagem através de uma multiplicidade de jogos, atividades e dinâmicas que se guiam por um fluxo de energia, da mais agitada para a mais focada, em seguida para a contemplativa e depois para a poética. É o exemplo da 'Escola da Floresta Bloom', em que os temas desenvolvidos são os mesmos que na sala de aula, mas com atividades como construir abrigos, descobrir e subir às árvores, criar obras de arte com elementos naturais e entre outras [16]. Neste caso, as crianças experienciam de forma mais livre e autónoma, em

que o adulto apenas monitoriza as experiências. É uma exploração mais livre da natureza para potenciar o desenvolvimento de atividades de carácter académico e para a comunicação [17].

Revelam-se diferentes tipos de contato com a Natureza, desde atividades mais condicionadas e regradas às brincadeiras mais livres, exploratórias, práticas e dinâmicas ou mais contemplativas e poéticas. Destacando-se em comum, na maioria dos contatos, a preocupação em relacionar os temas abordados no exterior e na Natureza com as atividades letivas desenvolvidas na sala de aula. Também, se observa, a inexistência ou pouca presença de atividades de contato com a Natureza através de processos criativos ou práticas artísticas, sendo o projeto Escola da Floresta Bloom (Fig. 1) , aquele que apresenta exemplos de atividades desta tipologia. Sucintamente, estas atividades revelam como sendo eficazes: na melhoria das capacidades sociais e resolução de problemas; desenvolvimento de ferramentas de trabalho em equipa e concentração; promoção de criatividade e imaginação; e a experiência na natureza tem revelado ser importante para o desenvolvimento das crianças e para testarem os seus limites.

Nat_CRIA+

Na sequência das atividades desenvolvidas nos projetos pedagógicos existentes, que evidenciam que a relação com o exterior e a natureza proporcionam benefícios a curto, médio e longo prazo, foi implementado o caso-de-estudo 'Nat_CRIA+ Estudo sobre a experiência da natureza como fonte criativa e o potencial pedagógico no 1ºciclo do Ensino Básico'. É implementado no contexto do desenvolvimento do projeto 'O caminhar pela floresta: a prática dos artistas para estimular uma maior proximidade com a natureza como fonte criativa'. O caso-de-estudo pretende aferir como o contato direto com a natureza pode potenciar o desenvolvimento intelectual e criativo das crianças do ensino básico, partindo de práticas artísticas desenvolvidas por autores que dão preferência à relação direta com o espaço natural. Como

sucede na obra do artista Alberto Carneiro, que estabelece uma conexão e vivência intima com os elementos da natureza, referindo que:

> ***O meu interesse pela utilização da natureza como matéria na obra tem a ver com a consciência ou a busca de que o fundamental é a energia que sai das coisas e que circula entre elas. (...) a minha própria identificação com o que eu tinha vivido, numa relação direta com os materiais e matérias da terra. Naturalmente, há uma relação vivida com a natureza*** (Alberto Carneiro, 2015, p.23)

Neste sentido, o estudo pretende fomentar o ensino básico pelo conhecimento de práticas de artistas, como Alberto Carneiro, Bob Vershueren, Franz Krajcberg, Richard Long, e entre outros, que desenvolvem a sua prática artística em proximidade com a natureza. Assim, procura-se, essencialmente, transmitir conhecimento e envolvimento dos participantes com aspetos da criação artística e contato com o espaço exterior e natureza. Também, um levantamento de pontos de vista sobre conceitos como natureza, sujeito, arte e experiência. Simultaneamente desenhar um conjunto de indicadores que possam ser utilizados no ensino básico. Posto isto, a implementação deste estudo constitui um elemento fundamental para a realização do programa de investigação, particularmente num contexto em que cada vez mais é necessário reforçar a proximidade das crianças com a natureza, promovendo autonomia, resiliência e bem-estar.

O caso-de-estudo foi implementado em duas escolas do Concelho de Vila do Conde, num total de 53 alunos, com idades entre os 6 e os 10 anos, correspondendo ao grupo do 3º e 4º anos do 1º ciclo. Ao longo de 6 sessões de 90 minutos cada, os alunos realizaram um conjunto de atividades que consistiam na interação, apreensão e experimentação a partir da natureza e de elementos que lhes estão associados, como plantas, matérias orgânicas, minerais, mas também pela ação direta em contato com os elementos naturais como a luz solar,



Fig. 1. Escola da Floresta, 2018
© Associação Escola da Floresta - Forest School Portugal

o vento, a chuva. Foram desenvolvidas atividades com origem nas práticas dos artistas identificados, Alberto Carneiro, Bob Vershueren, Franz Krajcberg, Richard Long, bem como da prática artística autoral.

Com esta finalidade, as atividades foram concebidas tanto para o espaço interior como o exterior da sala de aula, sendo os exercícios pensados a partir de práticas de artistas que encontram inspiração na natureza ou que utilizam materiais recolhidos do meio natural. No espaço interior, pretende analisar processos indiretos com materiais naturais facultados e recolhidos no exterior, como, por exemplo, ramos, folhas, cascas de tronco e entre outros materiais disponíveis em cada lugar. Relativamente ao espaço exterior, importa trabalhar diretamente no lugar, em contato direto com as matérias orgânicas.

Ambos os momentos, direcionados para a reutilização e reinterpretação de materiais, conforme o proposto em cada sessão, visando a exploração da relação com o lugar. Inclusive, sessão de contemplação e observação, para explorarem todas as sensações, como os sons, cheiros, texturas e condições climatéricas.

De modo geral, as sessões são distribuídas para atividades tanto no interior da sala de aula, como no espaço exterior, em locais arborizados ou zonas florestais, independentemente das condições climatéricas. A respeito das sessões, foram projetadas essencialmente para ocorrerem como prática oficinal, iniciando e concluindo cada exercício com uma discussão dos processos, aprendizagens e partilha de experiências entre os elementos do grupo.

Prosseguindo, o programa organizou-se em seis sessões de noventa minutos cada. As sessões incluem diversas formas de experienciar/explorar a natureza e o espaço exterior, nomeadamente: diálogo sobre os elementos que os participantes conhecem do meio exterior e natural, bem como experiências que já tenham vivenciado; apresentação de exemplos de artistas que trabalham com a natureza e os seus elementos; contemplação e observação, para explorarem todas as sensações, como os sons, cheiros e texturas ou mudanças climatéricas; exposição/apresentação de vários materiais naturais recolhidos no exterior (ramos, folhas, cascas

de tronco e entre outros), facultados aos participantes para a criação de objetos, conforme as especificidades de cada material; pintar com terra húmida como elemento natural, recolhido diretamente do exterior, tendo como suporte a folha de papel e como ferramenta as mãos e os dedos das crianças; e entre outras atividades que permitem desenvolver a relação entre a criança e a natureza.

CONCLUSÃO

Em modo de conclusão, observarmos que o contato direto da criança com a natureza, revela evidências de que, há um crescente afastamento dos espaços ao ar livre e do meio natural. Sendo por receio dos pais em relação a eventuais acidentes/perigos, quer por contextos educativos formais que levam a longos períodos em espaços fechados [1]. Mas, também, emerge dos estilos de vida contemporâneos, que abrange o domínio da proteção e afastamento do risco, resultando na separação da natureza e dos espaços naturais [1 e 4]. Em geral, verifica-se que os projetos pedagógicos existentes revelam em comum a preocupação em relacionar os temas abordados no exterior e na natureza com as atividades letivas desenvolvidas na sala de aula.

Nesse sentido, o caso-de-estudo implementado, diverge dos projetos já existentes e promove o contato direto com a natureza partindo de práticas artísticas desenvolvidas por autores que dão preferência à relação direta com o espaço natural.

O estudo revelou que alguns participantes usufruem de espaço exterior em casa, essencialmente jardins, mas também de terrenos extensos que permitem brincarem no exterior, como campos de cultivo ou apenas de vegetação. Este aspeto demonstrou ser um dos motivos da reduzida procura por outros espaços exteriores, como parques florestais ou florestas, tal como o pouco tempo dos pais para se deslocarem com os filhos a outros locais. Adicionalmente, a maioria dos participantes manifestou pouco interesse/curiosidade a

recolher materiais dos lugares que habitualmente brincavam. As exceções que recolhiam materiais que encontravam no exterior, manifestavam interesse essencialmente pelos elementos mais comuns como, paus, pedras e folhas.

Por último, reconheceram conhecer poucas espécies de árvores e que as atividades permitiram conhecer novas vegetações, os seus elementos e caraterísticas. Também, revelaram surpresa com o que é possível concretizar com os materiais elementares da natureza e com as variedades que existem. Concluíram, manifestando interesse de continuar com o programa e questionaram o porquê de não haver mais atividades destas na escola.

Esta pesquisa conta com o apoio da Unidade de Investigação i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade e é financiado pela Bolsa de Investigação concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), referência 2020. 05212.BD, sob a orientação do Professor Doutor Domingos Loureiro. Aproveita-se ainda para agradecer aos responsáveis pedagógicos das escolas participantes no caso-de-estudo, bem como à Vereadora da Educação e Ciência Habitação Social, Drª Carla Peixoto, da Câmara Municipal de Vila do Conde.

REFERÊNCIAS

1. Bilton, H., Bento, G., & Dias, G. (2017). Brincar ao ar livre: oportunidades de desenvolvimento e de aprendizagem fora de portas (1a edição; P. Editora, Ed.).
2. Neto, C. (2020). Libertem as Crianças: a urgência de brincar e ser ativo (Contraponto Editores, Ed.).
3. Clements, R. (2008). An investigation of the status of outdoor play. Contemporary Issues in Early Childhood, 5(1), 68–80. https://doi.org/10.1520/stp17413s
4. Dowdell, K., Gray, T., & Malone, K. (2011). Nature and its Influence on Children's Outdoor Play. Journal of Outdoor and Environmental Education, 15(2), 24–35. https://doi.org/10.1007/bf03400925
5. White, R. (2004). Young Children' s Relationship with Nature: Its Importance to Children' s Development & the Earth ' s Future. (Manning).
6. Finch, K., & Bailie, P. E. (2015). Nature Preschools: Putting Nature at the Heart of Early Childhood.

7. Bai, H., Elza, D., Kovacs, P., & Romanycia, S. (2015). Re - searching and re - storying the complex and complicated relationship of biophilia and bibliophilia Re-searching and Re-storying the Complex and Complicated Relationship of Biophilia and Bibliophilia. (June 2010).
8. Semble. (2019). Playtime matters report: outdoor classroom day. Retrieved from https://www.playscotland.org/resources/playtime-matters-report-outdoor-classroom-day-may-2019/
9. Burriss, K., & Burriss, L. (2011). Outdoor Play and Learning: policy and practice. International Journal of Education Policy and Leadership, 6(8), 1–12. Retrieved from https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ963739.pdf
10. Lucas, A. J., & E.Dyment, J. (2010). Where do children choose to play on the school ground? The influence of green design. International Journal of Primary, Elementary and Early Years Education. Education 3-13, 38(2), 177–189.
11. Tremonte, F. (2019). Escola da Floresta: breves notas ou um texto-colagem escrito por muitas mãos e meios Escola da Floresta. Poiésis, Niterói, 20(33), 76–84.
12. Parque Biológico Gaia. (2020). Retrieved from Física na natureza website: https://parquebiologico.pt/educacao/ciencia-em-familia/educacao-ciencia-em-familia/course/fisica-na-natureza
13. Redes de Escolas do Futuro. (2018). A natureza é a melhor sala de aula. Retrieved from futuro. O projeto das mil árvores. website: https://www.100milarvores.pt/2018/12/a-natureza-e-a-melhor-sala-de-aula.html
14. Dia de aulas ao ar livre. (n.d.). Biblioteca ao ar livre. Retrieved November 3, 2020, from Dia de aulas ao ar livre website: https://diadeaulasaoarlivre.pt/materiais/biblioteca-ao-ar-livre/
15. Limites Invisíveis. (n.d.). Oferta educativa. Retrieved November 5, 2020, from Limites invisíveis: educação na natureza website: http://limitesinvisiveis.pt/pt/oferta-educativa/
16. Movimento Bloom. (n.d.). Princípios. Retrieved November 7, 2020, from Escola da floresta Bloom website: http://www.movimentobloom.org.pt/pt/principios/
17. Harris, F. (2017). Outdoor learning spaces: The case of forest school. Area, 50(2), 222–231. https://doi.org/10.1111/area.12360



GRACIELA MACHADO

Professora Associada da FBAUP e Membro integrado do I2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Enquanto docente e investigadora responsável pela criação de estruturas académicas adequadas à criação nas práticas contemporâneas da impressão com plano integral de restruturação das oficinas de técnicas de impressão da FBAUP iniciado em 2008. Coordenadora do projeto Pure PRINT (i2ADS/FBAUP 2013-2021) e implementou a metodologia 'arqueologia tecnológica' como base de investigação artística aplicada a projetos como GroundLAB(i2ADS/FBAUP 2021.2024) do qual é co-IP e base no Grupo de interesse PURE PRINT ARCHEOLOGY (i2ADS/FBAUP 2023) do qual é a moderadora. Gravadora focada em questões de exploração de tempo e paisagem. Desenvolveu residências artísticas no Art Studio Itsukaichi (Japão), Franz Masereel Centrum (Bélgica), Oficina de gravura Bartolomeu Cid dos Santos Tavira (Portugal), Typa Printing and Papers Art Center Tartu (Estónia) e IGUP Instituto Geofisico da Universidade do Porto (Portugal).

PALAVRAS-CHAVE: Senefelder, Litografia, Papel-pedra, Litografia in situ, Arqueologia tecnológica.

SER QUASE PEDRA SEM O SER: PAPIROGRAFIA COMO ESPÉCIME DE PAPEL EXTINTO

GRACIELA MACHADO

Começamos por reconstruir o contexto original de produção e potencial de uso para uma variante da litografia: a papirografia. Fazendo referência aos testemunhos históricos, evidências bibliográficas, observação de espécimes recriados a partir de descritivos de patentes publicadas, e notas do inventor, relemos como a reconstrução do papel pedra pode revelar a identidade estética da litografia e a sua relação com o natural. A papirografia, de curiosidade tecnológica marginal, por conhecer, recriar e disseminar, quando observada pela experimentação prática, ultrapassa o seu entendimento estrito como produto fabricado falhado. Assume-se como um pretexto de análise para as continuidades tecnológicas e relações entre media. Como espécime reconstruído, propõe a abertura de um conjunto de técnicas gráficas e pictóricas a princípios experimentais oportunos para pensar arte contemporânea e a sua relação com o natural. Na arqueologia tecnológica aplicada ao seu refazer, confirma-se a heterogeneidade, diversidade e abertura ao tempo histórico e tecnológico, condições necessárias ao alfabeto plástico do artista.

