

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O Lugar da Obra.
Uma Investigação sobre Arte e Natureza

Marco António Correia Pestana

Trabalho de Projeto
Mestrado em Arte Multimédia
Especialização em Imagem em Movimento

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Tomás Maia

2021

RESUMO

A presente investigação aborda de forma teórica as preocupações do artista na ação e presença nos lugares para onde se desloca em proximidade com o meio natural e rural. Procurei através desta investigação encontrar as razões para as maneiras de viver os lugares que hoje em dia são raras nomeadamente: a imobilidade, a inação, a distração e as suas consequências benéficas.

Nesta dissertação são abordadas questões relativas à ecologia, aos comportamentos do indivíduo na relação com o meio natural e questões existenciais ligadas à inação do artista.

Um dos desafios desta investigação foi compreender quais as formas ou métodos de criação que me permitiam a relação entre a criação e a experiência, ou seja, estando num lugar, em contemplação, experienciando tudo o que me envolve, quais são as maneiras que me permitiam criar sem colocar em causa a experiência. É na resposta a este desafio que a fotografia aparece, sendo uma das formas de poder captar e registar imagens com a qual me senti mais confortável.

Palavras-Chave:

Imobilidade, Desvelamento, Natureza, Sistema, Fotografia

ABSTRACT

This investigation theoretically addresses the artist's concerns in action and presence in the places he travels in close proximity to the natural and rural environment. Through this research, I tried to find the reasons for the ways of living the places that emerged during the research and that are recurrent nowadays, namely, immobility, inaction, distraction, and their beneficial consequences.

This dissertation addresses issues related to ecology, individual behaviour in the connection with the natural environment and existential issues related to the artist's inaction.

One of the challenges of this investigation was to understand which forms or methods of creation that allowed me the relationship between creation and experience, that is, being in a place, in contemplation, experiencing everything that involves me, what are the ways that allowed me to create without jeopardizing the experience. It is in response to this challenge that photography appears, being one of the ways to capture and record images with which I felt most comfortable.

Keywords:

Immobility, Unveiling, Nature, System, Photography

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a todos os professores da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa que contribuíram para o meu crescimento enquanto indivíduo e artista. Em especial, deixo o meu agradecimento ao Professor Tomás Maia pela sua orientação neste percurso. Dei início aos primeiros rascunhos desta dissertação a partir das suas aulas (unidade curricular opcional – *Pensamento e Obra*) no mestrado de Pintura.

Dedico esta dissertação à minha família que me apoiou incondicionalmente neste percurso. À Catarina que me acompanhou nas maiores caminhadas e viagens da minha vida e que, por vezes, acreditou mais na investigação do que o seu próprio investigador. Ao Pedro, pelas noites de vinho e pensamento que deram forma a esta investigação, pessoa que me mostrou um lugar incrível ao qual irei sempre retornar e lembrar (aldeia de Feital).

À Fá, ao Aqui, ao Pu e ao Camões — companheiros caninos nas caminhadas pela floresta e no nada-fazer.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 - ECOLOGIA, AMBIENTE E ARTE.....	10
CAPÍTULO 2 – ABERTURA.....	16
2.1 - Presenciar o real, canalizar o real pelo ser.....	18
a) Caso de estudo - Inverno de 2019-2020, na aldeia de Feital, Trancoso.....	20
b) Proximidade e reconhecimento.....	21
c) – Unidade.....	22
2.2 – Templo.....	29
CAPÍTULO 3 - CAMINHOS	32
3.1 – Ponderação.....	34
3.2 – Estar.....	37
CAPÍTULO 4 - OBRA.....	41
4.1 – Simplicidade.....	43
4.2 – Sobreposição.....	45
a) Sobre o lugar da fotografia.....	46
b) Deve o ímpeto de criar e a obra criada não acontecerem em prol da continuação de um sistema natural?.....	48
4.3 – Projecto Artístico.....	51
REFERÊNCIAS.....	69

INTRODUÇÃO

Esta tese surge da minha necessidade em desconstruir e procurar a verdade na linguagem, quando afirmo querer criar a partir da natureza... com a natureza... na natureza.

Quais as implicações de tal afirmação? O que significacriar a partir da natureza ou com a natureza? A partir deste questionamento, entendi que me iria colocar em causa, as minhas atitudes, crenças, ideologias teriam de ser repensadas de forma mais aprofundada. Tal questionamento levou-me a compreender que inicialmente seria necessário compreender a presença humana, e a interrogar-me de que maneira o ser humano se diferencia das restantes espécies animais envolventes.

Desta forma foi fácil compreender que o ser humano e a sua presença não pode ser pensada ou relacionada de forma comparativa com outros seres animais, excluindo-se ele mesmo por diversas razões intelectuais, comportamentais e sociais dos sistemas no qual ele se insere.

É desta forma que a afirmação “criar a partir da natureza” entra numa espiral complexa de exigências, compreendendo que os sistemas naturais (florestais) existem em movimento, e em vida animal e vegetal, e que estas existem e movimentam-se de determinada forma. Ao querer criar com esta vida ou a partir desta, questiono-me sobre a forma como a vida se apresenta quando me encontro no meio dela, reconhecendo sempre a minha imposição. Eu, ou o corpo humano, ou o ego, existem como agente que está para olhar, para tocar, reconhecer e criar, mas este eu modifica com a sua presença algo que lhe é anterior à presença. É desta forma que procuro investigar e abordar formas de criar com a natureza sem que eu me encontre como agente alterador do sistema que procuro ou encontro.

Enquanto investigador despertei alguma curiosidade em investigações paralelas às artes, pertencentes a áreas como a biologia, ecologia ou até etologia. No campo da etologia, cito Marc Bekoff onde o mesmo abre um tópico do oitavo capítulo “Human Intrusions Into Animal’s Lifes” do livro “Minding Animal’s : Awareness, Emotions and Hearth” com a pergunta “Why study animals?”; a sua resposta passa por um novo questionamento de forma algo conclusiva, “Perhaps the most fundamental question

regarding field (or any other) research is “Why do it at all?”¹ Responder porque motivos investigamos algo torna-se difícil, é uma resposta que parece inacessível. De uma forma mais simplista ou fácil as resposta podem ser dadas, como no caso do próprio Bekoff: “Many people study animals for deeply personal reasons – they like being outdoors, they like animals, they do not know what else they would do with their lives”². No entanto Bekoff continua: “... but this hardly amounts to a justification”³. Apoiando-me na escrita de Bekoff sobre a etologia, é possível pensar o porquê de estudar ou investigar uma proximidade das artes com a natureza. A razão de investigar esta proximidade é a mesma que Marc Bekoff encontra nas suas dúvidas, a razão está nos benefícios dos humanos, nos benefícios dos animais, e os benefícios ao ambiente e a proximidade, tendo em conta a sociedade humana em relação indissociável com a vida da natureza. No nosso caso, nas artes, trata-se de compreender estes benefícios, questionar sobre a razão de querer e se a maneira como investigamos e nos relacionamos com a vida na natureza possibilita a experiência em correlação. Completa, moral e eticamente benéfica para o sistema mundial natural. Uma proximidade inalcançável, mas mais verdadeira para a relação do artista com a natureza.

O artista em proximidade com a natureza implica um indivíduo que consegue alcançar essa proximidade por si ou que o consegue por uma acumulação enquanto investigador das várias áreas benéficas ao sistema natural. A etologia é uma dessas áreas sendo a vida animal constituinte do lugar natural. A razão de investigar esta proximidade começa pela nossa gênese, por nos constituirmos animais antes de humanos. Na vontade animal e no querer humano de nos movimentarmos ao encontro dos sistemas naturais com vontade criativa deverá haver uma noção e reconhecimento de todo um sistema em necessidade de compreensão e caracterizado pela sua complexidade.

¹ BEKOFF, Marc. *Minding Animals. Awareness, Emotions, and Heart*. New York: Oxford University Press. 2002. Pág. 163.

Na ausência de menção a tradutor, todas as traduções são da minha responsabilidade. Tradução livre: “Talvez a questão mais fundamental em relação à pesquisa de campo (ou qualquer outra) seja "Por que fazer isso afinal?"

² *Ibid.* Pág. 164.

Tradução livre: “Muitas pessoas estudam animais por motivos profundamente pessoais - gostam de estar ao ar livre, gostam de animais, não sabem o que mais fariam com suas vidas”

³ BEKOFF, Marc. *Minding Animals. Awareness, Emotions, and Heart*. New York: Oxford University Press. 2002. Pág. 164.

Tradução livre: “..., mas isto dificilmente equivale a uma justificação”

Merleau-Ponty, através de Whitehead, concluía: “[A Natureza] é aquilo fora do qual nada é inteiramente aquilo em que haure toda a espacialidade e toda a temporalidade. É o que se apresenta sempre como já contendo o que se apresenta. Nela, criatura e criador são inseparáveis.”⁴

A Natureza em si apresenta-se enquanto um espaço constituído impossível de delimitar, afecto ao tempo: este sistema de coordenadas é em si um só, indivisível. É neste sentido que Merleau-Ponty fala de “presença operante”. Sendo ao mesmo tempo um sistema e uma entidade, é composta por uma complexidade de eventos, coisas, vida. Ela é em si percebida enquanto sujeito e operante enquanto criadora de sujeitos. Sabemos que o tempo passa na Natureza mas a sua dimensão micro e macro ilude-nos temporal e espacialmente. A nossa percepção nascente, o nosso deslumbramento limita-nos à nossa noção do tempo da Natureza. É assim que ela se constitui presença-operante.

Whitehead refere-se a uma “passagem da natureza” em relação à nossa percepção na sua qualidade de instante, a natureza como a conhecemos é movimento, e nós somos parte deste movimento, no entanto, é por nós percebida à distância como que fora dela. Metaforicamente esta passagem não é vista através de uma janela, mas sim sentida como o vento que entra pelas frestas da janela e nos bate na face. Ela é em si vida, movimento do espaço com a espessura acumulada do tempo.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. A Natureza. São Paulo: Martins Fontes. 2000. Pág. 196.

CAPÍTULO 1 - ECOLOGIA, AMBIENTE E ARTE.

Silvicultura próxima da natureza

A silvicultura é uma área de elevado interesse e importância para a sociedade e economia, estuda as variadas formas de exploração dos recursos florestais, procurando a melhor forma de explorar estes. Sendo uma área que se dedica a infindáveis estudos de recursos e sistemas florestais, procura que cada intervenção seja o menos disruptiva e o máximo contributiva para o futuro de cada sistema intervencionado. É de demarcar o recurso mais concreto e de extração directa, a madeira. E a existência de outros recursos que não têm um rendimento económico directo, tendo, no entanto, um rendimento social directo, tal como a cultura e a gastronomia, como também a fruição individual e colectiva com a qual se relaciona a saúde e o bem-estar da população.

“A floresta possui várias valências, importantes para o ambiente em geral e como suporte de vida da sociedade (...). Do ponto de vista ecológico, desempenha importantes funções relacionadas com o ciclo hidrológico, a conservação do solo, o sequestro de carbono atmosférico, a regulação climática, e constitui o habitat para muitas formas de vida que dela dependem.”⁵

À silvicultura todos estes recursos e rendimentos interessam, procurando o silvicultor mais empenhado conciliar todos da melhor forma.

A introdução desta área das ciências poderá parecer algo abstracta e dispersa, no entanto a silvicultura próxima da natureza trata-se de algo concreto, é uma área de investigação e ação que, através dos seus investigadores, procura dar continuidade a uma realidade da história humana que é a utilização dos recursos florestais, mas de uma forma acompanhada e investigada em prol de uma conservação, exploração e produção de sistemas florestais.

Quando relaciono conservação e exploração, em primeira mão pode parecer algo contraditório, e poderá mesmo ser algo contraproducente, no entanto trata-se de uma realidade longamente testada: os recursos florestais são os recursos naturais explorados

⁵ FIDALGO, João Paulo Carvalho. Silvicultura próxima da natureza. 1ª ed. Porto: Quântica Editora. 2018, Pág. 9.

há mais tempo na história da humanidade, até aos dias de hoje.

Ao longo desta dissertação irei utilizar a palavra “sistema”, fazendo referência a uma das suas definições: “conjunto de partes dependentes umas das outras”⁶. De uma outra forma, é um conjunto de elementos interligados e interrelacionados. Esta foi a forma que encontrei para anunciar algo composto, vivo e complexo. Aqui convoco, com maior cumplicidade da minha parte e em maior número de vezes: a floresta; o bosque; a serra; a montanha, a paisagem e o solo. Quando me refiro a sistemas, pretendo convocar especificamente os que mencionei.

Torna-se óbvio a impossível distanciação do ser humano ao acesso a tais recursos, no entanto o desenvolvimento de um sentido de responsabilidade perante a exploração torna-se essencial, para a boa gerência destes recursos. Temporalmente refiro-me à necessidade de criar uma relação cíclica entre o indivíduo e os sistemas naturais: ... cuidar-compreender-explorar-cuidar... continuando infinitamente ao longo da história da humanidade, começando agora, imaginando de forma ingénuo a possibilidade de ser tornar parte do código genético.

“A silvicultura próxima da natureza possibilita conjugar estes vários elementos ecológicos, económicos e sociais, fazendo uso de procedimentos e técnicas que actuam em conformidade com os processos naturais, na regeneração e condução de povoamentos florestais, respeitando o equilíbrio dos sistemas naturais e considerando o ecossistema florestal como um todo”.⁷

Existe aqui uma dupla responsabilidade identificável, a responsabilidade que temos na nossa envolvimento na manipulação, extinção e desinteresse pelos sistemas e elementos da natureza, sistemas e elementos que, na sua maioria, antecederam a existência humana e que nos são originários, e em detrimento desta primeira, a responsabilidade perante a crise ambiental que é apenas identificada enquanto catástrofe pelo ser.

Existe, no entanto, uma conclusão que se relaciona com a segunda responsabilidade mencionada: esta catástrofe só é entendida enquanto catástrofe por nós seres humanos, apenas nós entendemos esta situação enquanto ameaça. Universalmente

⁶ <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sistema>

⁷ *Ibid.* Pág. 10.

ou globalmente trata-se meramente de uma alteração, uma mudança na existência do globo terrestre, conduzindo a novas eras, fases... Neste caso, alterações introduzidas por aqueles que são ameaçados por elas.

No meu percurso, o conceito de silvicultura próxima da natureza apenas vem acentuar certas preocupações que eu já tinha sobre a maneira como me dirigia ao lugar natural, primeiro no quotidiano e mais tarde artisticamente (na investigação e na criação), sendo a meu ver discutível esta separação entre o quotidiano e a “atividade” artística. Da mesma forma que eu reconheci a importância do desenvolvimento que esta ciência teve ao longo dos anos em que relacionei a minha investigação artística com os sistemas naturais, reconheço na arte e na investigação por parte dos artistas a necessidade de nos questionarmos sobre novas abordagens e abirmos a possibilidade de nos questionarmos abertamente sobre o relacionamento entre indivíduo-artista e os sistemas naturais. Por um lado, procurar intensificar a investigação conforme a necessidade dos sistemas. Um cessar da ação, da criação a favor do estar e da absorção, uma forma de conhecer e compreender o lugar, um entendimento do que nos antecede.

A natureza enquanto sistema que nos é originário necessita desta relação entre artista e o lugar natural de forma a colmatar a falta de compreensão e cuidado que não é colmatado no percurso da sociedade em sua generalidade no sistema natural operante e originário. No entanto é necessário salientar que estas relações não são novidade, tendo sido já exploradas por inúmeros artistas, ganhando um foco ainda maior com a intensidade da mediatização na época em que surge a arte moderna e contemporânea. Posso também paradoxalmente reconhecer à arte “primitiva” este tipo de relações, mesmo não existindo registos da existência da definição de arte tal como a que conhecemos hoje nesses tempos originários.

Sendo a cultura um elemento constituinte da vida social, a arte carrega inevitavelmente o peso de continuar a referenciar cada momento da vida humana. É desta forma que pretendo abordar esta relação entre silvicultura próxima da natureza e a arte é a minha forma de abordar, aquilo que conheço.

Proponho assim uma noção de Arte Próxima da Natureza. Cabe à criação em Arte Próxima da Natureza: não sobrepor o lucro nem o mercado, sobre a vivência; aplicar os princípios éticos das relações humanas aos sistemas naturais envolventes; ponderar a acção e intenção nos lugares naturais. Limitar a individualidade fazendo-a

corresponder a uma globalidade que passa por um reconhecimento e procura por uma coabitação com os sistemas naturais enquanto artista, e enquanto indivíduo através da obra. Reconhecer em si a condição animal, considerando-se igual e em comunhão com os sistemas naturais.

Arte Próxima da Natureza, anunciada neste capítulo, não se baseia unicamente na minha experiência, está inevitavelmente referenciada nas obras de muitos artistas. Alguns destes artistas indirectamente pioneiros neste movimento são: Andy Goldsworthy; Ana Mendieta; Alberto Carneiro; Hamish Fulton; Richard Long, Maria Lino. Devido à minha licenciatura, os artistas que aqui menciono integram este movimento principalmente devido à sua obra escultórica e performática, apesar de ter conhecimento e completa noção da existência de outros artistas de épocas distintas e com obra em outras técnicas, como a fotografia, a pintura, o desenho (que é transversal a todas) e outras.