Senefelder fez uma pedra de 20 por 16 centímetros, por 8 centímetros de espessura, de giz comum, quando estava seca, então ele a embebeu pouco a pouco em óleo de linhaça, e secou ao sol por dois anos. Em 1817, levamos esta pedra para Paris, ela foi serrada em dois pedaços: em um, Senefelder desenhou e imprimiu algumas provas de uma paisagem; tinha a cor e a dureza de uma pedra macia de Solnhoven. Aos cuidados de M. le Comte de Lasteyrie, foi depositado nos arquivos da Société d'Encouragement, onde os estudiosos ainda podem encontrá-lo para examiná-lo.

(Ed. Knecht-Senefelder,)[26]

ESPÉCIME DE GRAVURA QUÍMICA

Em 1819, Aloys Senefelder publica que o princípio da *impressão química*[27] pode ser realizado a partir de um simples papel desenhado com tinta litográfica. Sobre o papel humedecido, reforçado com goma arábica ou de amido, a tinta gorda deposita-se apenas sobre as partes desenhadas, e

---

[26] Tradução nossa para o português. Original em francês: 'Senefelder fit une Pierre de 20 sur 16 centimètres, sur 8 d'épais, de craie ordinaire, lorsqu'elle était sèche, puis il l'imbiba peu à peu de l'huile de lin, et la fit sécher au soleil pendant deux ans au moins. En 1817, nous portâmes cette Pierre à Paris, elle fut sciée en deux morceaux : sur l'un, Senefelder dessina et imprima quelque épreuves d'um paysage ; elle avait la couleur et la dureté d'une Pierre tendre de Solnhofen. Par les soins de M. le comte de Lasteyrie, elle fut déposée aux archives de la Société d'Encouragement, où les savants la trouveront peut-être encore pour l'examiner'. Fonte: Le Technologiste ou Archives des progrès de l'industrie française et étrangère... : ouvrage utile aux manufacturiers, aux fabricants... / rédigé par une société de savants, de praticiens, d'industriels ; et publié sous la direction de M. F. Malepeyre. p. 168. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3079008m/f178.image.r=papyrographie?rk=1309019;2

[27] 0 termo com origem na litografia, inventada por Alois Senefelder, onde a capacidade de multiplicar autograficamente marcas, cria a possibilidade de convergência tecnológica pré-fotográfica.

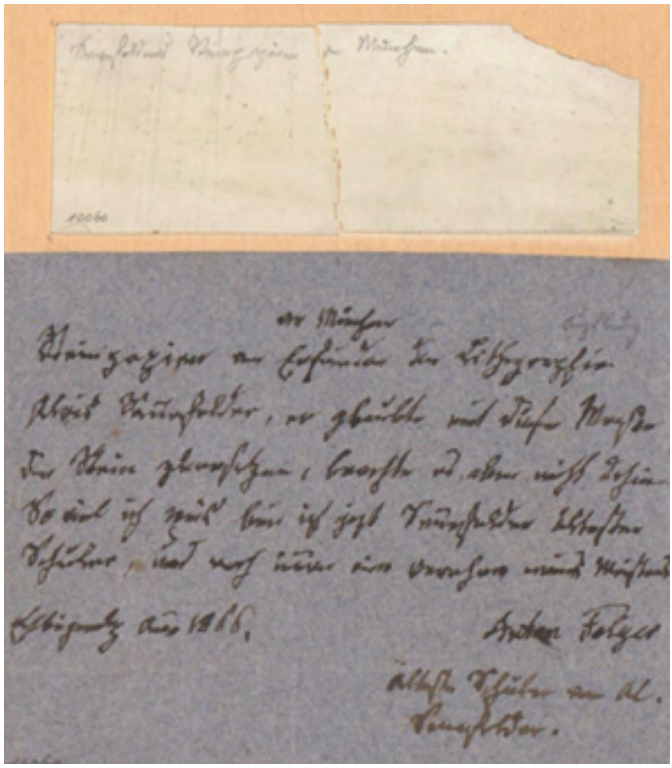


Fig 1. *Papel de pedra de Senefelder* com explicação de seu aluno mais velho Anton Folger ('Ele achou que poderia substituir a pedra por essa massa, mas não conseguiu') (título dado pelo editor)

reproduz o desenho ou texto original. Todas as variantes que lhe seguem têm início nesta constatação prática e se hoje, usamos uma fotocópia, um papel desenhado de tinta litográfica ou já uma *papirografia*, isto é, o papel de superfície preparada especialmente formulado por Senefelder para a impressão litográfica, reportamo-nos a este primeiro princípio técnico: um papel pode ambicionar ser *quase* pedra, o suporte

excecional para a reprodução da imagem[28] (Fig. 1). Pode, constituir-se a partir dos ingredientes minerais e orgânicos presentes em técnicas de Desenho e Pintura, para ser base e índice material de uma paisagem fabricada para permitir a *reprodução*.

O ESPÉCIME EXTINTO COMO PRINCÍPIO DE PROCURA E ADOÇÃO DE NOVOS MÉTODOS DE INSTRUMENTAÇÃO E PROCESSAMENTO

O espécime extinto a que nos referimos, foi antecipado desde 1813 no tratado de Senefelder, documentado em brochura, objeto de demonstrações públicas e de comercialização como componente de solução portátil da qual a literatura época notícia[29]. Já em 1838 Chevallier descreve como composição fixa sobre suporte de papel ou cartão oleado cujas dificuldades apresentadas para grandes formatos, o tornam um método falhado e conduzem ao abandono. Nem a apropriação ou continuidade por terceiros da invenção a que se refere assim como a fabricação e venda de prensas[30] a prosseguir com M. Knechet, aluno de Senefelder, com expectativa de melhorias para contornar dificuldades de fabrico e impressão, o mantêm como hipótese reprodutiva.

---

[28] Comissão de avaliação liderada por Lasteyrie C.P. de 1820. Sur les cartons lithographiques de M. Aloys Senefelder, rue Servandoni, n° 13, à Paris. Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale 19: 212-215.

[29] Ver Description d'une presse lithographique portative, inventé par M. Aloys Senefelder, Rue Servandoni, n° 13, à Paris, em Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, V.18

[30] Notícias dão conta de propósito de Senefelder complementar o uso da pedra alargar a mesma à venda a retalho com prensa portátil e os cartões e características vantajosas, como superfície mais adequada ao desenho, clareza e até elasticidade na impressão. Ver Bazar Parisien, ou Annuaire raisonné de l'industrie des premiers artistes et fabricans de Paris : offrant l'examen de leurs travaux, fabrications, découvertes, produits, inventions, etc. : ouvrage utile à toutes les classes de la société 1821-1826, p.477.

No entanto, soluções como o papel pedra expõem o propósito de democratização de uma arte de reproduzir onde a dependência das pedras importadas, é sentida como condicionante à disseminação. A litografia nas suas variantes portáteis, da caixa de viajantes ao cartão litográfico, revela desde a origem a sua vocação para cenários de urgência e campanha, escritório e repartição, e também de ócio, atestando a capacidade de adaptação e uso *in situ* pela acessibilidade intrínseca ao princípio de fabricar uma *matéria artificial litográfica* escolhidos os meios mais adequados para esta situação. Neste artigo proponho, este espécime abandonado é uma herança e um propósito tecnológico baseado na pedra e no papel.

QUE ESPÉCIME É ESTE?

Sobre as denominações para o produto de substituição da pedra, estas variam[31] tornando explícito como o processo oscila entre a aproximação à pedra *factícia*[32] e o uso do papel

[31] Inclui termos como carton Lithographique, pierres factices, ardoises artificielles, carton-pierre, carton romain, na língua francesa; stonepaper, no inglês e em português, papirografia, papel pedra, cartão litográfico.

[32] A Societé d'encouragement promove a submissão de propostas de substituição com primeiras propostas de Senefelder baseadas em amostras de massas de pedra, cartões e telas revestidas de preparação análoga. Segundo Brégeault a última versão, já com a designação papirografia, entram as formulações baseadas em pigmentos brancos de chumbo e prata, cal hidráulica, caseína alocada em verniz com adição de soda cáustica. Numa aproximação à cor da pedra, procede-se à adição de pigmentos ocre ou negro carbono. As fórmulas prosseguem com Edouard Knecht. Ver Nouveau manuel complet de l'imprimeur lithographe (Nouvelle édition très augmentée) / par M. L.-R. Brégeaut Brégeaut, R. L. p.338

de superfície preparada.[33] Ambas, como variantes da litografia, constituem-se como processos aptos para um sem número de aplicações e variantes matriciais, para a reprodução original, ou duplicação rápida e económica numa capacidade acrescida de multiplicação de informação.[34]

UM ACHADO FABRICADO, ARTIFICIAL E NATURAL

Até conseguir alcançar o que significava este material, descrito nas últimas páginas de um manual extenso e com uma única ilustração, compreender o modo ainda insatisfeito do inventor na multiplicação da grafia a partir da pedra, porque perseguia e insistia noutras soluções e maneiras mais próximas às *imprimaturas* da pintura e do desenho, passaram anos. Esta demora tem razões muito claras: com um relato confiante no seu papel como suporte do desenho mas sem experiência oficinal ou contacto com material próximo, sem instrução exata ou espécime, a *papirografia* lê-se como incompreensível, vagamente exótica e irrelevante.[35]

---

[33] O impulso de substituição permanece, na gravura química, do papel à pedra, desta de novo para o metal, numa contínua correspondência material. A Senefelder se deve a compreensão de como várias composições (carbonato de cálcio, óleo de linhaça, óxidos metálicos) definem um suporte para a reprodução mais alargado e convergente. Deve-se a Senefelder a abrangência do conceito de impressão química, que, para lá da pedra se faz a partir de várias matérias, como a madeira, papel e metal. Ver Le lithograph, Desportes, Jules, janeiro de 1842 p.188.

[34] Disso dão testemunho as publicações de Senefelder. Reclamam para si o objetivo de remover o véu de mistério em torno do processo, tornando a litografia num processo acessível ao amador. A partir do cartão litográfico, sugere-se que qualquer um sem ajuda pode alcançar resultados. Académie des Beausx Arts. In raport sur la lithographie et particuliérement sur un récueil de dessins lithographiés, par M . Engleman , 1816.

[35] O termo papirografia é usado para designar outros processos de cópia como método de Zuccato descrito por Leon Vidal. Ver Traité pratique de photolithographie... par Léon Vidal,... Vidal, Léon (1833-1906), p. 291.

Décadas de experimentação sobre a litografia e nem uma única menção sobre este espécime. Só uma leitura do tratado de Senelfelder revelou esta estranha intriga, como a sua fé inabalável num futuro feito de produtos fabricados para simular o que o natural tão bem resolvia. Ainda assim, sem conseguir tocar ou ver, movida pela curiosidade e incredulidade, intuía a procura do investigador nato, atento a uma geologia de origem, competente em integrar num passado de preparações do desenho e pintura, a imitação perfeita, a composição fabricada, da terra fossilizada da sua terra natal: o calcário. E isto bastava-me como princípio de procura.

Só mais tarde, pela *arqueologia tecnológica* deste como de outros espécimes correlacionados, constatamos a pertinência do exercício: desenvolver várias fórmulas para criar superfícies artificiais feitas de matérias minerais, de amálgamas complexas próximas ao mencionado pedaço de gesso, onde, como por magia, o ser *quase* pedra, cede à vontade de representação e reprodução. Esta matéria como o *lápis specularis* ou gesso fossilizado, descrito por Plínio, onde a mesma sensação de materialidade depositada como estrato geológico profundo, precioso, provocador do desejo de ver, emerge. Estas matérias abundantes, como os estuques, talcos, crés, tão presentes na prática oficinal, estão menos associadas à gravura. São partículas desfeitas que nos habituamos a ver e usar sem questionar. Depositam-se por espaços oficinais, ateliers, derramadas no chão, misturadas ou depositadas como formas primitivas sugestivas de formações geológicas. Participam de um deixar ver através de si que reporta a uma relação com o natural, como com a possibilidade de multiplicação da imagem. Por isso, quanto mais delas me aproximo a partir da história da litografia, mais consciente fico da sua origem comum em pedreiras, barreiros, minas e gesseiras; como todas elas estabelecem um princípio de reencontro com a paisagem como matriz.

MAIS DO QUE UM PRODUTO TECNOLÓGICO: UM MEIO

O modo como os princípios que assistem à procura de matriz litográfica construída a partir de papel, e a persistência de Senefelder neste propósito, são fáceis de justificar.[36] No entanto, verifica-se, o papel pedra falhou em ir mais além do produto tecnológico histórico, mesmo se hoje, não deixamos de nele ver os ingredientes chave para um despertar sobre os recursos naturais existentes num território tecnológico pouco tratado na prática artística. Mais ainda, equacionar fazer litografia hoje coloca-nos perante este papel insuspeito para técnica tão clássica: *como podem as suas matérias introduzir soluções ecológicas, sustentáveis e uma sucessão de dispositivos correlacionados entre si baseados em soluções portáteis e de proximidade, das pedras ao cartão litográfico? - Que resposta prática à necessidade de rutura de comportamentos e hábitos relacionados com o ensino das artes pode um espécime extinto provocar?*

A presença da matéria e modos do fazer herdados exibindo proximidade a outros sistemas de representação do real está lá, por tratar, com os atritos de ter que servir para multiplicar a imagem. Neste sentido, os sistemas preparatórios sobre papel reposicionam-se perante uma linhagem de sistemas mais divulgados destinados a alterar, transformar as superfícies, sejam estas tratadas pela pintura, pelo desenho, pela fotografia. A reconstrução de um sistema abre assim a consciência sobre interação e relações entre sistemas distintos entre si. O exercício de reconhecimento de padrões e relações próximas entre práticas e conjuntos de informação, conhecimentos distintos, faz parte desta aprendizagem. Isto permite desenvolver formas, processos e soluções que comunicam e possuem em comum partirem da natureza.

Logo, nunca é demais recordar, a litografia, surge da vontade do seu inventor descrito como homem de carácter móvel, em criar um substituto mais barato à gravura sobre cobre, com

---

[36] Para lá da desvantagem da pedra, Edouard Knecht indica que Senefelder persiste na solução porque aí identifica uma fonte financeira. Knecht afirma não partilhar o interesse ainda que se tenha dedicado a desenvolver a solução de pedra factícia apresentada no manual. Ver Nouveau manuel complet du dessinateur et de l'imprimeur lithographe, Edouard Knecht, pág. 279.

um recurso pobre, de proximidade: a pedra calcária[37]. É este suporte de substituição ao metal, com tantas vantagens como limitações, onde, a gravura química, mantém a ideia de desenvolver o uso de outras matrizes e soluções alternativas ainda mais leves e portáteis retomadas de um histórico de técnicas de preparação de suportes.[38] Constituem-se neste período histórico, para lá da pedra identificada como substrato ideal, esse recurso infindável, reutilizável, um conjunto de mediações originais e de forte impacto, tendo por perfil a fabricação de pranchas ou papéis artificiais segundo uma composição económica e fácil no uso, independentes da geologia ou recursos locais.[39]

A *reconstrução tecnológica* conduzida em contexto i2ads/FBAUP[40] segue o trilho do desenvolvimento do papel pedra segundo os testemunhos de Senefelder como um dos tópicos de abordagem a um conceito de *litografia in situ*[41], obtendo-se,

---

[37] Senefelder ensaia técnicas de relevo com recurso a gravação de pedra e estereotipia.

[38] A papirografia usa o cartão como substrato sobre a qual progressivamente substituiu parcialmente a cal por outras substâncias. Outras fontes apontam relato de criação de pedra artificial e deste passagem para o papel preparado com composição, neste caso aplicada em camadas. A reforçar, outra invenção mencionada como a primeira hipótese, um antepassado da estereotipia baseado numa composição de gesso, manteiga e alúmen aplicada sobre calcário.

[39] A primeira, a invenção do papel de transporte que permite desenhar sobre papel e depois a passagem desse desenho ou escrita para a pedra, para processamento químico e posterior impressão (autografia); a segunda, o desenvolvimento de um papel ou cartão preparado com uma massa argilo-calcária como matriz – a dita papirografia – numa simulação de uma pedra fina e dura. Por último, o uso de matrizes de metal como o zinco, o estanho, e numa última fase, soluções híbridas onde os metais são revestidos por matérias calcárias.

[40] Ensaios desenvolvidos no âmbito de projetos Pure Print(i2ADS/Fbaup) e SHS (i2ADS/Fbaup).

[41] Introdução deste conceito de prática de gravura do natural em 2018 por Graciela Machado em contexto formativo. No projecto D'après Abel Salazar(i2ADS/FBAUP 2016-2018) questionou-se a necessidade de repensar como e porquê o fazer da gravura do natural ou a gravura in situ. Ver 'O tempo da gravura ou a procura de chão' de Graciela Machado em https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/254827/001090271.pdf?sequence=1.

como o mesmo indica, versões técnicas compatíveis com trabalho mais impreciso e a constituição de um laboratório que parte da geologia e reposiciona a legitimidade da litografia como media artístico dialogante.

MOTIVOS PARA O ESQUECIMENTO DO PAPEL PEDRA

No século XIX, e segundo as fontes históricas, o papel pedra cai no esquecimento, ainda que se possa reconhecer, em sucedâneos, a continuidade no uso do papel preparado para a reprodução foto-mecânica (Machado; Belkot: 2019)[42]. A insinuação de inferioridade reprodutiva perdurou como os atritos e dificuldades de manipulação de superfície factícia.

O interesse pelo produto inovador, híbrido entre pedra e papel, não resiste ao desalento perante os problemas técnicos, os obstáculos a que Engleman se refere bem presentes no risco da desintegração da imagem, e da própria matriz.[43] Para a litografia comercial, as qualidades do papel pedra – o ser versátil, acessível, fácil, menos frágil que a pedra que parte[44] – confrontam-se com o facto de este ser classificado como papel preparado, pronto, pré-fabricado, sim, mas também produto

---

[42] Graciela Machado & Marta Belkot, 'Drawing for reproduction: Toward recreating surface prepared papers for making prints and exploring creative practice.', CONFIA, Conferência Internacional em Ilustração e Animação, Viana do Castelo, Portugal, Junho 2019, ISBN: 978-989-54489-1-3, págs. 294-303, [https://confia.ipca.pt/2019/files/confia_2019_proceedings.pdf].

[43] Traité de lithographie por Godefroy Engelmann pág.28.

[44] Alois Senefelder dedicou-se ao processo de produção do cartão litográfico sujeito a processo de cura, e promoção do seu uso. O produto pré-fabricado já vinha preparado para ser desenhado, e uma vez processado permitia a cópia. Sobre a sua promoção nas exposições das artes indústriais de 1823 do qual artigo dá notícia designando como pedras artificiais finas e ligeiras , e mais aptas ao desenho. Ver Journal des débats politiques et littéraires, 12 setembro de 1823, p.3 e 4.

de consumo menos apto para a multiplicação, característica esta reconhecida a vários suportes.[45]

Já a retórica simplista aplicada na divulgação do novo produto da litografia, por Senefelder e pela literatura da época, tornam as pranchas artificiais num alvo fácil quando a experiência prática – a dificuldade em tirar prova – revela um suporte incompetente, inaptidão para os grandes formatos, um custo superior à pedra, e a impossibilidade técnica de obter tiragens extensas. Tudo o que havia prometido no século que o havia gerado afinal não se verificava: a resposta à vontade de produzir cópias baratas, a promessa do *fac-simile* produzido em qualquer lugar e a eficiência de todo o processo, caia por terra.

O ACHADO DESCRITO COMO FALHADO

Muitos meses depois de termos arrancado para estudar a papirografia, num arquivo digital, encontrei um espécime histórico colado sobre uma folha com anotações em alemão. Branco, singelo, e surpreendente como outros espécimes com que já me deparei no âmbito de outros trilhos tecnológicos. Uma inscrição de discípulo de Senefelder, numa autografia pouco legível dava um testemunho 'Ele achou que poderia substituir a pedra por essa massa, mas não conseguiu'.[46] Escrito bem claro, o espécime guardado era a prova material de um *falha*nço. Este papel que queria ser pedra – massa pedregosa artificial – nunca conseguiria ser ou servir como a pedra. Tão espartano e distante do que acabamos a recriar, em espécimes marcados por uma paletas de cores e variantes de textura.

---

[45] Referimo-nos aos metais como à prospeção de pedras locais para substituir as originárias da Alemanha. Sobre a implementação nos Estados Unidos da América e o recurso à importação de pedras ver Lithography as a Democratic Art: A Reappraisal, Peter C. Marzio, Leonardo Vol.4, No.1 (Winter, 1971), pp. 37-48 (12 pages), p. 39.

[46] Espécime depositado em MAK – Museum für angewandte Kunst disponível em https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-222655.

SENTIDO CRÍTICO SOBRE A HISTÒRIA

Ensino e prática artística em torno da litografia deparam-se com um problema: *como continuar a abordar as técnicas históricas da gravura mantendo-as objeto de desafio crítico e tecnológico? Como justificar este campo de atuação exigente e especializado? Fazer compreender a necessidade de conteúdos baseados no contacto com as técnicas e matérias clássicas e simultaneamente, assegurar o acesso a formas disruptivas da aprendizagem protocolar mais regular? Como relacionar com demais áreas de desenvolvimento projetual? Aceder aos princípios de uma técnica ou repensar um simples espécime segundo um olhar contemporâneo, tratando-os a partir da sua relação com o território, atentos e sensíveis ao natural? Manter um atrito critico com a técnica?*

Este texto cruza interesses como artista e uma prática de investigação e docência dedicados a tratar os problemas de invisibilidade colocados por técnicas derivativas e temas periféricos. Dirige-se a mostrar a relevância na seleção de tópicos tecnológicos provocatórios, apagados na história e rotulados como insucessos, de modo a permitir o confronto da investigação artística com matérias agora desconhecidas e soluções experimentais que podem não ter passado a adolescência (Rodrigues: 1875). Porque, ao abordarmos de um modo científico-tecnológico, o espécime histórico falhado – a papirografia neste caso – permitimo-nos conhecer, replicar, rever e criar um confronto criativo a par de uma *reserva tecnológica*.

O cenário que se coloca, é de lacunas onde genuinamente voltamos a não saber, e o que observamos mostra práticas materiais oportunas, pautadas pela inteligência dos meios, capacidade em estabelecer uma relacão esquecida entre vários sistemas de produção e uma *rude aprendizagem.*[47] Espécimes, fontes impressas (i.e.: manuais, livros e catálogos), manuscritos (correspondência, recibos, livros de atas), e iconográficas (i.e.: fotografias, desenhos), materiais, os próprios instrumentos, quando colocados no centro, contrariam uma abordagem à imagem baseada no consumo de produtos pré-fabricados e soluções expeditas de pós-produção, assentes num vazio tecnológico onde os recursos são infinitos, a eficiência,

[47] Expressão usada por Lorilleux a propósito de Senefelder como inventor. Traité de lithographie : histoire, théorie, pratique / publié par la maison Ch. Lorilleux et Cie Lorilleux, Charles (1827-1893). p.13.

simplicidade e velocidade de produção são critério único. Em contraciclo, pretende-se uma capacitação técnica necessária para recriar não o que a história destruiu mas os que dela se pode compreender e retirar para actuar.

E se, a papirografia como as pedras factícias, são também produtos pré-fabricados no século dezanove a responder ao objetivo de simplicidade, economia, facilidade, eficiência reprodutiva, no século XXI ajudam a desmontar o que se entende por *natural* e um território de abrangência disciplinar onde as superfícies são edificadas num saber fazer tácito integrado numa paisagem tecnológica e histórica que queremos conhecer e ajudar a redefinir.[48]

Em primeiro lugar, refazer preparações significa entrar nas práticas materiais desenvolvidas a partir de vários contextos de produção, do atelier do artista à oficina de gravura e destas à origem material dos ingredientes com os quais se trabalha, numa abrangência que ultrapassa o uso estritamente técnico ou artístico e aponta a herança tecnológica por conhecer nos seus contornos laboratoriais originais.[49] Logo, passamos a aceder aos discursos de quem as fazia, de que modo a usavam e pensavam. É aí, neste processo, que se instaura um sentido crítico e simbólico do porquê artístico, onde se clarificam lógicas de fazer sensíveis aos propósitos de sustentabilidade ambiental baseados no conhecimento sobre a pedra e sobre a paisagem.[50] Onde os gestos de apropriação revelam mais do que o material, que em si mesmo passa a assumir diversas facetas.

---

[48] Na litografia, a ênfase na pedra e seus sucedâneos, repercute-se na perceção do seu protagonismo exposto na materialidade iconográfica, científica e ideológica. Cada vez mais, os substratos não são meros substratos: a sua natureza afirma-se.

[49] Procura de uma diversidade de naturezas materiais nos processos artesanais aplicados, estando esta atenta à importância destas operações ao longo de todo o ciclo produtivo, da recolha dos materiais à sua aplicação em imprimaturas, rebocos ou massas de pedra.

[50] O discurso sobre a sustentabilidade atravessa domínios científicos e artísticos, e neste a procura de ações individuais e coletivas responde com um crescente compromisso e despertar de interesse sobre a materialidade.

O material auxilia e transforma-se no motivo em si mesmo a ser conhecido e situado. A partir dele, coexiste a vontade de *natural* e de exibir essa expressão, porque a reconstrução se depara com modos de produção onde as matérias se conhecem, possuem um passado histórico e desenham.[51] Numa aproximação à pedra a partir do papel, rompe-se com o hábito e replicação de práticas de ocorrência fragmentada e parcelar que se associam à pintura ou ao desenho, para re/situar problemas e alargar conjunto de hipóteses pautadas por uma fecundidade tecnológica transversal.

Em síntese, se numa primeira fase, a reconstrução sistematizada em ensaios tecnológicos, restitui uma prática de saber fazer, logo transforma o modo como o produtor actua, permitindo alargar os âmbitos de recondução da experiência. Os sistemas de produção com os quais o artista se depara na recriação, assim como a competência adquirida no desenvolvimento de soluções, o conhecimento das matérias, da geologia, da história, da cultura, produzem uma consciência de território intermedial e as implicações históricas, políticas e poéticas das ações artísticas.[52] No decurso, o enquadramento e perspetiva sobre o conhecimento científico, histórico, e cultural, vertido em tarefas, predisposições e definições auscultadas em processo histórico descartado, constituem-se como motivo de questionamento artístico. E os espécimes ficam para alargar a reserva tecnológica à qual se recorre.

---

[51] Manipulação e transformação dos materiais mais consciente e reveladora de gestos artísticos que procura estabelecer uma relação com a origem. Veja-se como etapas de preparação- moagem, decantação e deposição- passam a ser descritas como gestos de apropriação artística, sugestivos de atitudes e possibilidades de formalização mantidas como componente visível na obra.

[52] Para a litografia, podem acolher estratégias que deliberadamente procuram a experiência do efémero, do inconsistente, do transitório, do erro levado a extremos que contrariam propósitos reprodutivos para os quais foram originalmente concebidos.



Fig. 2. Primeiros cartões litográficos preparados por Graciela Machado e Marta Belkot em 2018 © Marta Belkot

O ALFABETO PLÁSTICO DA GRAVURA PARTE DO NATURAL

Nas décadas de sessenta do século XX, as fronteiras das tecnologias rotuladas como artísticas alargaram-se para incluir um espectro de tecnologias de reprodução onde se incluem os processos foto-mecânicos e reprográficos.[53] As formas de gravura historicamente associadas com o desenho – água-forte e litografia – mantiveram-se, nas suas variantes autográficas, as técnicas eleitas como antídoto à perda da capacidade de manipulação atribuída ao contexto reprodutivo do século dezanove, isto é, a paleta tecnológica mais identitária do que se entende por gravura artística. Cada uma destas categorias é constituída por declinações processuais

[53] Referimo-nos aqui especificamente à gravura, ainda que a procura de diversidade de técnicas e materiais seja um fenómeno artístico particularmente marcante a partir da década de 60 do seculo XX.

facilitadoras da reprodução literal, introduzidas precocemente como é o caso da litografia. Na gravura química, pode-se usar dessa superfície mínima, pedra ou papel de superfície preparada, para reproduzir as marcas, os meios, o grão, a textura, a sintaxe sem interpretação de todo o tipo de imagem, sendo que os materiais que se usam são determinantes na identidade estética desses mesmos processos. No entanto, a orientação da litografia artística para a reprodutibilidade técnica, para o conteúdo imagético da obra em detrimento do processo, secundarizou a orientação tecnológica intrínseca para o natural, mantendo a litografia invisível nesta mesma predisposição congénita para ser ferramenta de intervenção *in situ*.