Todos estes artistas que anuncio aqui são relevantes para refletir sobre esta forma de trabalhar na natureza, todos eles criaram obras mais ou menos ligadas com este movimento que anuncio. Criaram obras efémeras que se desvaneceram com o tempo pela sua organicidade e matérias utilizadas; perfomaram em campo aberto e florestas densas; caminharam e declararam; construíram, criaram e fotografaram. A lista é interminável, o artista encontrou uma fuga para o exterior, e trabalhou da melhor maneira que pôde. Interessa-me lembrar os que criaram e estiveram em consonância com o que lhes antecedia, o lugar. Não me querendo prolongar nesta consagração e seguida consolidação das afirmações anteriores, gostaria de referir em parte a obra de de Andy Goldsworthy.

“Does the work have to be seen? No, he says, "The ephemeral work is done in the spirit of trying to learn to look at what's there. It's a way of finding out about the world around me and exploring it.”⁸ Entrevista de Teddy Jamieson a Andy Goldsworthy para o jornal The Herald.

Goldsworthy dá a entender uma despreocupação com o fim último da criação

⁸ https://www.heraldscotland.com/arts_ents/13876838.interview-andy-goldsworthy-the-world-in-his-hands/

Tradução livre: “A obra tem que ser vista? Não, diz ele, "O trabalho efêmero é feito com o espírito de tentar aprender a ver o que está lá. É uma maneira de descobrir e explorar o mundo ao meu redor.”

artística, a obra, prevalecendo a investigação e a experiência ao nível pessoal. Uma forma de conhecer até ao fim do seu tempo em vida, e de conhecer os lugares, que no caso dele são lugares revisitados ao longo dos anos. O trabalho ou experiência em si no seu quotidiano e na sua generalidade é por ele executada, individualmente, apesar de ter conhecimento que, nos últimos anos, abriu a excepção de trabalhar com a sua filha enquanto assistente. Esta reavistação dos lugares é regular, devido ao facto de viver em Carlisle, Cumbria, Reino Unido onde a própria cidade é rodeada de terrenos agrícolas e pastagens, algumas manchas florestais, o rio Eden e outras linhas de água secundárias. Devido a esta circunstância, Goldsworthy move-se entre estes lugares no seu dia-a-dia. Mesmo no decorrer da entrevista Goldsworthy está precisamente a experimentar/criar, num terreno ao lado da sua casa.

É nesta consonância que esta dissertação procura apoiar-se. Numa relação equilibrada e de acordo com princípios éticos, ambientais e artísticos, entre artista e natureza, artista e lugar.



Figura 1 - Buraco nas folhas de castanheiro-da-índia rasgado nas bordas com talos costurados, balançando suavemente com o vento. Artista: Andy Goldsworthy

CAPÍTULO 2 – ABERTURA.

A “abertura”, à qual alcanço na minha visitação de sistemas particulares e na minha investigação, fez-me questionar a minha permanência e construção enquanto indivíduo. Esta abertura define-se enquanto a capacidade de adaptar os impulsos do meu íntimo em detrimento da apreensão do envolvente, uma induzida ou conduzida colocação do ser em estado de vigília e uma suspensão do ser em observação-absorção.

A permanência a que me refiro é alvo de questionamento pois, apenas através deste estar presente mental e corporalmente, e de se demorar no lugar temporalmente, conduzem em parte à indução de um estado de vigília, que por consequência pode ou não ser alcançada uma suspensão do ser. A suspensão do ser é o momento último da demora e o clímax da abertura e é neste campo que penso a construção do ser, uma construção que pertence ao todo envolvente, a condução de si mesmo a uma condição de união e compreensão entre indivíduo e natureza. A experiência vive de um Aqui-e-Agora vivido em cada lugar, uma forma de exclusividade do ser para com o lugar. Os devaneios do íntimo, o raciocínio que nos conduz a sair do lugar e abandonar a experiência cessam em prol de uma constante atenção que vive de uma incerteza temporal e espacial, a atenção não tem medida e passa pela absorção do envolvente. Idealmente é a capacidade de libertar-se do ego possibilitando a disponibilidade para absorção de um lugar que nos envolve e que se torna íntimo, uma transformação do ser pelo lugar, espacialmente exterior e envolvente que é reconhecido, assimilado e compreendido. Esta abertura trata um retirar à natureza, que é a absorção. Corpo e lugar, ser e vida. Esta absorção começa por uma co-habitação, uma conversa com a natureza através de uma linguagem do momento. Abertura-*pathos*, um estado de pura disponibilidade, que orienta a *physis* (a força da vida).

Merlau-Ponty nos seus cursos no Collège de France analisa algumas obras de Whitehead em torno da ideia de natureza. Nesta análise conclui que “é a crítica da localização única que deve tornar possível a concepção do objecto e do evento”. Portanto a localização única é uma situação ou evento que possibilita a percepção. O mesmo também expressa que “só podemos compreender a natureza do Ser se nos referirmos ao nosso “despertar sensível” (sense awareness) à percepção em estado

nascente.”⁹

Portanto a percepção está sempre a nascer, sempre num despertar sucessivo. A percepção desperta-se presentemente e continuamente movida pela permanência do ser. Mas poderá esta localização única ser uma localização do ser e de seu corpo fixo enquanto percebe, ou será a localização única do ser em seu corpo que move e percebe?

Este despertar sensível, segundo Merleau-Ponty, deve-se à existência de dois factores, temporal e espacial. Por um lado, o despertar nasce de um “foco de duração” ao qual a “Natureza apresenta um “agora” que serve de modelo à construção do tempo” e um “foco espacial o que significa que a definição de presente é estar aqui”.¹⁰

Deste modo, o ser desperta-se sensivelmente sempre temporal e espacialmente, temporal devido à impossibilidade de se separar temporal e espacialmente da natureza enquanto mundo que o rodeia. Esta construção temporal pela permanência e espacial pela estadia, são condições da existência humana, tanto na abstração como na percepção. A permanência é entendida num sentido de demora, de compreender temporalmente o sítio, a demora é desprovida de preocupação ou intenções segundas, é desapegada de exterioridade à unidade que compõe o lugar (eu + demora + lugar = construção temporal). A construção pela estadia coloca-nos no campo da vivência, do reconhecimento, e da convivência que nos dá a noção da vida envolvente do sistema em concreto, o facto de que seres objectos, e lugares compõem este lugar. A abertura aqui abordada é exactamente a capacidade do indivíduo em deslocação ou em permanência de possuir em si a noção desta sua condição que o coloca em nascente despertar sensível.

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes. 2000. Pág. 190.

¹⁰ *Ibidem*. Pág. 191.

2.1 - Presenciar o real, canalizar o real pelo ser

Enquanto artista construo uma realidade que possibilita um novo real (obra no mundo), um real (obra) do real (vida), que ao existir pela veiculação do artista torna-se vida: uma nova realidade do espectador ativo. A obra enquanto vida, obra enquanto reflexo de uma abertura.

A minha obra espelha a minha entrega perante espaços naturais e rurais, onde aprendo o comportamento das coisas da natureza e o meu comportamento perante a mesma. Permito ou construo em mim uma sensibilidade, necessária à percepção dos acasos da natureza, permito-me se já estiver sensibilizado ou se for possível que tal aconteça de uma forma simples ou construo, se em mim não me for natural e for o meu desejo; refiro-me a compreender a necessidade de uma imobilidade vegetal, uma possibilidade de não ser fauna e sim flora, representar performaticamente o comportamento da natureza que me leva a observar os vários comportamentos da fauna e flora, conseqüentemente possibilitando a compreensão da fugacidade de um voo, ou até a permanência de um musgo. Pela representação, torno possível a manifestação da verdade, um desvelamento do que se encontra velado, existe um esforço mais ou menos forçado de representar um comportamento vegetal ou até mineral, reinterpretar uma imobilidade distante. Pelo comportamento e pela adaptação ao lugar específico tornamos possível um desvelamento do lugar pelo lugar. É o lugar que se mostra na totalidade enquanto não nos avista vê-lo. A necessidade de "... ver sem ser visto"¹¹ é uma necessidade intrínseca ao artista que se coloca nesta condição, presenciar tudo sem imposição de si próprio. Esta reflexão lembra-me os estudos de Mark Bekoff em que este coloca em questão a importância de pensarmos a nossa imposição nas abordagens e formas de investigar o meio ambiente e o animal. É desta forma que tornamos possível ver uma totalidade ou quase-totalidade do movimento dos sistemas em que estamos inseridos, tudo acontece sem uma imposição do meu corpo no lugar: trato de deixar acontecer.

Sobre a anulação do eu, uma anulação da identidade a favor da apreensão e da fusão, foco-me nos textos de Philippe Lacoue-Labarthe em que o mesmo afirma "...só

¹¹ BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. 1ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990. Pág. 143.

“o homem sem qualidades”, o ser sem propriedade nem especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si) está em condições de apresentar ou de produzir em geral”¹². Complemento esta noção (do “sujeito sem sujeito”) do seguinte modo: é arranjando forma de anular o ego e de nos afastarmos de nós próprios que tornamos possível a apreensão e absorção do que nos rodeia, tornando possível o seu reconhecimento e conseqüentemente conseguirmos atingir a re-apresentação.