O que temos vindo a afirmar, a partir de um conceito de *litografia in situ* e dentro desta uma abordagem a espécimes esquecidos, recupera-se a elasticidade tecnológica de que a litografia parece estar afastada. As recriações em torno dos dispersivos métodos da papirografia, resultam na obtenção de dados e avaliação da sua eficácia de uso[54], onde se inclui a parelha com dispositivos de impressão ou simples uso *in situ* com os quais estão historicamente relacionados. Reativar uma litografia in situ questiona hipóteses tecnológicas em agentes ativos de revisão, leia-se de transformação da visão da litografia na relação com o natural.[55]

---

[54] Os cartões litográficos, tal como os papéis de transporte, podem ser usados para o desenho fora da oficina. A flexibilidade e elasticidade da matriz de papel é mencionada, a facilidade de uso em oposição à pedra e em particular ao ser sujeita a grandes pressões e partir.

[55] A estética litográfica tal como praticada nos seus primeiros anos de desenvolvimento, ficou marcada por práticas de esquisso do natural e representação de paisagem de gosto romântico. Como método de impressão eficaz para a impressão da cor, a permitir tiragens mais altas, maiores dimensões, a litografia converte-se em processo comercial revolucionário de enorme impacto na cultura visual. A sua aplicação em contextos comerciais incluiu uma lista extensa de temas dada a sua apetência para a reprodução fiel a todo o tipo de sintaxes gráficas, da cartografia, à topografia, ilustração científica, numa resposta à necessidade de imagens impressas.



Fig. 3. Processamento de papirografia de imagem de referência nas oficinas de técnicas de impressão da FBAUP © Marta Belkot

O PAPEL PEDRA

Do ponto de vista técnico, o papel pedra como invenção que reporta ao início de século XIX, responde de forma exemplar ao desejo de duplicação simples, acessível realizado com o auxílio de dispositivos de impressão portáteis e matérias de proximidade.

Como método esquecido, perdido, exibe a abertura experimental característica das práticas que se desenvolvem sobre o papel[56]. No entanto, a inevitável obsolescência de processos de reprodução da imagem adiciona um conjunto de entradas tecnológicas por rever, precisamente quando o esforço de reprodução materializada em provas e matrizes, é sentido como acrescido. Processos que já gozaram de uma

[56] Ver Calhau, Fernando, Gravura portuguesa Contemporânea, Brasil: maio 1978.

leitura como processos acessíveis, democráticos, vulgares, anti-canónicos e experimentais, são agora bastiões de resistência e afirmação da vontade em manter a construção da imagem múltipla, como um problema artístico. O contínuo descartar de meios comerciais e alternativas válidas para a produção de imagens, e a crise ecológica, despertam uma consciência do papel da gravura como campo de investigação reduto de problemas técnico-científicos. E, se na história da imagem impressa depositam-se hipóteses de revisão tecnológica, é pela recriação, que se consegue identificar a identidade estética dos processos, de uma paisagem tecnológica mais heterogénea onde a matéria extraída é uma evidência concreta da paisagem. Na gravura, a extensão de técnicas aplicadas mostra a permanência de uso num entendimento da *estética do processo* revisto dos seus pressupostos iniciais, e impulso de relacionamento intermedial que a mantém como parte do seu estar com as demais opções tecnológicas e mediáticas.[57]

A papirografia serve pois, como tópico tecnológico a provocar a curiosidade sobre os moldes de materialização da imagem construída como estuque, composição sobre papel ou simples cartão[58], argamassa pobre[59], parede ou suporte de identidade difusa, a reportar à sua genealogia de material mineral originário como a apontada por Jules de Marthold 'geologia, esta genealogia da terra que é ao mesmo tempo como a genealogia da arte litográfica.'[60]

---

[57] Os processos da gravura foram usados, ao longo da história, para traduzir imagens com outras origens mediáticas, do desenho à pintura, fotografia, etc.

[58] Ver descritivo de Raucourt sobre a procura de substitutos da pedra, A manual of lithography; or, Memoir on the lithographical experiments, p.3.

[59] Paralelo com as preparações para parede feitas de misturas de terras, atendendo ao princípio construtivo. Tal como para o papel de superfície preparada, a técnica não tem uma execução com princípios definidos, mas exibe uma grande variedade tanto na disposição construtiva dos elementos estruturais, como no material de enchimento e revestimento que se pode socorrer de solos argilosos existentes nas cercanias de construções.

[60] In Histoire de la lithographie, par Jules de Marthold, p.23.

Já os meios da reprodutibilidade da imagem carecem de um contexto de investigação e atuação ativo baseado na prática oficinal, que permita realizar a criação de imagem como superfície *poliautográfica*[61].

Hoje, o ensaio sobre a papirografia, observa e repõe um saber fazer consciente das vantagens de uso de materiais de proximidade, e compromisso nas artes e métodos neste baseados, como gesto político motivado por uma procura de mudança no entendimento das práticas materiais da gravura (Machado: 2021)[62]. Assim, para o estudo da papirografia em que assenta a redação deste texto, reconstruir a preparação com base nas fórmulas originais, usando os manuais e relatos das formulações de Senefelder, permite aceder aos progressos obtidos nas variantes de imprimação propostas pelo inventor 'pobre', conhecedor dos recursos naturais.[63] Em detrimento de fontes mais tardias onde o rumo de uma maior complexidade laboratorial – leia-se industrial – inclui a produção das pedras factícias desenvolvidas pelo seu discípulo Edouard Knecht, regressa-se a um ponto de partida inédito: a prancha artificial, é tanto suporte neutro do desenho, compacto e liso, resposta à procura da *prova inalterável*[64], como substrato de desenho complexo, rico, interveniente. O que hoje ainda se destaca para quem o refaz, sem estar estritamente condicionado pelo propósito reprodutivo e leitura da *imperfeição*[65] dos resultados, a sedução criativa implícita à construção de uma imprimação

---

[61] Poliautografia é o termo usado por Henry Bankes. Henry Bankes (1757?-1834), Lithography; Or, the Art of Making Drawings on Stone, for the Purpose of Being Multiplied by Printing (Bath: printed by Wood and Co., 1813).

[62] Diretamente relacionados com narrativas de memória transgeracional.

[63] Ver Eloge historique d'Aloys Senefelder, inventeur de la lithographie, M.Joly, pág 23 https://documents.univ-toulouse.fr/150NDG/PPN112986250.pdf.

[64] Termo relativo à competência reprodutiva mantido nos discursos sobre a imagem impressa nas vantagens dos processos fotográficos de tinta usado por Carlos Relvas, sobre a fototipia.

[65] Termo usado para caracterizar os resultados dos cartões litográficos , em Le Lithographe : journal des artistes et des imprimeurs / rédigé par des lithographes sous la direction de M. Jules Desportes,p.336.

em camadas sobre papel. A partir daqui a orientação dada ao trabalho experimental, estuda e questiona a interação destes elementos.[66] (Fig. 2)

SITUAR O PROCESSO HISTÓRICO DE SUBSTITUIÇÃO DA PEDRA

A abordagem ao espécime papel pedra dá a compreender, de um ponto de vista laboratorial, a herança tecnológica em torno da litografia, tal como é transmitida em contexto académico, está incompleta. Verifica-se, a pedra manteve o reconhecimento incondicional com autores a escreverem sobre a sua pureza, o bom efeito e inédita capacidade de imitação, e estabeleceu uma expectativa de eficiência reprodutiva ausentes nas hipóteses mais ágeis e marcadas por uma capacidade de aplicação *in situ*. (Fig. 3).

A introdução à litografia em contexto artístico, se permanece nos currículos, não inclui outros agentes decisivos na multiplicação e variação de usos da representação visual, numa plêiade de aparelhos, dispositivos e procedimentos, que se acumularam e perderam ao longo da história, e rende-se a substitutos mais recentes.

CONTEXTO PARA O RESGATE E USO DO PAPEL PEDRA NA CONTEMPORANEIDADE

Em contexto académico faz sentido, estudar o que foi caindo ao longo da história. Reunir e adaptar métodos originários de contextos extra-artísticos, comerciais, industrializados, onde os propósitos de cópia, tradução eram mantidos como fundamentais, e identificar um património científico-tecnológico por apropriar como princípio de criação artística. Não se trata de obter uma imagem fácil, porque o que a recriação tecnológica, revela é, não raras vezes, a

[66] Programa de trabalhos desenvolvido no âmbito de projeto Pure Print e SHS em https://i2ads.up.pt/en/projetos/pure-print/ e SHS em https://i2ads.up.pt/en/projetos/shs/.



Fig. 4. Residência Artística no IGUP © Marta Belkot

complexidade do contexto oficinal em causa e o esforço de apropriação. Nele, os propósitos extra-artísticos e os equipamentos especializados, misturam-se com a necessidade de verificar a aplicabilidade de processos originários de contexto industrial, a uma aproximação que torne tais limites úteis e possíveis na investigação artística.

Um estudo sobre o uso do cartão litográfico como substrato revela a discrepância de expectativas e funções entre passado e presente. A sua restituição como suporte para o desenho, na litografia, atualiza os propósitos de uso reivindicando uma leitura contemporânea. A sua genealogia e arqueologia revistos pelo colocar em prática de enunciados caídos em desuso, permitem conhecer e enriquecer a gravura de matérias e relações geológicas, cuja reinterpretação trans histórica adiciona potencialidade gráficas desvalorizadas à data da sua introdução (Machado et al.: 2020). Através da reconstrução do papel pedra, concretiza-se a admissão a um território anacrónico pautado por operações de transformação de superfície, a gerar circunstâncias operativas dirigidas ao seu entendimento segundo uma abrangência disciplinar (Machado: 2017).

Já a premissa orientadora de encadeamento de projetos de arqueologia tecnológica onde esta é a variante abandonada de um sistema, a reconstrução permite a produção de ferramentas e conjunto de ações a espoletar a fecundidade artística justificativa da morosidade das complexas incursões no passado. No decurso do programa de implementação, a competência material e técnica de aspetos característicos deste media abandonado, fornecem uma aprendizagem tanto estética como histórica, e criam uma resposta sensível a métodos do fazer, revistos do que a construção da imagem como linguagem histórica e material significam na criação artística contemporânea. É, pois, no desejo de encontrar nessas formas do passado, novos focos de atenção, ação, heterogeneidade e resistência (Machado: 2022); de usar objetos e materiais históricos anacrónicos por analisar, para rever e ampliar; de persistir num entendimento da construção da imagem impressa hoje onde o natural possa ressurgir e definir-se mais do que uma substância que se usa.

Agora, note-se, a gravura química de Senefelder segue uma *cozinha* histórica da gravura[67]. A sua invisibilidade aproxima-a de uma ideia de desenho por deposição e de latência pré fotográfica; as tarefas de produção são determinadas por uma ausência de fabricação, de artificialidade e recursos espartanos.

As maneiras da litografia apontam para um contexto natural em tudo distintos de soluções e produtos comerciais promovidos sob a designação abusiva de *kitchen lithography*[68]. O papel pedra responde a um ciclo de experimentação e fabrico, como recorda um princípio de atuação baseado na abrangência tecnológica das práticas de preparação de suportes atualizadas até ao século dezanove. As suas composições e modos de aplicação permitem criar uma experiência mais próxima do trilho histórico com as matérias essenciais da prática artística (Machado, 2018)[69].

PRODUZIR UM PAPEL PEDRA ROMPE COM O HÁBITO

Na opção por este tópico tecnológico, situa-se a consciência de que as componentes materiais aí aplicadas, ainda que próximas de estudos existentes sobre técnicas históricas como a ponta de prata, estão por abordar no contexto da gravura

---

[67] Expressão cuisine lithographique aplicada por Léonce Bénedite no prefácio de Traité de lithographie artistique / par E. Duchatel.

[68] Práticas da gravura introduzidas nas últimas décadas do século XX baseadas em produtos comerciais adquiridos no supermercado, como a coca cola e folha de alumínio, ou recurso a placas de poliéster.

[69] A preparação é em si mesmo um sistema, com uma história e conhecimento. Ao tentarmos compreender um sistema somos levados a relacioná-lo com outros. Acedemos por inerência, a um conhecimento mais consciente nomeadamente de aspectos ecológicos inerentes a estas práticas. O trabalho direto com as matérias pressupõe uma visão distinta dos sistemas e das suas relações, e cresce uma resposta estética reflexiva sobre a responsabilidade pessoal para uma ação assim como aspetos mais colaborativos do modo como esta se pode concretizar.

de um ponto de vista oficinal (Ceres; Machado: 2020). Logo, a definição abreviada, instrução, receituário, fórmula ou mesmo patente, são omissas na capacidade de dar a ver o que é o papel pedra e os moldes exatos da sua construção**.** E se o acesso presencial a um espécime desenvolvido para um contexto reprodutivo comercial torna a sua análise mais científica uma hipótese improvável (Machado, 2019), para ver e conhecer, para lá da instrução, da nota explicativa, dos relatos históricos em boletins científicos, seguidos no detalhe das palavras, nas reações, seguimos a nossa intuição como artistas para refazer composições; entender a sua flexibilidade ou ausência desta, e acrescentar à discussão histórica a tridimensionalidade prática e poética que qualquer prática artística implica.

A abordagem ao papel pedra pressupõe, pois, uma mudança de processo radical: constrói-se a matriz e esta não faz parte do fazer da gravura. Produzir – fabricar *um meio artificial* – aciona agora a exigência de examinar, avaliar e investigar um conjunto de práticas, sistemas e culturas alternativas à produção de litografia. Na diferença das rotinas, consta o encenar tarefas para compreender o seu alcance, da extração à sua aplicação. A pretexto da procura de uma composição, desenvolve-se uma vigilância processual profícua para um processo criativo.

Da superfície que se transforma, ao desenvolvimento das formas, processos e soluções, é o primeiro uma cadeia de relações e padrões comuns a outras disciplinas e à natureza. Logo porque desde a recolha aos espaços e contextos de aplicação diferem, bem como as relações com infraestruturas humanas e técnicas a estas associadas. E o trabalho acelera na estrita dependência da colaboração. O espécime perdido não só traz consigo o ADN de um sistema preparatório, como implica uma mudança nas práticas e modelo cultural dominante baseado no consumo e produção da imagem.

REFERÊNCIAS

1. Brignon, Arnaud (2016). 'Les poissons téléostéens d'Öhningen (Miocène, Allemagne) de la collection Johann Conrad Ammann étudiés par Georges Cuvier et leur apport à l'histoire de la paléontologie,' Geodiversitas, 38(1), 33-64, (25 March 2016). DOI: 10.5252/g2016n1a3
2. Ceres, F. R.; Machado, G. (2020). *A White Etching Ground for Drawing: An Argument for Rembrandt's Lost Ground*. [Article in Proceedings Book]. *Proceedings of the CONFIA2020 8th International Conference on Illustration & Animation*, Portugal, 92-104. ISBN: 978-989-54939-0-6.
3. Machado, G. (2017). 'Sem Paredes: Pedras que Fotografam', In *Abstracts Book - International Congress on Contemporary European Painting ICOCEP* - 1st International Congress on Contemporary European Painting, FBAUP/I2ADS, Porto April 2017 By Research Institute in Art Design and Society - I2ADS University of Oporto, Faculty of Fine Arts ISBN: 978-989-746-122-4, p.81
4. Machado, G. (2018) 'A mica, o alcatrão, ou da importância do corpo na gravura', em *Internamente: pensamento e prática artística em contexto hospitalar* António Varejão Pinto, Domingos Loureiro, Sofia Torres, (Eds.), Porto: SCMP/Hospital Da Prelada/FBAUP/I2ADS, pp 34-40
5. Machado, G.; Bełkot, M., (2019). 'Drawing for reproduction: Toward recreating surface prepared papers for making prints and exploring creative practice' Proceedings CONFIA – 7th International Conference on Illustration and Animation 7 ed. Conferência Internacional em Ilustração e Animação, Barcelos, ISBN: 978-989-54489-0-6 pp 294- 303
6. Machado, G. et al. (2020). Coated or prepared paper: new grounds where process becomes matter. [Conference presentation; call submission]. CONFIA 2020: 8th International Conference on Illustration and Animation: Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, Barcelos, Portugal.
7. Machado, G. (2021). *As muitas palavras que perderam sentido*, [capítulo livro], in *HerbArt, confluències entre art i ciència*, editado por Mar Redondo i Eva Figueras, Universita de Barcelona Edicions, p166 a 175, Isbn 978-84-9168-695-8
8. Machado, G. (2022). *Gilotagem e a vontade de uma diversidade Tecnológica*, [capítulo livro], in Garden Books, Libri di artista Giardini della mente, ed Elisa Pellacani, pg 182 a 195 Isbn 978 88 6988058 2
9. Direcção geral dos trabalhos geográficos portuguezes , secção photographica , Primeira exposição nacional , José Júlio Rodrigues typografia Nacional 1875
10. https://www.dgterritorio.gov.pt/museu/pdf/JJR%203_web.pdf



ANTONIO COLCHETE FILHO

Arquiteto e Urbanista com mestrado em Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Realizou estágios pós-doutorais em Arquitetura na Universidade de Lisboa, em Urbanismo e em Paisagismo, ambos, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Juiz de Fora e Bolsista de Produtividade do CNPq – nível 2, instituições que agradecemos pelo financiamento das pesquisas.

ESPAÇO PÚBLICO COMO PAISAGEM EMERGENTE

ANTONIO COLCHETE FILHO

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem, Espaço público, Arte pública, Mobiliário urbano

A vida se desenrola, cotidiana e amplificadamente, em espaços que caracterizam diferentes territórios, que costumamos chamar de lugar, constituídos a partir de uma relação fundamental entre o que é de domínio e/ou acesso públicos e o que é propriedade privada, mas que pertencem todos a uma unidade de significados mais ampla, a paisagem. O objetivo deste texto é apresentar para reflexão exemplos de objetos funcionais, artísticos e/ou publicitários como possibilidades de veiculação de mensagens na paisagem urbana. Iniciativas da esfera pública, grupos privados e coletivos de artistas têm produzido mobiliário urbano, placas com nomes de cidades, murais e arte pública que engendram experiências potentes. Indissociáveis do lugar e época que são instalados permitem que paisagem, espaço público e sociedade sejam melhor compreendidos como um todo diversificado, minimamente articulado e em constante movimento.

INTRODUÇÃO

A interpretação de conceitos referentes ao campo da Arquitetura e Urbanismo, via de regra, passa pela relação de duas grandezas que balizam a experiência humana – o tempo e o espaço. Neste texto, exploramos a relação cotidiana e de sociabilidade dessas duas grandezas a partir de como determinados objetos são instalados no espaço público contemporâneo.

Segundo Montaner [1], a vida coletiva necessita de lugares que expressem valores simbólicos. Se não há essa oferta nas cidades, grupos sociais investem para sua criação.

A partir da discussão sobre este tema como pano de fundo, são apresentados resultados de pesquisas que exploram o mobiliário urbano, a arte pública ou outras instalações nos espaços públicos como símbolos potencialmente valiosos da experiência urbana nas cidades, o que se aproxima do conceito de imaginária urbana, termo cunhado por Kanuss [2]. Essa expressão se relaciona diretamente com a cidade, são imagens da cidade, construções humanas das ordens espacial e temporal, passíveis de investigação social.

Em pesquisas durante minha formação acadêmica, o mobiliário urbano foi analisado não como um conjunto de objetos estritamente funcionais, mas como elementos que excediam seus valores racionais e despertavam emoções diversas na população [3]. Como já afirmava Creus [4], o próprio termo mobiliário urbano não contempla o espectro de possibilidades deste grupamento de elementos que se instalam nos espaços públicos. A ideia do que excedia em significado nesse tema motivou a realização de outras pesquisas.

Assim, na sequência de estudos acadêmicos, foi escolhido especificamente um espaço simbólico do centro do Rio de Janeiro, a praça XV, para articular-se à chamada imaginária urbana da praça, com projetos para aquele espaço público, que vieram sendo propostos desde o início da ocupação da várzea. Chafariz, estátua equestre e esculturas temporárias são destaques de tempos nos quais o poder simbólico da cidade se materializa em objetos funcionais, que passam a ser

ou artísticos dotados de pedagogia cívica ou somente artísticos [5].

Na continuidade de pesquisas levadas adiante mais recentemente pelo núcleo de pesquisa Ágora/CNPq são discutidos fenômenos que têm sido evidenciados nos espaços públicos globais. É possível citar a instalação de mobiliários urbanos do chamado código aberto (open source), via iniciativas de intervenções urbanas protagonizadas pela esfera privada, de ordem pessoal, mas com algum balizamento do poder público [6] ou, ainda, a instalação do que compreendemos como letreiros turísticos, que inscrevem os nomes das cidades, dos lugares, literalmente, na paisagem urbana [7].

Cabe registrar, ainda, que, desde os anos 1980, há uma espécie de hibridização, bastante pós-moderna, que mescla sob a forma de mobiliários urbanos – na função de bancos, por exemplo, o que se caracteriza como arte pública, em essência [8].

Portanto, o objetivo central deste artigo é destacar a potência de objetos funcionais, artísticos e até publicitários como imagens simbólicas da cidade, que constroem a paisagem urbana. Metodologicamente, são sintetizadas ideias contidas no trabalho fundamental de pesquisa de revisão de literatura, com a visita a campo em alguns casos. Espera-se, como resultado, que a discussão sobre a cidade e a sociedade ganhe impulso a partir de como determinados objetos instalados recorrentemente no espaço público podem ser vistos como formas de atribuição a um conjunto maior de significados, que dizem respeito à constituição de uma história coletiva, transitória e em constante processo de ressignificação.

HÍBRIDOS PRIMORDIAIS

Nos anos 1980, algumas experiências artísticas realizada nos Estados Unidos da América são notabilizadas constantemente como a emergência nas dicussões entre arte, audiência e engajamento sóciopolítico, como aponta Senie [9]. A



Fig. 1. Vista do Google Street View da obra 'Urban Plaza North', localizada na Avenida 52, Nova York, 2022 © Google Street View.

materialização destas experiências tem em objetos híbridos sua conceituação genérica mais razoável – são peças artísticas sob a forma de mobiliários urbanos convencionais que se instalaram nas cidades, passíveis da interpretação subjetiva que os espectadores, cidadãos, têm.

Costa [8] destaca alguns artistas que se tornaram paradigmas dessa hibridização. O primeiro exemplo é a instalação que Dennis Adams produziu com apoio público (Public Art Fund) – as obras chamadas 'Bus Shelter 1 e 2', entre 1983 e 1986. Os *Abrigos de ônibus* foram feitos em metal e vidro e estiveram temporariamente instalados por dois anos em uma esquina da cidade de Nova York. Docemente instalados no passeio público, mas sem passarem despercebidos pela forma que se distinguia de outros abrigos e pelas imagens e mensagens que

exibia, instigavam o público da cidade a ter um papel dito *interpretativo ativo*.

O segundo exemplo é de Scott Burton. O artista executou entre 1985 e 1986 assentos públicos em granito instalados de forma permanente, com tamanhos variados e acessíveis ao público, também na cidade de Nova York. As obras denominadas 'Urban Plaza South' e 'Urban Plaza North' ainda convidam os usuários a participarem do ato de simplesmente se sentarem, interagirem uns com os outros, mas sem a instalação se tornar propriamente uma barreira ao protagonismo da rua (Fig. 1).

O terceiro e último exemplo destacado é a obra de Jenny Holzer denominada 'Benches'. Instaladas temporariamente entre 1989 e 1990, os *Bancos* levaram para uma área próxima ao Central Park em Nova York a ideia de se associar aos bancos os chamados *Truísmos* (lista de sentenças sem conexão clara) feitos como sulcos no mármore e/ou granito das peças. Deflagradores de um diálogo que quer aproximar obra e espectador, os bancos são também um clássico do hibridismo que se enfatiza aqui. Na indagação que instiga quem usa ou frui, o objeto trasladado entre o funcional e o artístico modifica o espaço público, o usuário-cidadão e a relação entre eles.

Costa [8] apresenta ainda exemplos mais recentes da relação hibridizada entre arte pública e mobiliário urbano, mas com a ampliação para experiências que incluem o design. Sejam obras como do artista italiano Ugo la Pietra, que propõe que sejam feitos novos arranjos entre mobiliários urbanos já existentes como forma de dinamizar o espaço público, a partir de arranjos vistos no ambiente doméstico e fechado. Outro exemplo são as criações de mobiliários urbanos com forte apelo visual e mensagens sociopolíticas, como em 'Meu coração bate como o seu', criado pelo arquiteto Guto Requena e instalado no centro da cidade de São Paulo, que evoca as cores do arco-íris e inclui mensagens sonoras de ativistas LGBTQIA+.

As possibilidades de discussão sobre as hibridizações entre mobiliário urbano, arte pública e também design não se esgotam com a constatação de que a justaposição, a mistura e

as mútuas influências são marcas de uma insistente pós-modernidade que (ainda) invade toda a contemporaneidade.

ESPAÇO PÚBLICO EM DIÁLOGO COM O CÓDIGO ABERTO

A procura por soluções que permitam dinamizar os espaços públicos nos anos 2000 tem convocado cada vez mais cidadãos, artistas e profissionais de múltipla formação no engajamento de propostas que aliem a participação popular e o baixo custo. São, de alguma forma, respostas também à tendência de intervenções urbanas se darem em centros consolidados, turísticos ou de maior interesse do capital público e privado. Ações de *Urbanismo tático* [10] têm proposto intervenções temporárias em espaços públicos menos centrais a partir de ações conjuntas oriundas de motivações, sobretudo, do tipo b*otton-up*. O chamado mobiliário urbano de código aberto é parte de estratégia semelhante.

Gomes [6] pesquisa mobiliários desenvolvidos sob esta possibilidade e destaca três exemplos. O primeiro deles é a 'Wikinamoradeira', desenvolvida por Fabian Alonso, entre outros, para o largo do Arouche, em São Paulo, em 2015, com apoio da prefeitura. A obra é um tipo de *banco-namoradeira* feito em módulos de madeira e tecidos de reuso. Todo o processo de construção da obra está documentado e é disponibilizado para consulta *on-line*, facultando que seja executada por iniciativa diversa (Fig. 2).

O segundo exemplo é oriundo da premiação em concurso de dois arquitetos dinamarqueses, Lindholm e Hussum, em 2015, quando criaram através de fabricação digital e design paramétrico as obras 'Growroom' e 'Growmore', um tipo de jardim esférico e horta modular a ser executado em madeira compensada e montado com ferramentas simples, embora o processo dependa de máquinas de corte a laser. O projeto tem o apoio de pesquisas desenvolvidas pela marca 'Ikea' e tem sido apresentado em feiras internacionais.