Em *O paradoxo e a mimese*, Lacoüe-Labarthe cita um excerto de Diderot, de *O Paradoxo sobre o actor*, alicerçado no diálogo entre dois antagonistas “O Primeiro” e “O Segundo”, onde os dois abordam o paradoxo entre mimetizar e representar e as dificuldades conceptuais e existenciais dessas noções.

“O Segundo – Quem o ouvir, dirá que o grande actor é tudo e nada.

O Primeiro – Talvez por não ser nada é que ele é tudo por excelência, e a sua forma pessoal nunca contraria as formas estranhas que tem de assumir”¹³

Aproprio-me e modifico esta citação — por não ser nada é que ele se torna uno com tudo. Na verdade, esta noção de ser tudo representa a unidade com o mundo, não existe uma melhor forma de conhecermos a vida se não nos fundirmos com a mesma. Trata-se de um exercício, estas formas que temos de assumir e interiorizar não nos são naturais, o indivíduo vive enquanto corpo e mente, individualizado, é mestre de si e rodeado pelo mundo. Ao referir o termo “natural”, refiro-me àquilo que é originário e identitário. O ser humano vive por si e para si, estando sempre, ao nosso redor, toda a informação necessária para aprendermos a misturar-nos com o todo.

¹² LACOUE-LABARTHE, Philippe. *O paradoxo e a mimese*. Lisboa: projecto teatral, 2011. Pág. 24. Tradução por Tomás Maia.

¹³ *Ibidem*. Pág. 25.

a) Caso de estudo - Inverno de 2019-2020, na aldeia de Feital, Trancoso.

Durante a época de reflorestação recebemos uma turma de artes visuais do ensino secundário, de jovens entre os 15/17 anos de idade, após algumas atividades de carácter artístico apercebemo-nos de que se tratavam de jovens enérgicos e activos, característica que penso ser normal dada a circunstância na qual estavam inscritos — fora da sala de aula, em turma, e longe das suas moradas. Foi aqui que nos decidimos, após um passeio pela serra, a adentrar no bosque de carvalhos, e realizar uma actividade que consistia nas seguintes directrizes: poder desenhar, escrever, pensar — individualmente e espaçadamente em silêncio dentro do bosque. Durante o exercício, ao qual me dediquei por momentos, tive a oportunidade de ouvir um silêncio inesperado dada a experiência que já tinha tido com a turma durante o dia. Estavam todos em si e talvez fora de si. Notei que alguns desenhavam observando, outros desenhavam de memória, uns escreviam sobre o que viam, outros escreviam introspectivamente, um número considerável apenas dedicou-se ao pensamento e aos sentidos. Notei que havia uma obrigação associada ao sistema educativo de tentar responder ao exercício. Muitos exigiram de si uma resposta ao exercício de uma forma imediata e simples, na realidade havia uma necessidade mais forte de possibilitarem a descoberta e experiência em detrimento da criação ou veiculação. Chegados ao fim da actividade, foi perceptível e foi-nos comunicado pelos jovens que o tempo proposto de uma hora era insuficiente.

Relembro-me de encontrar durante a actividade cerca de 2 ou 3 jovens que se dedicaram ao não-fazer-nada; dadas as circunstâncias era perceptível que esta não-ação poderia ser entendida de forma negativa, no entanto esta ação foi para mim um comportamento de maior relevância, estas pessoas não criaram, não falaram, não incomodaram ninguém, chegaram a um sítio que não lhes era comum, sentiram-se confortáveis, aproveitaram os muros abandonados cobertos de musgo de 5 centímetros de altura e sentaram-se; um outro rapaz deitou-se sobre a manta morta composta durante décadas, esticado com as mãos cruzadas sobre a barriga com a cabeça apoiada numa pedra coberta do mesmo musgo, este indivíduo reconheceu naquele solo as propriedades de um bom colchão de dormir. Estas pessoas dormitaram, olharam o céu, as nuvens, olharam o horizonte cerrado de carvalhos, viram linhas desenhadas pelos pássaros, permitiram o acontecer da vida, sem lhes surgir durante a hora proposta o ímpeto de criar. Este “nada-

fazer” não se trata de modo algum de uma libertinagem ou de um aproveitamento negativo de directrizes amplas e expandidas, tratou-se acima de tudo de uma resposta a um exercício livre, e de uma reacção ao lugar que se apresenta enquanto soberbo, exigindo tempo e espaço para a entrega e o conhecimento. A coabitação entre o artista e a floresta tem de passar por um “nada-fazer”. A criação, o instinto, a vontade e a necessidade de criar existem independentemente desta coabitação, no entanto torna-se para mim, e por vezes, também visível noutras pessoas, uma situação que deve ser vivida, absorvida.

A arte e a criação existem a partir de uma liberdade incondicional, no entanto para o artista e o indivíduo a coabitação é essencial: atingir a anulação de si permite a unidade com o envolvente.

b) Proximidade e reconhecimento

Abordada amplamente na escrita, a relação entre a traça e a chama, leva-me a pensar sobre a relação que abordo nesta dissertação, entre indivíduo que anseia uma união com o lugar natural (florestal) e que possivelmente sente uma necessidade de criar. A traça procura a luz, sente-se atraída pela luz, por várias razões ainda por definir. A chama tratando-se de uma fonte de luz pela ebulição, torna-se assim um perigo para a vida da traça, a abertura incomensurável do insecto é atingida em parte pelo seu comportamento, neste caso associa a um género de cegueira. É devido a esta condição que podemos observar o voo de uma traça em direcção a uma chama, acelerando até ao limite do seu próprio corpo e persistindo, após cada tentativa, o alcance da luz.

Esta relação pode ser pensada no caso do indivíduo que anseia a união com a natureza selvagem, é necessária nesta relação um sentimento de atordoamento que nos permita compreender que essa união, essa coabitação é atingida na imobilidade, função de uma unidade. Talvez nos queimemos, mas este coabitar que a união exige do indivíduo carece de uma vontade e predisposição. O indivíduo revê-se na mobilidade dos animais em fuga, no som do ramo que quebra ao pisá-lo, nos pássaros que se alertam entre si. A imobilidade permite que o sistema continue neutro em relação ao interveniente (indivíduo que entra), o desvelamento e a redução da imposição da minha existência pelo outro permitem a percepção do todo por mim enquanto pertencente a este todo.

Penso o corpo em movimento, usado enquanto instrumento, que me faz deslocar aos lugares que a mente escolhe. Por ter o impacto que tenho no lugar, é necessário o reconhecimento de si e anular-se enquanto corpo e mente que escolhe, tornando-se corpo que se inibe e mente que reconhece. Refiro-me a um estar e fundir-se. Contrariamente ao exposto no parágrafo anterior, no caso de alguns artistas o movimento em união com a percepção é experiência, relevo que no caso dos artistas referidos em seguida o foco da experiência e da criação é outro, possivelmente tangente. Em relação ao trabalho e processo de criação de Richard Long e Hamish Fulton, Francesco Careri refere: “O corpo é um instrumento de medida do espaço e do tempo. Por meio do corpo, Long mede as próprias percepções e as variações dos agentes atmosféricos, utiliza o caminhar para perceber a mudança da direção dos ventos, da temperatura, dos sonhos.”¹⁴

Apercebi-me pela minha própria prática que os actos mais simples como o estar de pé, estar sentado, deitado..., também nos permitem uma série de percepções em relação ao espaço e ao tempo, permitem o conhecimento: deparo-me neste momento com a questão de como tornar física a imobilidade (estar sentado, estar de pé e deitado) e como tornar a anulação do corpo e do ego uma mobilidade.

c) – Unidade

É pela aprendizagem e percepção do que me rodeia que me é possível orientar e representar, tornar obra. Se a unidade é composta por unidades, corresponde a uma fusão seguida de um equilíbrio imperceptível entre unidades, sistemas e corpos, seguindo o mesmo cálculo o indivíduo-em-necessidade-de-criar, contrariando a vida fútil e mortal do ser humano, extrapolando para o campo da memória e do legado, e sentindo a necessidade de veicular a vivência e existência, irá criar; só assim é possível ao indivíduo-em-necessidade-de-criar tornar-se uno com o sistema que o envolve através do bem estar associado à expurgação ou veiculação do que o rodeia.

Nas fotografias abaixo apresento uma obra que surge após várias situações.

¹⁴ CARERI, Francesco. *Walkscapes, O Caminhar Como Prática Estética*. 1ª ed. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013. Pág. 132.



Figura 2 e 3 - Fotografias "húmus I e II".

Fotografia em formato digital. Registada no carvalhal das Aldeias de Garcia Joanes e Feital, Trancoso.