Outro exemplo destacado por Gomes [6] é a proposta também vencedora de um concurso de ideias, de 2021, com o

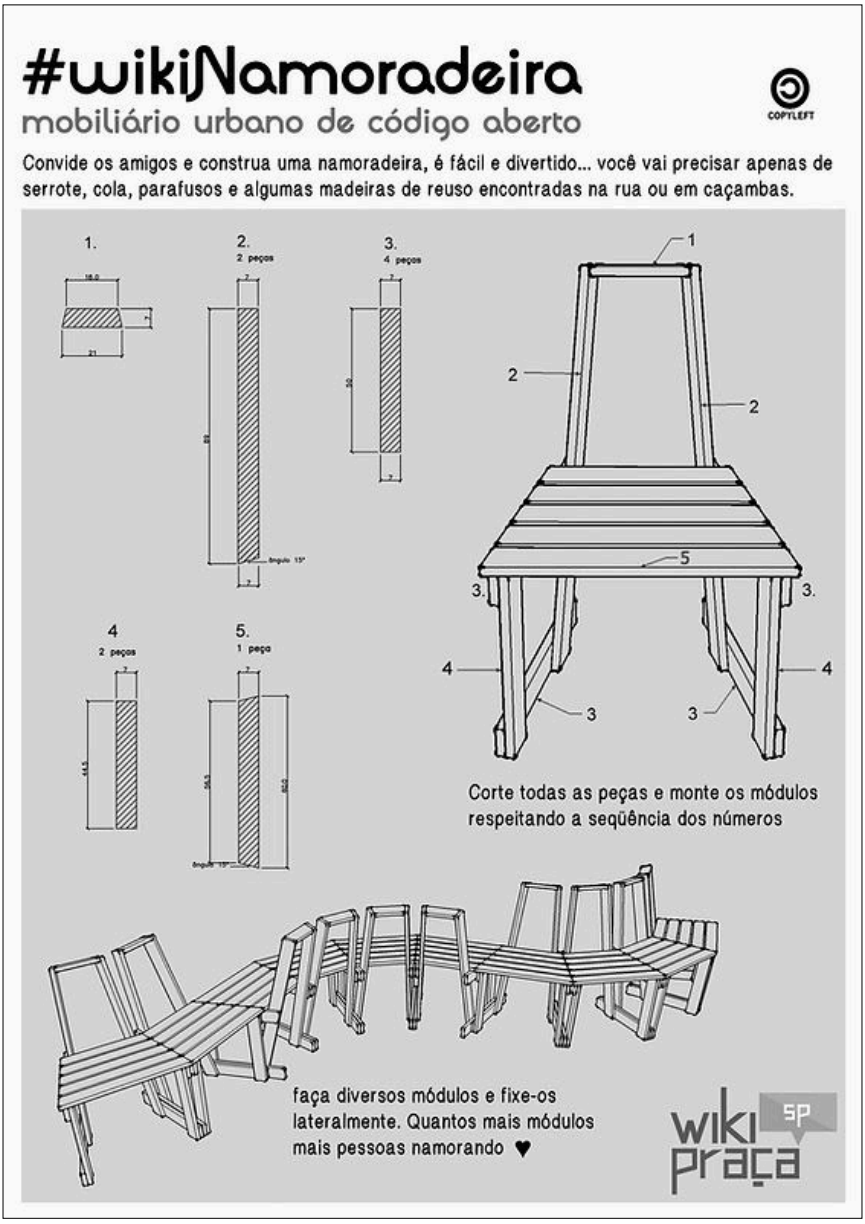


Fig. 2. Ilustração para o manual do projeto 'Wikinamoradeira', 2015
© Fabian Alonso, entre outros.

apoio do Conselho de Arquitetura e Urabanismo do estado brasileiro de Goiás. Pedro Nogueira propõe seis tipos de mobiliários diferentes, como cadeira, o banco e abrigo de ônibus, que podem ser executados em madeira, compensado, paletes, seguindo-se um guia de projeto e execução oferecido livremente através de licença compartilhada. Esse guia passa por atualizações constantes a partir de experiências realizadas que enriqueçam e retroalimentem o processo.

Em geral, as possibilidades de análise de intervenções recentes que tenham a prática colaborativa como mote ainda são reduzidas, mas há um senso comum que indica que pode se tornar uma estratégia deflagradora de ações que envolvam a população, profissionais com interesse na cidade e o poder público no enfrentamento de questões que dizem respeito à vida coletiva. Esse coletivo, aliás, dá nome à autoria compartilhada dos projetos e à própria organização jurídica da iniciativa.

INSCRIÇÃO LITERAL DA CIDADE NA PAISAGEM

Fenômeno de crescente visibilidade nos espaços públicos e paisagens urbanas, placas com nomes das próprias cidades, associados a símbolos ou figuras de coração, por exemplo, têm se inserido mundo afora. Perguntamo-nos se são peças publicitárias, mobiliários urbanos ou peças de arte. Como podemos chamar esses objetos? Na discussão sobre a origem e as possibilidades para a instalação desses objetos, Mendes [7] os nomeia como 'letreiros turísticos' e recupera três exemplos emblemáticos que ajudam a aprofundar a discussão sobre a contemporaneidade.

O primeiro exemplo diz respeito à possível origem do fenômeno. O mais provável é que, de fato, o letreiro 'Hollywood' localizado no alto de uma montanha em Los Angeles, nos Estados Unidos, desde 1923, seja a instalação precursora. De acesso privado, mas visível de vários pontos da região, é uma imaginária urbana da cidade. Construído em metal, com quase 14 metros de altura e 138 metros de



Fig. 3. 'Letreiro com nome da cidade de Brumadinho é encoberto com sacos pretos em sinal de luto', 2019 © Raquel Freitas/G1

extensão, foi uma estratégia comercial para o lançamento de um condomínio, por um prazo de dois anos, mas acabou permanecendo, pois a população se afeiçoou. É interessante destacar que a grafia original era *Hollywoodland*, contudo o projeto foi adaptado e hoje o letreiro é mantido por uma associação.

O segundo exemplo é, certamente, o paradigma que inspira o fenômeno da instalação destas placas por diversos lugares geográfica e culturalmente tão distintos hoje: o letreiro 'IAmsterdam'. Instalado em uma praça em frente a um importante museu da cidade homônima, foi projeto de uma agência contratada pela prefeitura para estimular o turismo. O letreiro foi feito em plástico com 2 metros de altura e quase 24 metros de comprimento e ficou instalado entre 2004 e 2018, até se tornar itinerante. O motivo para a mudança foi o excesso de sucesso do letreiro, que capitalizava mais interesse do público para si do que para visitar o museu. Fotografar e publicar *selfies* em redes sociais junto à obra parecia mais divertido. Foi o início para a abertura de um precedente para outras cidades fazerem o mesmo em busca de atenção do

público e captação de *likes*. Nota-se, inclusive, que a obra 'Love', criada por Robert Indiana nos anos 1970 e instalada em Nova York, é uma outra referência original importante da relação cidade-cidadão-imaginária urbana, talvez menos disseminada à época por não haver rede social para viralizar. O original está em um museu e uma réplica está à disposição na rua.

No rastro dessas ideias, muitos letreiros vêm se instalando nas cidades brasileiras, mas um, em especial, merece nota: o letreiro da cidade de Brumadinho, em Minas Gerais. A partir de encomenda da prefeitura, foi feito em concreto, com 0,70 metros de altura e quase 10 metros de extensão e localiza-se junto à rodovia na entrada da cidade. Entretanto, pouco se conseguiu saber sobre quem desenhou a peça, fez o projeto de implantação etc. Estima-se que tenha a obra tenha sido instalada em 2009. O letreiro, entretanto, ganhou relevância após o rompimento de barragem, em 2019, que vitimou 270 pessoas, quando foi apropriado por familiares e amigos das vítimas que cobriram as letras com plásticos pretos, protestando e fazendo do local um ponto de encontro para manifestações que repercutiram na mídia sobre a tragédia (Fig. 3).

Os *letreiros turísticos*, assim nomeados com algum risco, são de difícil enquadramento conceitual também, pois não basta a origem da criação da peça, se artística ou publicitária, para designar se é mobiliário urbano ou escultura ou engenho publicitário. As apropriações feitas pela população em tempos de variadas redes sociais aumentam as possibilidades para permanência destes objetos no tempo, inscrevendo lugares, cidades e marcas para além do espaço físico, mas como imagens da cidade, da paisagem urbana e de histórias individuais e coletivas presentes na memória, quase eterna, do espaço virtual.

CONCLUSÃO

Muito da experiência humana acumulada recentemente se refere a como as sociedades se organizam em um mundo cada vez mais urbano, mas não necessariamente urbanizado. Dentre tantas exigências para uma vida coletiva segura, criativa e democrática no espaço urbano, manifestações artísticas e simbólicas têm se evidenciado como protagonistas de ações que expressam valores em constante processo crítico. Monumentos que homenageiam figuras de um passado nefasto parecem não fazer sentido no espaço público, após atos violentos que deflagraram o movimento 'Black Lives Matter' e tantas incongruências sociais. Ou, como pensar o espaço público após as exigências de um mundo imerso na pandemia de Covid, que fez com que se instituíssem novos protocolos sanitários?

O transcorrer do tempo no espaço nos leva a reconhecer que a cidade que se transforma a nossa volta necessita de uma compreensão para além de sua forma, como preconiza Rossi [11].

Entretanto, a forma é *per si* um elemento tangível e mais palpável daquilo que pode ser imaterial e subjetivo concomitantemente. Assim, neste ensaio, foram destacados exemplos de objetos, de complexa conceituação, inclusive, para se pensar no espaço público permeado de instalações que excedem em função, intenção e desígnio – técnicos, artísticos e/ou publicitários, para se afirmarem como parte de uma paisagem emergente.

A hibridização que ocorreu e ainda ocorre entre mobiliário urbano e arte pública pode revelar camadas de discussão ainda latentes sobre relações transdisciplinares em aberto. Artistas dos anos 1980 parecem ter percebido isso e, de forma nada ingênua ou primária, anteciparam que as nossas relações como um todo estariam cada vez mais hibridizadas.

Parte mais evidente das novas relações, nas esferas individual e social, veio com o atravessamento do mundo que conhecíamos como real com a chegada do mundo virtual. Avatares, seguidores, influenciadores, 10K são expressões que afirmam uma vida mediada pelas redes sociais. *Como Marco*

Polo falaria da cidade de Cecília para Kublai Khan hoje [12]*? Precisaria ter tirado uma foto junto a um letreiro turístico?* A imaginação foi colocada em xeque.

Na urgência de se pensar em soluções para um mundo que teima em não ter solução, o espaço público sempre representou a ideia de territórios em disputa, de pessoas em fuga, da diáspora, da desigualdade. Entretanto, é também, paradoxalmente, lugar de fruição, de escape, de profusão de sentidos. De tentativas.

O mobiliário urbano de código aberto, junto com ações de urbanismo tático, com a mobilização da sociedade contra aquilo que vem se denunciando como 'arquitetura hostil', pode indicar um caminho de esperança para que através da forma, construída coletivamente, nossos lugares alcancem uma novo parâmetro democrático, mais inclusivo e mais criativo. O espaço público que se apropria pode ser também o espaço público que se planeja e vice-versa. O escopo das atividades certamente indicará o caminho a se seguir.

Tempos a serem transcorridos. Paisagens a serem descobertas.

REFERÊNCIAS

1. Montaner, J. (1999). La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili
2. Knauss, P. (1998). Imagens urbanas e poder simbólico: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói. 1998. 234f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
3. Colchete Filho, A. (1997). Estudo sobre o mobiliário urbano no Rio de Janeiro: a experiência do Projeto Rio Cidade – Leblon e Vila Isabel. 135f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
4. Creus, M. (1996). Espacios, muebles y elementos urbanos. In: Serra, Josep Maria. Elementos urbanos: mobiliário e microarquitetura. Barcelona: Gustavo Gili
5. Colchete Filho, A. (2003). A praça XV como lugar central da cidade: o projeto do espaço público através da imaginária urbana (1789, 1894 e 1999). 2003. 226f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
6. Gomes, M. (2023). O mobiliário urbano open source: contribuições estratégicas para os espaços públicos. Exame de qualificação (Mestrado em Ambiente Construído) – Faculdade de Engenharia, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora
7. Mendes, T. (2021). Letreiros turísticos: a inscrição literal do mobiliário urbano na paisagem. 126f. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) – Faculdade de Engenharia, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora
8. Costa, F. (2022). Espaço público contemporâneo: híbridos na fronteira entre arte pública e mobiliário urbano. 138f. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) – Faculdade de Engenharia, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora
9. Senie, H. (2002). The tilted arc controversy. Minneapolis: University of Minesota Press
10. Lydon, M.; Garcia, A. (2015). Tactical urbanism: Short-term Action for Long-term Change. Washington: Island Press
11. Rossi, A. (1995). A arquitetura da cidade. São Paulo: Martins Fontes
12. Calvino, I. (1990). As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras



DOMINGOS LOUREIRO

(1977, Valongo, Portugal) É artista, Professor Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e investigador integrado no i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.
Diretor da Licenciatura em Artes Plásticas, Coordenador da Secção da Pintura, na FBAUP. Coordenador do Projeto Ground LAB: arqueologia e recondução tecnológica. Responsável por diversas publicações de âmbito académico sobre paisagem, pintura e arte. Tem realizado diversos eventos nacionais e internacionais sobre a investigação e prática artísticas. Expõe regularmente em Portugal e no estrangeiro, estando representado em coleções públicas e privadas em países como EUA, Espanha, Alemanha, Portugal, Irlanda, Inglaterra, Japão, França, Bélgica, Brasil, entre outros.

Recebeu diversos prémios e integra inúmeras publicações nacionais e estrangeiras.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem, Ação e simbologia, Reflorestação, Arte participativa, Ética e paisagem

TERRITÓRIO FÍSICO E SIMBÓLICO: A REMEDIAÇÃO E RECONSTRUÇÃO DA PAISAGEM COMO UM PROCESSO MARCADO PELO SIMBÓLICO

DOMINGOS LOUREIRO

O texto apresenta pesquisa realizada na Residência Artística inscrita no projeto SHS – *Soil health surrounding former mining areas: characterization, risk analysis, and intervention* (ref. NORTE-01-045-FEDER 000056), que decorreu durante os meses janeiro a abril de 2023, no *Parque das Serras do Porto*. Considerando a degradação do território resultante de diferentes ações de mineração, ao longo dos tempos, com destruição de espécies e alteração do solo e recursos hídricos, propõe-se uma atuação artística que fomente ações relacionadas com conceitos de remediação do território por via da reflorestação e reconstrução paisagística, propondo a valorização do simbólico como fomento da intervenção. Tendo em consideração o potencial do reforço simbólico associado à arte participativa e comunitária, desenvolve-se uma ação de informação e envolvimento social, com vista a promover atividades de reflorestação do território. A pesquisa consistiu em: identificar exemplos e conceitos onde o simbólico fomenta a ação no contexto da prática artística; identificar o território de intervenção no contexto do projeto SHS; desenvolver ações participativas; e realizar uma intervenção artística, com objetivo de atuar no fomento simbólico da proteção, reflorestação e, consequente, remediação da paisagem.