Estas situações surgem na aprendizagem a partir de preocupações ambientais, da interiorização da noção de manta morta em ações de reflorestação, e a partir da constante imersão em florestas de carvalhos onde me apercebi que, após a minha permanência nestes sítios, a manta morta, ou húmus, acabava por ganhar a minha forma, sentado ou em pé. Por vezes acabava por ficar mesmo embutido o negativo na manta. Assim, por uma duplicidade de sentidos e conhecimento, da permanência e de estabilidade ambiental, transmito um lugar rico, que nos recebe a seu modo, e nos permite trabalhar e dialogar com o mesmo.

A pegada fica, um testemunho que sofre da ordem temporal destes lugares, desvanece. O negativo, um túmulo aberto de momentos passados e memórias de uma visita, efémero em si mesmo apenas pôde ser captado por registo fotográfico. A partir do registo fotográfico consigo pensar posteriormente a minha presença e permanência na floresta, imobilizar-me de tal forma que o meu corpo se misture com o lugar, permitindo assim a ação daquilo que se aparenta inerte: sim, aparentemente inerte, para qualquer pessoa que se desloque para uma floresta ou qualquer sítio minimamente selvagem, os elementos desse lugar movem-se, ora lentamente ora rapidamente, mas, num todo, tudo parece calmo e imóvel como se o lugar não tivesse a noção de pressão ou até que o sistema que tal lugar constitui nada ansiasse.

O acaso é talvez a maior motivação que me faz continuar o caminho, na leitura do livro de Gary Snyder, “A Natureza Selvagem”, o mesmo utiliza a ideia de rotina e as tarefas que menos desejamos para afirmar que, ao contrário do que pensamos o caminho, é percorrido ao realizar essas tarefas e seguindo essas rotinas colocando-nos

à disposição. “Um passo não é melhor do que o outro, ambos podem ser bastante entediantes, e ambos possuem a virtuosa qualidade da repetição. A repetição, o ritual e os seus bons resultados surgem sob muitas formas. Mudar o filtro, limpar o nariz, ir a reuniões, arrumar o espaço em volta da casa, lavar pratos, verificar o óleo do carro – não se pense que estas actividades nos distraem de ocupações mais sérias. Não são tarefas que tenhamos de despachar para podermos dedicar tempo à “prática” que nos porá num “caminho” - essas tarefas são o nosso caminho.”¹⁵. De uma forma simples, o nosso caminho é toda a nossa vida, sejam tarefas menos desejadas ou até percursos que não esperávamos, e é neste seguimento que por acasos e rotinas introduzi-me na reflorestação que para mim era sempre algo em que eu tinha dúvidas por questões externas, temporais e de afazeres que tinham de ser cumpridos (tinha outros compromissos, escolares e de outras ordens). No entanto, cessando o questionamento, dediquei tempo e ser a esta ação e foi assim que surgiram inúmeras reflexões que viriam colmatar vazios do meu trabalho enquanto artista. Seguidamente, ainda no mesmo texto de Gary Snyder, este refere que segundo a regra da impermanência nada se repete durante muito tempo. É assim que as coisas acontecem, através do seu próprio acontecer, entre acasos e decisões, e o que tudo isto tem de bom é que não controlamos nada do que vem depois, fazemos o nosso próprio caminho caminhando. “Encontramos algum conforto e tranquilidade em nossa casa, junto à lareira, e nos caminhos circunjacentes. Também encontramos o tédio das tarefas e o aborrecimento de afazeres triviais e repetitivos. Mas a regra da impermanência significa que nada se repete durante muito tempo.”¹⁶

O objectivo será caminhar no trilho para podermos sair dele ocasionalmente e nutrirmo-nos do que está fora da rota marcada, o inesperado que nos leva a demorar.

“É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura”¹⁷

Poeticamente, sinto-me algo agradado com esta afirmação de Merleau-Ponty. É

¹⁵ SNYDER, Gary. A Prática da Natureza Selvagem. Lisboa: Antígona, 2018. Pág. 202.

¹⁶ Ibidem. pág. 203.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. Lisboa: Nova Vega. 2015 Pág. 19.

profunda a imagem da entrega ou empréstimo de um corpo a um mundo/universo; ao mundo não lhe está atribuído o direito à propriedade, é em si sistema. Este direito e querer, esta qualidade enquanto possuidor, é algo que caracteriza o ser humano e a sociedade, erradamente costumamos atribuir estas qualidades e direitos ao sistema mundial, aos seres vivos, e aos sistemas da natureza. Neste caso, ao mundo o mais próximo indício da nossa origem, sendo o mais longínquo o Universo.

Cabe ao pintor/artista reconhecer a importância de entregar-se sem saber ou avistar um receptor. Deixar-se cair sem saber se algo lhe ampara a queda, um género de salto de fé.

“... Transmutar o mundo em pintura” é algo que se atinge através de uma incerteza, de uma queda, e não de um empréstimo. Vivemos de uma insegurança e de uma incerteza. Alternativamente reescrevia a frase desta forma: “É perdendo-se corporalmente e mentalmente no mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura.” No entanto fica em suspenso a questão se é meramente uma entrega corporal ou se é também mental?

É necessário compreender que se trata de um fundir-se em modo de entrega com os sistemas nos quais nos situamos ou que nos interessam verdadeiramente.

“Basta que eu veja qualquer coisa para saber aproximar-me dela e atingi-la, mesmo sem saber como tal se faz na máquina nervosa.”¹⁸

Esta segunda frase de Merleau-Ponty parece-me possui um carácter algo instrucional, simplificador de algo que em sua essência é complexo; encontramos uma posição afirmada em relação a um possível resultado, no entanto induz em erro o artista ou aquilo que constitui a entrega.

Entregar-se a um sistema ou fundir-se não pode ser retratado de forma tão fácil e certa. Entendo esta frase como se se tratasse de um método matemático para atingir a verdade.

A distância entre “ver” e “atingir”, neste caso fundir-se não é meramente um ato misturado com uma intenção, um ato de ver e uma intenção de atingir. A própria palavra “atingir”, usada nesta tradução, é demasiado humana. É uma palavra predatória, em relação a um sistema ou algo dentro do sistema. É necessário compreender, trata-se de compreensão. As coisas, dotadas de vida ou não, não estão meramente ali/aqui, existem

¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. Lisboa: Nova Vega. 2015, Pág. 19.

dentro de sistemas compondo sistemas e sendo elas próprias sistemas. Vê-las simplesmente é apenas uma forma de as “ver”, de as compreendermos. Mas corremos o risco de não compreender ou saber a sua verdade, um granito com musgo não é meramente um objecto dotado de qualidades cromáticas e dimensionais, nem uma relação entre uma coisa inanimada e uma coisa animada, estas são apenas leituras ópticas. As coisas são antes uma porta para a sua própria compreensão, do granito, do musgo, dos dois, e do que os envolve; não me refiro em atribuímos a tudo isto cálculos científicos ou categóricos, nomes, razões, fórmulas. Pelo contrário, refiro-me a um ir mais longe do que o olhar e a redução óptica permitem. Este “mais longe” fica na incógnita de não se saber verdadeiramente o que envolve: será a coabitação, o conhecimento total da coisa ou meramente a contemplação?

A palavra “aproximar”, no excerto em questão “aproximar-me”, revela-se um perigo para quem procura um desvelamento, especificamente: uma rocha está apenas ali, mas uma ave ou um mamífero reagem com a nossa presença.

“O mundo está a ver: não podemos atravessar um prado ou uma floresta sem que uma onda de rumores se espalhe à nossa volta.”¹⁹

“O meu corpo móbil conta no mundo visível, faz parte deste, e por isso posso dirigi-lo no visível... Por outro lado não é menos verdade que a visão está suspensa do movimento.”²⁰

Queria acrescentar que a visão está suspensa do movimento corporal, mas apenas vê o resultado ou impacto que o corpo tem no espaço, precisamente bosques, florestas, lugar natural.

Coloco assim em questão a afirmação seguinte: “Só se vê aquilo para que se olha”, não conseguindo perceber a que “ver” Merleau-Ponty se refere; julgo tratar-se de um “ver” próximo do conhecer e não meramente sensorial. Pois desta forma é redutor pensar-se que se conhece e compreende algo através da visão apenas. Objectualmente talvez entendamos melhor o objecto, mas a essência está longe de ser percebida tal como os sistemas mais complexos, e irá estar sempre, infinitamente inacessível, mas é possível aproximarmo-nos através da sensibilidade, uma mistura entre mente e corpo, sentidos e razão. Conhecimento e entrega? A aproximação mostra-se possível, a percepção total

¹⁹ SNYDER, Gary. A Prática da Natureza Selvagem. Lisboa: Antígona, 2018. Pág. 31.

²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. Lisboa: Nova Vega. 2015. Pág. 19.

parece-me inalcançável. Acredito que o entendimento nunca é total. Trata-se de um problema ou facto fenomenológico?

O que é uma transmutação do mundo apenas através da visão? É uma meia-verdade, uma parte da realidade, a parte percebida. Fica tudo o resto ali, ou em parte ali.

Nesta dissertação encontro-me a pensar na possibilidade em aproximar os sentidos à razão, deduzindo que será sempre a melhor forma de nos tornamos um pouco mais próximos do todo da verdade. Um possível equilíbrio entre os sentidos e o pensamento parece ser impossível de controlar, mas se possível apresenta-se-me como algo benéfico.

Penso a verdade como algo que nos rodeia, é intemporal, não se limita pelo espaço nem pelo tempo. Apenas existe e nós apenas vislumbramos partes dessa verdade, o total não existe. Ou não é reconhecível.

A nossa verdade é parte desse todo inalcançável. Ao mesmo tempo a verdade apreendida é uma verdade mutável, incerta e que se altera enquanto nos alteramos.

“Estudamos o eu para esquecer o eu”, disse Dogen. “Quando esqueces o eu, tornas-te uno com as dez mil coisas.” “Dez mil coisas significa todo o mundo fenomenológico”²¹

Ao ler o excerto de Dogen, citado por Gary Snyder, relembro-me da problemática que surge quando pensamos o eu, a identidade e o ego. Na relação com o mundo fenomenológico, o ego pode tornar-se um incapacitador ou talvez um elemento que nos constitui e que altera a apreensão do mundo. Será pelo pensamento e pela não-anulação do ego que o pré-conceito surge ao olharmos o mundo, o pré-conceito, a identidade, as ideologias, o eu construído desde o nascimento até ao momento em que estamos perante o mundo. A apreensão mais verdadeira pode tornar-se inacessível com todos estes filtros ou barreiras que deixamos erguidas quando nos deparamos com o fenómeno. Uma anulação parcial do eu será possível?

Considero que possa ser impossível, ao mesmo tempo a impossibilidade é estranha quando nos referimos à mente humana. Snyder escreve sobre a meditação como uma forma de trabalhar o ser e o ego. É dúbio o que escreve, pois na meditação, na qual existem variadas formas de a praticar, em algumas formas deixam-se os pensamentos à deriva sem filtro ou controlo, de maneira a criar uma aleatoriedade caótica de

²¹ SNYDER, Gary. A Prática da Natureza Selvagem. Lisboa: Antígona, 2018. Pág. 198

pensamentos que nos levam ao vazio identitário. Através do caos atingimos o nada. É enigmático pensarmos uma anulação do eu. Talvez a melhor forma, como em tudo, seja a criação ou construção de um equilíbrio. Reconhecer o eu, reconhecer-se e reconhecer a sua condição, a espécie (humana), e trabalhar em prol de um equilíbrio na relação com o mundo, com a vida.

2.2 - Templo.

“Entro num pântano como se fosse um local sagrado – um sanctum sanctorum. É nele que se encontram a força e a essência da natureza.”²²

Se anteriormente abordei a questão da abertura, agora sinto a necessidade de pensar o eco físico e íntimo da abertura. A reverberação da atenção. Como expresso no excerto de Thoreau, nós, como o próprio Thoreau, delimitamos os nossos lugares sagrados, os nossos templos, os lugares de entrega, correspondentes a uma liberdade do indivíduo espiritualmente. A circunscrição é feita por cada um em sua liberdade. Quis utilizar a arquitectura, o objecto, símbolo do templo, que primeiramente me faz lembrar do lugar construído para veneração de uma religião ou de um ente superior. Para poder criar uma ponte entre esta arquitectura e o meu lugar, o lugar natural, parto da edificação, processo constituinte do templo enquanto objecto.

Nesta dissertação proponho pensar a edificação mental, a caracterização de um lugar enquanto lugar de veneração, de atenção de coabitação que afasta a perimetria sólida e limitadora, muitas vezes impostas pela fé, crença e doutrinas em vez da abertura, puramente pessoal sensorial e natural ao sistema originário.

O templo é um qualquer lugar em que definimos o seu perímetro, e nos entregamos em pleno. Um lugar circunscrito pela entrega e contemplação, um templo enquanto lugar íntimo exterior. Lugar de delimitação imaginária e intransponível, onde as barreiras não se impõem por religiões, fés ou fronteiras, como documentado na história. Não são as barreiras que a religião impõe, mas sim o contrário, espiritualmente ou por cumplicidade: sou eu enquanto indivíduo que me entrego ao lugar, que defino estas barreiras sendo as mesmas maleáveis, como uma gota que cai num lago, cada gota emite uma reverberação que ecoa, extrapolando para a atenção e percepção do indivíduo: é desta forma que entendo o lugar de entrega, como uma ondulação que corresponde à atenção e querer do indivíduo, uma redefinição constante dos limites do templo, a partir da entrega. O epicentro sou eu e a minha consciência. Existem templos (ondulações) do tamanho da palma da mão, outros do tamanho da floresta, o ser define o seu templo, a partir de onde começa a entrega, e consoante propagação da atenção e

²² THOREAU, Henry David. Caminhada. 3ªed. Lisboa: Antígona. Janeiro 2018. Pág. 52.

da experiência. Compreendo o templo não como um sítio onde coloco a coisa para contemplar, mas sim como uma delimitação de um espaço que em si já contém a coisa a contemplar, através da vida e da abertura dá-se este fenómeno que é a contemplação, a coisa que se insere sou eu enquanto ser externo, que quer ser interno.

Reconheço a exigência que é permanecer neste corpo alvo de conspirações da vida animal, e é desta forma que o tempo é necessário e o diálogo igual, só assim cessa o efeito que o nosso corpo tem no lugar, pelo tempo e o diálogo, um estar apenas. Trata-se de um *deixar-vir-a-ser*. Estar imóvel como um granito adormecido no meio de um carvalhal. *Granito redondo, olho compacto que observa o que o rodeia*.

Imobilidade do corpo, o comportamento que me permite observar uma quase-essência do lugar sem mim, comigo lá. A conspiração cessa, a ameaça cessa. “O meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo e a sua coesão é a de uma coisa”²³. Merleau-Ponty refere algo que me acompanha, na medida em que eu reconheço a minha unicidade com a natureza, reconheço o facto de a minha presença implicar uma unicidade com um lugar e todas as coisas que compõem o mesmo. É a compreensão de que perceptivelmente “eu e as outras coisas” somos um só, um grande mecanismo biológico. No entanto, muitas vezes me repudio deste meio, sinto-me à parte, quero estar dentro e não estar. Ver as coisas agirem sem mim, ver as pedras, os animais, e as plantas sem que elas se apercebam da minha presença, possibilitando o seu desvelamento, convidar a um género de desinibição.

Sagar o lugar, contemplá-lo sem que o mesmo saiba – tarefa inglória.

A condição na qual coloco estes lugares é injusta, mas verdadeira, a veneração e a sagração é nos inata nem que seja pelo arrebatamento. Nem toda a sagração é celebrada com velas ou silêncios. Naturalmente, o arrebatamento poderá ser uma forma de sagração instintiva.

O saber estar de forma a ser possível o encontro com um lugar em potência originária tem uma ligação provável com a libação, não num sentido restrito à sua definição mas, antes, pelo controlo de si, a tentativa de anulação perante um êxtase interior. Tudo em prol da reconstituição de algo que é pré-existente à nossa presença,

²³ MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. Lisboa: Nova Vega. 2015. Pág. 21.

o lugar sagrado, o templo em aparição. Note-se que utilizo comparações que nos são confortáveis pela nossa educação maioritariamente judaico-cristã, apenas por isso.

CAPÍTULO 3 - CAMINHOS.

*“A partir do momento em que estamos atentos a tudo andamos por um caminho naturalmente desconhecido, à medida que caminhamos descobrimos tudo de novo e de novo deixamos tudo para trás.
por onde quer que se vá,
dentro ou fora de casa, vai-se pela primeira vez verdadeiramente à vontade.
diante disso não há palavras.*

*de verão, as cascas dos feijões ao secarem enrolam-se e os feijões saltam em todas as direcções,
à noite, ouvimos o cricrilar do grilo.”*

Manuel Zimbro, *Torrões de Terra, notas de um lavrador para encontrar o céu e a terra*

O título do livro *Holzwege*, de Martin Heidegger, é uma pequena surpresa que me leva a questionar a sua tradução portuguesa: *Caminhos de Floresta*. *Holzwege* define-se como sendo uma expressão popular que era usada para indicar trilhos que apenas as pessoas que viviam o lugar-floresta conheciam, especificamente pessoas dos meios florestais e lenhadores, caminhos que sofrem de mutações constantes da natureza, caminhos que se alteram consoante os ventos, as estações, as catástrofes, e que são casa o suficiente para haver quem os conheça. A tradução portuguesa não tem este vínculo popular e originário que *Holzwege* possui enquanto expressão alemã.