INTRODUÇÃO

O projeto SHS – *Soil health surrounding former mining areas: characterization, risk analysis, and intervention* (ref. NORTE-01-045-FEDER 000056) 'beneficia da experiência do consórcio de áreas diferentes e complementares: Ciências da Terra (ICT e CERENA), Química (CIQUP), Sociologia (IS-UP) e Arte, Design e Sociedade (i2ADS). Para identificar os efeitos da contaminação dos solos e dos aquíferos nas áreas envolventes às escombreiras de minas de carvão e Sb-Au e W' [1], da região Norte de Portugal, inseridas no Anticlinal de Valongo, tendo sido selecionadas duas áreas principais 'onde operaram minas de minerais metálicos e não metálicos: (i) minas Sb-Au (Mina do Ribeiro da Serra – solos e águas; e, Montalto – águas) e W (área mineira Regoufe); e, (ii) escombreira do Fojo, localizada perto da mina de carvão do Pejão, que esteve em autocombustão em 2017' [1].

No contexto do envolvimento na equipa deste projeto, pretendeu-se compreender como a prática artística pode colaborar em pesquisas que parecem, num primeiro momento de âmbito alheio, contribuindo igualmente para um pensamento externo sobre o papel e potencial da arte como agente de atuação.

O território delimitado na pesquisa inscreve-se no Anticlinal de Valongo, sendo este um espaço físico, mineral, geológico, e temporal, muito abrangente. De destacar sucessivas ações de exploração mineira ocorridas desde o Império Romano – provavelmente até anterior –, correspondendo a diferentes momentos históricos e sociais. Se o ouro era a matéria principal da exploração das Serras de Pias e Santa Justa durante a ocupação Romana [2]; o carvão de São Pedro da Cova e Pejão estão associados à Revolução Industrial e à industrialização da região; a exploração de ardósia em Valongo, Paredes e Arouca, desde o Séc. XIX, mantendo-se ainda em funcionamento, utilizada na higienização dos mercados municipais, dos cemitérios e na educação [6]; a exploração de Antimónio durante o final do Séc. XIX e XX (Fig. 1); e volfrâmio em Gondomar, Arouca e Valongo [3], durante o Séc. XX, usado no revestimento dos carros



Fig. 1. Postal antigo da mineração em Valongo

militares e de balas utilizadas durante a Segunda Guerra Mundial, tanto pelos Aliados como pelos Nazis [7].

As sucessivas etapas de mineração deixaram diversas marcas no território [1], sobretudo pelas escombreiras que pontuam a geografia – algumas construídas descuidando o impacto ambiental –, ou ainda das áreas de exploração tanto em galeria como em poço – que, além dos riscos de acidente – podem afetar os recursos hídricos e solos com a libertação de substâncias tóxicas, de que o Arsénio (As) será um dos mais evidentes exemplos [4]. Estas substâncias infiltram-se, sob diversas formas – tanto nos recursos hídricos, como no solo, mas também na flora e fauna existente – tendo impacto na qualidade de vida em diferentes níveis. De salientar que, com o encerramento de muitas destas explorações mineiras, vários exemplos não foram alvo de qualquer estudo e ação de impacte ambiental (Sousa, 2016). Várias delas encontram-se em situação de abandono, com ocupações posteriores em contextos como a agricultura, a silvicultura, a floresta, mas também para o lazer entre outros.

Tendo em consideração que as plantas absorvem muitas das substâncias existentes no solo, releva-se que algumas destas substâncias podem entrar no organismo dos animais,

incluindo humanos, através do alimento resultante da agricultura e da produção animal. Paralelamente, a absorção destes elementos pelas plantas permite considerar que estas podem ser utilizadas para filtrar e remover substâncias tóxicas dispersas pela sucessão de exploração mineira. A remediação e a biorremediação [8] são exemplos disso.

Neste sentido, a intervenção na melhoria e recuperação do ecossistema poderá incluir a transformação da paisagem, tanto física como estética, por via da revisão da vegetação local. Certamente que, além dos processos de recuperação eventual dos solos por via da biorremediação, outros aspetos se cruzam neste território, como o efeito das espécies invasoras [9], da monocultura de eucalipto e pinheiro bravo para produção de madeira e celulose, mas também da intervenção nos cursos de água, recuperação de habitats e manutenção dos espaços das escombreiras e dos poços e galerias e das áreas associadas à exploração mineira.

De salientar ainda que, no contexto do Anticlinal de Valongo, têm estado em desenvolvimento diversos projetos para intervenção e recuperação do território, cruzando âmbitos com interesses diversificados, como o turismo, a segurança, o equilíbrio ambiental, entre outros. Se na região de Arouca, o GeoParque assume particular importância, no contexto de Valongo, Gondomar e Paredes destaca-se a criação do *Parque das Serras do Porto* [10], e um elevado número de ações realizadas pelas autarquias, pelas empresas locais, pelas instituições académicas, por associações e grupos locais, e por voluntários que, de forma mais ou menos impactante, colaboram na transformação deste território.

ARTE COMO INTERVENÇÃO PARTICIPATIVA

Em 1982, por ocasião da 7ª edição da Documenta de Kassel, Joseph Beuys (1921-1986) apresentou uma proposta assente no principio de *Escultura Social* - termo que o mesmo cunhou nos anos de 1970, baseado no conceito que 'tudo pode ser arte, todos os aspetos da vida podem ser tratados



Fig. 2. Joseph Beuys, *7000 Carvalhos,* Kassel, Alemanha
© Google Earth, street view

criativamente, e, como resultado, qualquer um terá potencial para ser artista' [11] -, com o título *7000 carvalhos,* e que consistia numa ação colaborativa realizada com voluntários. Os participantes eram convidados a plantar um carvalho e a colocar um bloco de granito junto do mesmo, numa extensa intervenção artística, distribuída pelo espaço da cidade de Kassel, realizada ao longo de 5 anos [11] (Fig. 2). Esta intervenção artística, que convoca questões de natureza política, social, ambiental, artística, entre outros, assume-se como uma ação tanto de natureza estética como ética e afirma a implicação participativa que a arte pode dempenhar. Coloca, por sua vez, a tónica no simbolismo da participação social, onde cada voluntário e cada um que participou na iniciativa, se sinta profundamente ligado tanto à obra de arte, como, sobretudo, aos aspetos que resultaram da sua participação – a reflorestação, a construção de espaços verdes, a relação com o território, a intervenção social e política, a consciência sobre as dimensões éticas e estéticas da arte –.

Estas dimensões têm sido consideradas por diversos artistas, tanto em ações públicas, como pessoais. Sebastião Salgado – fotógrafo – e Leila Salgado – arquiteta e paisagista – decidiram recuperar a floresta ao redor da *fazenda* onde

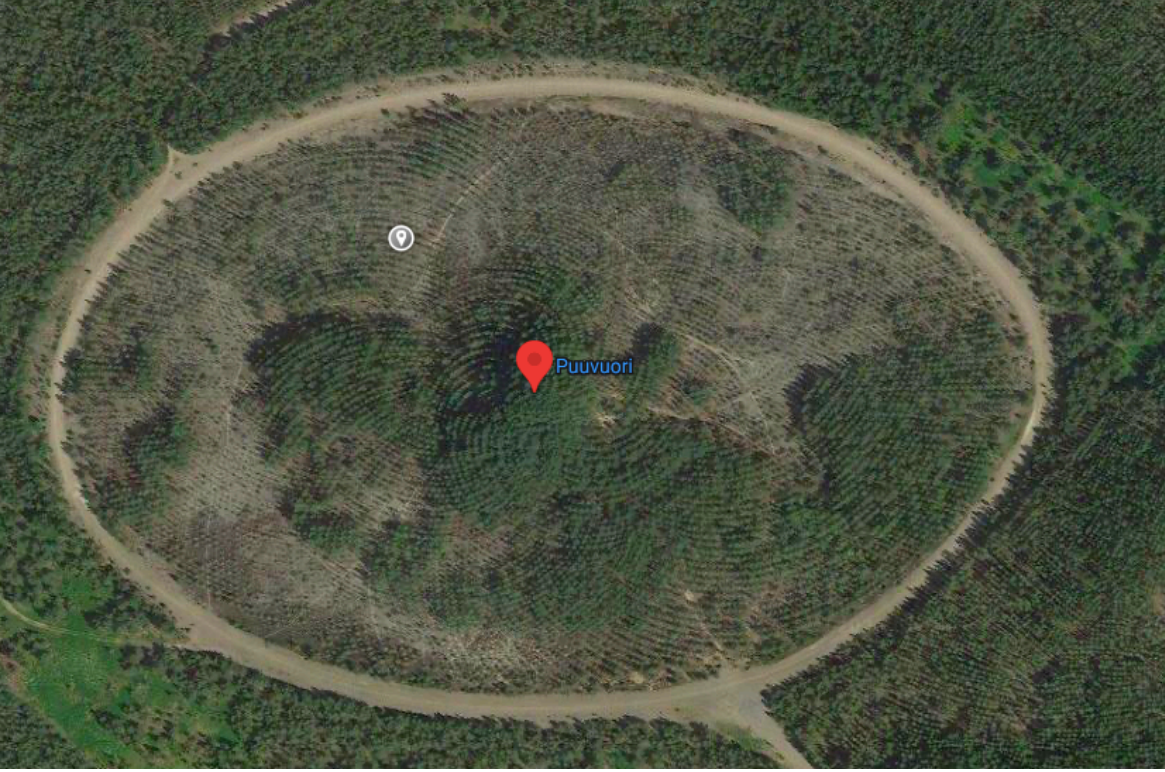


Fig. 3. Agnes Denes, *Tree Mountain, A Living Time Capsule, 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years,* 1992-96, 420x270x28 metros, Ylojarvi, Finlândia
© Google Earth

viviam [12], com a plantação de mais de 2 000 000 de plantas, reabilitando o território que estava praticamente desértico devido à exploração agrícola, desde 2001, dando origem ao Instituto Terra [13]. Outro exemplo é 'Tree Mountain, A Living Time Capsule' (Fig. 3), da artista Agnes Denes (1931), e que consistiu na plantação de 11000 pinheiros, feita por 11000 pessoas, numa área onde ocorrera extensa exploração mineira [14].

Por sua vez, Onya McCausland (1971) aborda o território através da cor, percorrendo e recolhendo sedimentos e minerais diretamente do espaço que se convertem posteriormente no pigmento das suas pinturas e instalações [17], assumindo preocupações poéticas e éticas, associadas à exploração mineira, utilizando pigmentos depositados pela mineração. Em 'Charcoal measure', uma intervenção *land art* na *Forest of Dean Sculpture's Trail*, utiliza os restos de carvão

resultantes da desmontagem e destruição da escultura 'Place' de Magdalena Jetelova – conforme determinado pela autora em 1986 –, pela associação que faz com a exploração mineira. MacCausland refere que a associação entre o carvão e as minas foi imediata e que deveria devolver o carvão ao solo [18]. Nesse sentido, recorreu a antigos mapas de minas de carvão, traçando no solo, à superfície, uma grelha que remete para as estruturas subterrâneas, preenchendo os sulcos desse traçado com carvão [18]. MacCausland recorre frequentemente a áreas de exploração mineira, procurando atuar num diálogo poético e interventivo com o sítio, recolhendo pigmentos de áreas contaminadas que utiliza na produção de tintas e de obras.

Finalmente, John Sabraw (1968) realça, por meio das suas pinturas, o seu carácter ambientalista e ativista. Desde o início da sua prática artística que se interessa por questões ambientais e de sustentabilidade, daí que o seu trabalho realce tanto a vertente estética como a vertente ativista [17]. Com a transição para o Estado do Ohio, nos EUA, Sabraw depara-se com a poluição de efluentes das minas de carvão, entretanto abandonadas, originando a destruição dos meios aquáticos [17]. Em conjunto com um engenheiro ambiental, Guy Riefler, iniciam uma pesquisa que cruza arte e ciência, dando origem a uma série designada de *Toxic Art*, caracterizada pela apresentação de soluções para combater a poluição aquática e o restabelecimento dos ecossistemas ribeirinhos [17]. O grupo inicia com a recolha e processamento de materiais tóxicos que poluem estes afluentes, produzindo materiais e tintas que serão utilizadas para a prática artística, tanto de Sabraw, como de outros interessados [17]. As tintas são desenvolvidas pela reutilização e reciclagem das matérias tóxicas, assumindo a complexidade de conceitos que vão desde a intervenção no território, à produção de soluções sustentáveis, ao ativismo político, até à comercialização de produtos e conteúdos.

PARQUE DAS SERRAS DO PORTO

Nos últimos anos, resultado de circunstâncias várias, foi criado o *Parque das Serras do Porto* [10], que inclui os municípios de Valongo, Gondomar e Paredes, com vista à criação de uma

Paisagem Protegida Local, e que se organiza segundo objetivos como: recuperação, estruturação, proteção, investigação, valorização e envolvimento da comunidade, junto da área definida [19]. Diversos projetos têm sido desenvolvidos, em áreas que passam pela organização do território, arqueologia e património histórico e industrial, utilização e plantio, recursos hídricos, mapeamento, controlo de espécies, proteção contra incêndios, bem como a criação e instalação de percursos diversos com utilidade desde o lazer ao turismo, passando pela acessibilidade.

Dentre os projetos implantados, destacamos os que têm preocupação ambiental e de recuperação da vegetação autóctone, como o Projeto *FUTURO 100 mil árvores* [20], que tem realizado plantação de árvores e ações de controle de espécies invasoras, mas também ações voluntárias como as realizadas pelo grupo d'*Os Rapazes do Jancido* (Fig. 4) [15] que têm operado voluntariamente nos últimos 9 anos, a recuperar a área dos *Moinhos do Jancido*, junto ao rio Sousa. Em simultâneo, autarquias, juntas de freguesia, proprietários, associações locais, empresas e Instituições académicas, têm desenvolvido diversas ações que se multiplicam no esforço de valorizar e recuperar o ecossistema da área do Parque.

No contexto da Residência Artística, foi muito importante identificar as entidades que têm estado, isolada ou em colaboração a promover um esforço de recuperação do território, em ações com visibilidade distinta, mas cada qual com a sua relevância. Percebe-se que, à imagem do móbil que orienta *Os Rapazes do Jancido*, preocupados em recuperar um lugar com o qual estão ligados emocionalmente, ou pelos membros do *Alto-Relevo - Clube de Montanhismo* [16] que, durante anos, foram tratando de cartografar e tratar de alguns dos fojos existentes na serra, bem como de figuras que, de forma voluntária limpam e reconstroem percursos aquáticos e pedestres, há muito destruídos. Interessava compreender como esta dimensão afetiva é relevante e como se torna central para o desenrolar da residência, considerando que o simbólico move a ação – como um ato de generosidade –, onde o retorno é satisfação pessoal, mais do que qualquer outra recompensa. É um ato de doação, de pura doação.