Esta palavra ao ser interiorizada e repensada leva-nos a uma viagem por esses trilhos, trilhos de animais, pequenos caminhos de folhas pisadas, um ramo partido de que me lembro, ou uma árvore com uma forma que me espanta, pequenos marcos no

espaço que definem sítios e lugares específicos de vivência passageira. Irónica e imaginariamente trata-se de um não-lugar utilizado a partir de lugares marcados. Gostaria de colocar o artista no meio destes indivíduos que acediam, conheciam e utilizavam estes Holzwege, o artista que pretenda ou deseje criar próximo destes lugares há-de criar caminhos e encontrar outros, todos sem um fim demarcado, todos em aberto, à espera de cada pegada e a sua sucessão.

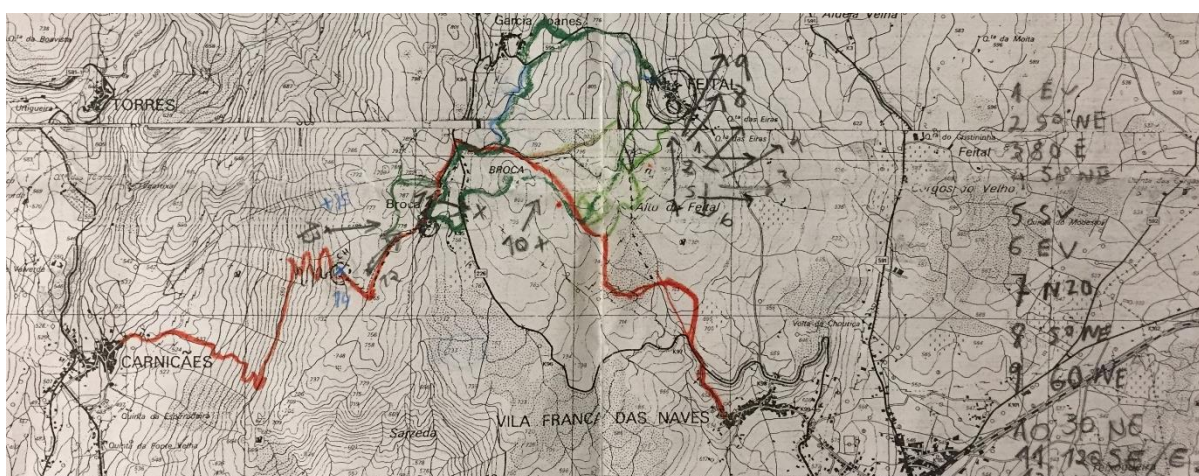


Figura 2 - Mapa utilizado em diversas ocasiões. Localidade – Feital, Trancoso.

A relação entre lugares e não-lugares torna-se então sensível. Qual a definição de um trilho ou uma floresta dentro dos conceitos de lugar e não-lugar de Marc Augé?

O indivíduo que vive artística e esteticamente com o sítio entende-o enquanto lugar. Artisticamente na medida em que cria com o lugar, e esteticamente na medida em que intervém conscientemente no lugar. O sítio floresta é lugar em si mesmo, existe enquanto sistema, tem memória e vida. O trilho, por outro lado, insere-se num panorama mais incerto, o indivíduo que o vive define-o. Um transeunte com uma fruição questionável do sítio, insensível, com interesses divergentes ou mesmo egos elevados, pode descrever o sítio enquanto não-lugar. Um habitante que reconhece ao sítio identidade, que possui memória do sítio, que tira sustento do mesmo, inscreve-o enquanto lugar. Refiro-me ao reconhecimento de um trilho que pode não existir amanhã

e que não estava delimitado ontem, mas que, pela vivência diária e com tempo, é possível conhecer, além do visível. Trata-se de uma vivência com este espaço baseada numa cumplicidade, onde ambos se conhecem: o lugar conhece o lenhador — o sistema reconhece este corpo que retorna, em si é composto por este retornar constante do lenhador a fauna tem memória e o chão calcado também; e o lenhador conhece o lugar — reconhece entre trilhos apagados, sinais, árvores, indicações na paisagem que lhe permitem percorrer o lugar, sem grandes deambulações, deslocar-se de um ponto x a um outro implicando acesso a memórias, conhecimento e abertura.

O caminho nesta dissertação não se traduz meramente no acto de caminhar com uma definição fechada da repetição em colocar um pé a frente do outro vivendo temporalmente e percorrendo o espaço. O caminho é o cumular de vivências, que tem uma constituição englobante do passado vivido, o presente a acontecer e um futuro desconhecido.



*Figura 3 - Sem título. 2019.
Fotografia registada em película. Formato digital. Carvalho das Aldeias de Garcia Joanes e Feital.*

3.1 – Ponderação

No meu caminho, mais recentemente, no dia 3 de dezembro de 2020, tive uma experiência relacionada com as práticas da silvicultura próxima da natureza, numa floresta de carvalhos-negros (*Quercus Pyrenaica wild.*) no interior norte de Portugal. No mesmo local onde tenho vindo a trabalhar nas mais diversas áreas nos últimos dois anos. A experiência em questão fez parte da investigação do professor João Paulo

Fidalgo Carvalho, das suas medições, e análises a esta mancha florestal com aproximadamente 40/50 anos de crescimento independente (abandono), e nesta investigação foi determinada a necessidade de intervenção humana, especificamente a marcação e abate de algumas árvores saudáveis e outras menos saudáveis de forma a fomentar o crescimento das árvores vizinhas e futuras árvores germinadas por semente ou seja espontâneas e ao mesmo tempo a possibilidade de criar condições á introdução de espécies autóctones que já não se encontram naquele lugar.

O barulho das máquinas, o acto de cortar uma árvore, o impacto de ver cair uma árvore (que de forma macabra se mostra apazível ao indivíduo), e o número de pessoas causou-me um certo desconforto, apesar de reconhecer nesta acção benefícios.

Este relato vem apenas introduzir no panorama desta dissertação uma intervenção com implicações brutais no lugar, feita com a melhor das intenções e procurando uma evolução e propagação a longo prazo, da floresta em Portugal e dos ecossistemas associados. Enquanto artista, considero que este exemplo vivenciado é ideal para pensar a diferença existente entre as áreas, neste caso nas artes e na engenharia florestal, e compreender que as nossas acções ecoam no lugar e desta forma têm de ser pensadas. E ser avaliadas por nós próprios a favor do ecossistema existente. No caso da engenharia florestal, a actuação tem uma implicação directa, neste caso trataram-se de intervenções benéficas, no caso da arte é muito mais difícil de pensarmos em intervenções intrusivas que sejam em si benéficas. Gosto de ter em conta as intervenções de Goldsworthy ou de Alberto Carneiro, onde existe uma

actuação em consonância com o lugar, e a consciência do peso da própria pegada.



Figura 4 - Obra de Richard Long. A Snowball Track.
Bristol, 1964.

3.2 - Estar

Quando remeto este parágrafo ao ato de caminhar, deparo-me com um paradoxo — a imposição que o corpo tem no lugar e a atitude de apenas estar. O caminhar implica o corpo (humano) em movimento. Em risco. Este movimento é necessário, mas quero pensar no mesmo como um instrumento, que nos faz aceder ao conhecimento, próprio do ato em si. Conhecer a caminhar. Só pelo caminhar, ou talvez pela imaginação, consigo aceder aos lugares que refiro. Hannah Arendt em *A Condição Humana*, ao escrever sobre a contemplação e a ação, refere que o pensamento é uma forma mais directa e importante de chegar à contemplação da verdade. O pensamento seria então “...diálogo interior no qual o homem fala consigo mesmo...”²⁴, pensa para si mesmo. “A sua inactividade interior é completamente diferente da passividade, a completa quietude na qual a verdade finalmente se revela ao homem.”²⁵ E é desta forma que também começam os jogos do acaso, dos mistérios, do velamento da natureza que me leva a parar. A imersão nestes lugares de paisagem cerrada, florestas, labirintos mutáveis, exige em vários sentidos um cuidado, uma transformação do ser, e uma disponibilidade para que seja possível viver a *physis* enquanto natureza selvagem; utopicamente imagino um estar no lugar sem perturbar qualquer rotina interior do exterior que observamos. Aqui, retorno para o estar e o parar. Conseguir observar um lugar destes num possível estado selvagem é, em si, revelador, e transforma o ser-disponível. Permito-me reconhecer uma ordem das coisas que acontecem quando acontecem, comportamentos inerentes a estes espaços e da vida dos mesmos.

Existe um encontro e muitas vezes um reencontro com todos os lugares por onde me desloco, e é nestas ações que crio a possibilidade de transformação. Ao referir a minha origem como pertencente à natureza, questiono a minha condição de ser humano e coloco em questão o comportamento humano enquanto contra-natura. Refiro-me ao todo, nós seres pertencentes à natureza, originários dela, e que de alguma forma nos vemos fora da ordem do mundo, da ordem das coisas, dos ciclos. É desta forma que me questiono sobre a exigência de uma co-habitação, quando estou na casa de outros sinto a necessidade de me anular, deixar que me mostrem como vivem. Que

²⁴ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Lisboa. Relógio D'Água. Junho 2001. Pág. 357.