Fig. 4, 5 e 6. Ação de voluntariado no Parque das Serras do Porto, coordenada pela Universidade do Porto 25.03.2023 © Domingos Loureiro



Fig. 7. Plantação de um azevinho © Domingos Loureiro

PLANTAR UMA ÁRVORE, RECOLHER UM SÍMBOLO

Nas várias ações de plantio de árvores, em que participam profissionais e voluntários, é frequente a dimensão pedagógica associada às espécies, aos lugares, às suas qualidades e debilidades. O modo como as zonas se foram degradando. As funções que foram sendo substituídas e se dissipando. As ações que o tempo foi suprimindo.

Dentre várias funções que o território do Parque das Serras do Porto assumiu, destaca-se a exploração de madeira para produção de celulose, onde o eucaliptal é o principal plantio. Além da exploração intensiva e da forma de crescimento que esta espécie apresenta, existem outras espécies de plantas e árvores que atuam de forma violenta, como as acácias. Estas, além da rapidez do seu crescimento, espalham-se com facilidade por ação dos incêndios – muito mais frequentes nas florestas mono-espécie como o eucaliptal –. Para além do impacto que estas espécies assumem, e dado que grande parte do território pertence a privados, a intervenção florestal depara-se com circunstâncias bastante adversas.



Fig. 8. Pedra recolhida na zona de plantação © Domingos Loureiro

Outra função que tem grande impacto é a exploração mineira, com grande atividade nos Sécs. XIX e XX, como já referido anteriormente. Sobre esta atividade, são ainda visíveis, um pouco por todo o parque, marcas de perfuração, escombreiras e poços, bem como alguns troços ribeirinhos e lagoas associadas a esta atividade. Obviamente que a mineração faz parte do espaço, como marca das transformações que sofreu, mas simultaneamente, como registo da história da região, do país e, inclusive, do mundo. Alguns destes espaços são hoje refúgio de espécies, ou transformaram-se em espaços para percursos motorizados ou pedestres, mas também funcionam como cicatrizes da participação humana.

Desta via, plantar árvores e vegetação autóctone tanto pode estar relacionado com a reflorestação após um incêndio, como processo de educação ambiental, como investigação, como recuperação da resiliência da floresta, como forma de embelezar o território, como espaço de reabilitação de habitats, entre tantos outros.





Fig. 9. Parque das Serras do Porto © Domingos Loureiro

Neste contexto, participei na plantação de árvores autóctones nas margens do rio Sousa, em Gondomar, na zona conhecida como *Moinhos do Jancido,* nas proximidades do percurso da antiga linha de comboio das minas de Volfrâmio. Tratou-se do plantio de carvalhos, azevinho e castanheiro, numa área afetada pelos incêndios (Fig.s 6 e 7). Esta atividade foi organizada pela Universidade do Porto, em colaboração com as entidades locais e *Os Rapazes do Jancido*, numa ação de voluntariado, e permitiu, além de compreender como a ação colaborativa é essencial, identificar como a área do Parque dialoga na singularidade dos lugares, mas igualmente, na transversalidade de alguns problemas. Possibilitu, ainda, constatar a ligação simbólica que se estabelece com os gestos de abrir uma vala, transferir uma planta, marcar o lugar e ficar a imaginar como aquele gesto simples poderá dissolver-se entre tantos outros, mas com a singularidade de ter sido um ato de doação – um ato de reconstrução, de vida –. Esta dimensão fez-me recolher uma pedra das proximidades da árvore plantada (Fig. 8), tendo solicitado a outros que o fizessem também. Cada pedra é um símbolo: é uma experiência de doação, é um gesto de participação, de vida, é um ato de remediação. Por isso, faria sentido propor a celebração e comunicação destes gestos, repletos de simbolismo.

CASA-MÃE

Tal como a escombreira é a marca e presença da ação de mineração, é simultaneamente uma paisagem co-construída entre os efeitos do tempo e das ações que ali ocorreram. A escombreira é pedra que foi revolvida, e que pode voltar à condição de se tornar outra vez montanha. A escombreira é marca humana, que, com o passar do tempo, se vai dissolvendo na paisagem. É marca de esforço, de desafio, de ganho e perda.

No meu caso, em particular, no remexer das histórias familiares – *escombreira pessoal*, eventualmente –, fiquei a saber que os meus avôs, tanto materno como paterno – o qual nunca cheguei a conhecer –, bem como alguns tios,

trabalharam na exploração mineira do volfrâmio e do antimónio. Tanto em Valongo, como em Gondomar, como em Arouca. Olhando estes espaços, algumas das marcas que vejo na paisagem fazem-me sentir o sofrimento que terá sido passado pelos meus familiares, e, no caso do meu avô paterno, esta será a imagem mais forte que tenho como memória de um antepassado que não tive oportunidade de conhecer. Os meus avós paternos viviam literalmente sobre uma zona de exploração mineira, num lugar chamado de 'Carvoeira' – Campo, Valongo –, apesar de se tratar de uma área de exploração de ardósia. Eles viviam numa casa de ardósia, junto a uma escombreira do mesmo material, aqui designado por *lousa*. Por isso, esta residência foi como um retorno – ou uma alusão – à memória dos que não tive oportunidade de conhecer e homenagear aqueles que, em esforço de sobrevivência, escavaram, partiram e construíram a sua vida, e de quem e onde me orgulho descender.

Por isso, faria sentido construir uma ação que pudesse celebrar a simbologia que existe em cada pedra que encontramos – material e imaterial –, que dialogasse com as múltiplas ações que ocorrem neste território e que, simultaneamente, pudesse constituir-se como um elemento que participa do gesto voluntário, de generosidade e de devolução, que é cuidar de um espaço que tanto nos permitiu receber.

Assim se desenvolve o objeto *Casa-Mãe* e a intervenção no território do Parque das Serras do Porto. Um objeto que é um percurso, uma ação para a construção de uma nova escombreira, mas desta feita, uma escombreira de reconstrução, uma escombreira de biorremediação, uma escombreira de generosidade, uma escombreira de humildade. Casa-Mãe é constituída por uma instalação e por propor a ação de valorização simbólica de todos os gestos positivos que procuram recuperar o território – tanto o que foi afetado pela exploração mineira, como por outras atividades –. Formado por um objeto de pedra em forma de casa – de lousa, como a da casa dos meus antepassados – revestida (camuflada) com uma gravação de uma imagem com a vegetação local – a permanência da imagem inicial –, suspensa sobre uma estrutura metálica e implantada nas proximidades do *Centro de Interpretação Ambiental do Parque da Serras do Porto* – uma das estruturas dedicadas à manutenção e



Fig. 10. Estudo para implantação de *Casa-Mãe* no Parque das Serras do Porto © Domingos Loureiro

intervenção no Parque –. No solo, serão depositadas pedras recolhidas na plantação de árvores, ou em ações de preservação da paisagem. Cada pedra depositada será símbolo de relações individuais com o espaço, num gesto que se irá juntar a tantos outros, deixados anonimamente na construção de uma nova *montanha*. A escombreira, que se prevê erigir, será da acumulação de exemplos de ações de recuperação, não se prevendo quando possa vir a ser concluída.

Trata-se de uma ação voluntária para promover outros gestos, mas também para homenagear os gestos que, visível ou invisivelmente, têm sido desenvolvidos ao longo dos anos, na devolução de algum equilíbrio a um espaço tão significativo para a história local e mundial, como o é o do Anticlinal de Valongo, e do território do Parque das Serras do Porto, em particular.

CURAR A PAISAGEM, CURAR-NOS EM PAISAGEM

Olhando em retrospetiva, este projeto constituiu enorme desafio por diversas dimensões, onde tanto o papel interventivo da arte, como a ação pessoal, se confrontavam com os objetivos do Projeto SHS. Se por um lado, reconheço o ato mobilizador e revolucionário da arte, simultaneamente, a dimensão autoral parece – em contexto alargado – assumir protagonismo num ato autocêntrico, iludindo dimensões participativas, interventivas e colaborativas, de que a arte é fortemente impulsionadora. Por sua vez, a participação num projeto com o consórcio de investigadores, colocava a tónica na partilha e na distinção das características tecno-científicas e artísticas, onde os discursos e os códigos nem sempre encontram sintonia. Por isso, além da pesquisa desenvolvida com o grupo de investigadores que constituem a equipa do SHS, aproximei-me do apoio de outros investigadores, tanto do campo da Arte, como da Biologia e da Arquitetura. Interessava pensar a materialidade, o simbólico, o gesto e a participação, bem como fazia sentido perceber como a arte olhava para si e era olhada. Nesse sentido, a organização desta publicação e do Simpósio com o mesmo nome, permitiu

outras luzes sobre como a arte e o território se interligam na atualidade.

Em conclusão, sei que a proposta que desenvolvi se aproxima da ação de Beuys, sendo um dos mais importantes referentes para a residência artística, considerando a plantação de árvores e deposição de pedras, recolhidas junto da área de plantação, bem como pelo envolvimento da comunidade na ação. Porém, foi nas dimensões éticas e simbólicas das definições históricas de paisagem – essencial no contexto da filosofia da paisagem e da arte –, que encontrei as respostas mais relevantes. A *paisagem* que, na sua definição original [22, 23], se caracteriza pela projeção de uma relação singular com o território, e que durante muito tempo, foi associada à estética, assume-se hoje como uma relação profundamente ética, em que mais do que o *olhar* procura alcançar – é a mão que precisa *tocar* –. A paisagem é hoje, neste sentido, uma convivência ativa, onde corpo–território–mente se encontram, não apenas para a compreensão pessoal, mas como diálogo em ambas direções. A paisagem é agora, mais do que um lugar de *contemplação*, um lugar de *participação*, onde noções como Antropoceno, Alterações Climáticas, destruição, se conjugam com noções de remediação, de recuperação, de equilíbrio.

Por isso, o contexto espaço-temporal desta residência está muito para além do período calendarizado, indo às marcas deixadas pelo romanos, aos territórios explorados por Fernando Lanhas [21], às salas de aula onde o giz corria sobre lousa, às trincheiras das muitas batalhas da Segunda Guerra Mundial, aos Museus cheios de objetos produzidos com os metais explorados aqui e de fósseis, aos Postigos do Carvão da Ribeira, às fábricas do Porto, aos caminhos de ferro, aos que perderam a vida nas minas e nas batalhas. Mas também me leva até à história familiar – permitindo-me a celebração da minha humilde origem –, de compreender o esforço de sobrevivência e da resiliência, e da valorização dos gestos que participam na restituição do território – não para um estado de Natureza selvagem –, mas para um estado de convivência sem esmagamento. Por isso, esta pesquisa, é sobre o apagamento e sobre o desvelar, onde tudo terá um lado fortemente simbólico, onde a memória expõe tanto o negativo como o que se descobriu de bom, mas aos quais não se poderá ficar indiferente.

Por isso, este trabalho não se encerra aqui. Ele já havia começado muito antes desta residência, mas agora ficou ainda mais longe de terminar.

Assim, *Curar a Paisagem* não se trata apenas de um ato de intervenção sobre, mas também um deixar-se afetar e, eventualmente, sentir que também nos estamos a curar.

REFERÊNCIAS

1. Flores, D. 2022. "SHS: Saúde do Solo em torno de antigas áreas mineiras: caracterização, análise de risco, e intervenção" – Apresentação de um projeto transdisciplinar, Livro de Resumos das Jornadas do ICT 2022, p 34
2. Ribeiro, A. S. (2023), *Ensaio Tautócrono sobre a Cultura e o Território de Valongo* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
3. Amaro, G. E Brandão, J.M. (2005) Notas sobre três martelos mineiros descobertos na serra de Stª Justa (Valongo - Portugal)
4. Sousa, S. (2016), Avaliação do impacte ambiental das minas de volfrâmio de Regoufe - Arouca, Universidade de Aveiro http://hdl.handle.net/10773/17045
5. Carvalho, D. F. (2023) *Fungos, Território e Arte Contemporânea no Antropoceno* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, Edições i2ADS/FBAUP, Porto
6. Machado, P. (2021). Earth to Earth, folha-de-sala, Museu de Valongo
7. https://www.pressreader.com/portugal/jn-historia/20180401/282368335264828
8. Carvalho, D. F. (2023) *Fungos, Território e Arte Contemporânea no Antropoceno* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, Edições i2ADS/FBAUP, Porto
9. Ramos, M.R. (2023) *Plotting and Shaping the Path: o Corpo como 'Processo Cirúrgico' de experimentação do território no contexto da Paisagem Contemporânea* in Loureiro, D.: Curar a Paisagem, i2ADS/FBAUP, Porto
10. http://serrasdoporto.pt/enquadramento/patrimonio-biologico/
11. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/social-sculpture
12. https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Fotografia/noticia/2020/12/conheca-o-oasis-criado-por-sebastiao-salgado-atraves-de-uma-restauracao-florestal.html
13. https://institutoterra.org/
14. Melo Filho, C. de (2023) Incertezas emergentes: arte, ecologia e mudanças climáticas no tempo do Antropoceno. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 141–166, jan.2023. DOI: 10.20396/modos. v7i1.8670574. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index. php/mod/article/view/8670574.
15. https://pauloferreira.pt/2020/12/01/documentario-sobre-os-rapazes-de-jancido
16. https://www.altorelevo.org/web/
17. Pereira, C. (2020). A vitalidade da Natureza na Experiência Estética. A Pintura enquanto parte para um Entendimento Ecológico. UPorto
18. https://www.forestofdean-sculpture.org.uk/
19. Regulamento do Parque das Serras do Porto http://serrasdoporto.pt/wp-content/uploads/2019/06/AvisoDR_classificacao-Parque-Serras-Porto.pdf
20. https://www.100milarvores.pt/
21. A.A.V.V.: (2007) *Fernando Lanhas - Museu de Serralves*, Serralves/BPI, Porto
22. Simmel, G. (2013), *Os Alpes*, in Filosofia da Paisagem. Coord. Adriana Veríssimo Serrão. Ciclo de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2a ed.
23. Maderuelo, J. (2007), *El paisaje: genesis de un concepto*, Abada, Madrid