²⁵ *Ibidem*. Pág. 357.

trilhos usam os javalis, e quais são as rotas aéreas de uma águia. Procuo construir uma forma de estar no lugar, todos os lugares, de maneira a conseguir captar o máximo, integro-me e respeito, ao ponto de conseguir observar e deixar viver o que me rodeia. Franz Kafka, em *“O Pecado, o Sofrimento e o Verdadeiro Caminho”* escreve: “O verdadeiro caminho passa sobre uma corda que não está entendida no espaço, mas quase ao rés do solo. Parece destinada a fazer tropeçar.”²⁶

Entendo isto de uma forma muito simples, o caminho é algo que existe simplesmente, com toda a sua complexidade, o caminho será a vida? Diria que a corda que Kafka refere é o ser na sua abertura e fechamento, ao encontrar-se com a vida ou em vida, a seguir o seu caminho. Estamos constantemente num limbo entre conseguir e não conseguir encontrar o trilho, perceber e não perceber o que é o caminho. Snyder, a este respeito, é muito sintético: o caminho é tudo, é cada passo que calca a terra, um a seguir ao outro.

Eu próprio duvido do caminho, e apercebo-me da dificuldade de aceitar o acontecer da vida. Existe um tempo para tudo e uma aceitação que tem de ser constante. É necessário um estado de neutralidade, em que é no caminho através do acaso que se encontram surpresas, desvelamentos da vida.

“Porque será tão difícil, por vezes determinar um percurso a seguir? Creio que a natureza encerra um subtil magnetismo que, se inconscientemente nos rendermos a ele, dará rumo aos nossos passos.”²⁷

Existem várias formas de caminhar para o errante, muitas vezes seguindo um trilho, outras caminhando sem percurso, deambulando. Thoreau aborda nesta citação a situação de querermos definir um percurso, ou possivelmente de termos pré-definido um percurso, e, no entanto, no lugar dessa predefinição a natureza através do seu “magnetismo” leva-nos/conduz-nos por outros caminhos. Através dos escritos de Thoreau deparamo-nos com um indivíduo que possui uma facilidade encontrada na união com o meio natural para deambular. O ato de caminhar na natureza é um caminhar entre atordoamentos, instantes ou demoras mostrando-nos sempre um caminho seguinte até ao momento em que decidimos voltar, um retorno à morada, também este afetado

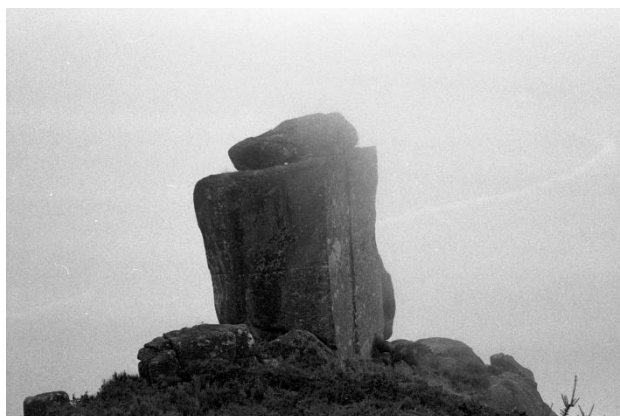
²⁶ KAFKA, Franz. *Antologia de Páginas Íntimas*. Lisboa, Guimarães Editores, 2002. Pág.143.

²⁷ THOREAU, Henry David. *Caminhada*. Lisboa. Antígona. Pág. 33.

pela inconstância se optarmos pelas possibilidades inerentes à errância.



*Figura 6 - Sem título (Gerês, 2020)
Fotografia registada em película, Formato Digital*



*Figura 7 - Sem título (Gerês, 2020)
Fotografia registada em película, Formato Digital*

Aqui a errância apresenta-se livre de pensamento como se nos movêssemos apenas entre encontros, um musgo leva-me à clareira e da clareira sigo um curioso caminho estreito trilhado por animais, continuando assim a caminhada infinitamente incerta baseada na liberdade do pensamento e no acaso do espanto. Segundo Merleau-Ponty, na sua reflexão sobre a filosofia de Schelling entende uma unidade entre o Eu e todas as coisas, “...,toda a coisa é Eu.”²⁸ esta unidade começa pela experiência perceptiva antes do pensamento reflexivo. A errância aqui pretende gerar essa unicidade sem fechamento reflexivo, apenas movimentar-se por experiências e curiosidade que nos levam a existir enquanto um todo. O pensamento reflexivo induz o indivíduo a um fechamento ao curso de acontecimentos e coisas que estão lá para colmatar o vazio para o qual o pensamento empurra, um vazio proveniente de um existencialismo. Existe por oposição à experiência, oposição a um preenchimento fenomenológico, um maravilhamento que associa ao ânimo, existindo apenas vivenciado tudo. “O que Schelling quer dizer é que se redescobre a Natureza em nossa experiência perceptiva antes da reflexão. Sem dúvida, a nossa percepção não é um exercício inteiramente

²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. A Natureza. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes. Fevereiro 2000. Pág. 64.

natural, ela foi pervertida pela reflexão.”²⁹

²⁹ Ibidem. Pág. 63.

CAPÍTULO 4 - OBRA.

“O labor assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie. O trabalho e o seu produto, o artefacto humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao carácter efémero do tempo humano.”³⁰

A necessidade de abordar a obra, o fazer e a sua materialização, após analisar o estar e a investigação anterior à obra, parte da necessidade intrínseca e constituinte do indivíduo-artista em criar. Tal como no excerto citado acima, Arendt sintetiza esta relação humana entre a sua condição existencial e o quanto esta condição influencia o indivíduo a criar. No nosso caso, criar obras de arte ou colocar em obra o que vivemos?

Interessam-me o tempo e o espaço enquanto membros atuantes na obra, e é neste sentido que valorizo a construção do ser.

Uma construção enquanto indivíduo, através da permanência no espaço, que implica o tempo. Para tal experiência baseada na permanência exige um estado de vigília, de mutação e aprendizagem por parte do ser-artista que implica a obra e vice-versa, tornam-se vinculados, a obra e o ser que cria são um, a sua vivência é a sua obra, ou parte dela. Orientar a força da vida implica sempre não uma transmutação da mesma na totalidade, mas sim uma orientação da *physis* em parte. Esta existe na sua qualidade de todo, e o ser apenas orienta o que consegue, o que vive, sente e observa. A transformação é inerente a toda esta maneira de estar no mundo. A minha intenção é continuar uma transformação pessoal que não cessa. Que de alguma forma reflète em obra o ser do artista que sofre de uma constante absorção-orientação.

Entretanto, no fazer artístico, também caminhamos entre conhecimento individual, descoberta e experiência. Cada passo é um passo num caminho do desconhecido e uma sucessiva construção do indivíduo-artista.

Com a minha construção é edificada toda uma maneira de estar no mundo, implicando o fazer artístico, e a investigação artística. Sendo a arte uma forma de orientar a força da vida. “A arte não reproduz o visível, ela torna visível”³¹, escreve Paul

³⁰ ARENDT, Hannah. A condição humana. Lisboa. Relógio D'Água. Junho 2001. Pág. 21.

³¹ PONTÉVIA, Jean-Marie, *Écrits sur l'Art et Pensées Détachées*. 2ª ed. Bordeaux: Éditions William Blake & Co., 1993. vol.1 “La peinture, masque et miroir” Pág. 28. Tradução livre.

Klee, citado por Jean-Marie Pontévia no texto *Le Lisible et le Visible*. A arte é uma realidade representada enquanto real. Segundo a minha interpretação da frase de Klee, a arte baseia-se no seguinte: orientar o que nos move, o que nos arrebatou o ânimo, e apresentar uma realidade que parte do real que vivemos, uma nova realidade que se torna real à humanidade.

Realidade – construção. Real – vivência.

Identifico-me com o que João Queiroz numa entrevista com Doris Von Drathen afirma “Eu vejo na natureza um imenso campo de possibilidades de me pôr em causa, de me construir de novo e, a partir daí, viver de novo o outro como outro e reconstruir a minha relação com os meus semelhantes...”³². É crucial esta noção de construção ao lado da natureza e com a natureza, onde é através desta relação que o homem tem o contacto com a sua origem e através da abertura constrói-se enquanto indivíduo. Paul Klee inicia assim um capítulo do seu livro *Théorie de l’art moderne*: “O diálogo com a natureza permanece para o artista um pré-requisito. O artista é um homem, ele próprio é a natureza, um fragmento da natureza na área da natureza.”³³



³² QUEIROZ, João. I do not have to construct nature, but I have to construct myself when I go into nature. Entrevista com Doris Von Drathen. Vol. 151, 2000 *Duration · Simultaneity · Realtime*. Viena: Kunstforum International. Pág. 282.

³³ KLEE, Paul. *Théorie de l’art modern*. Paris. Éditions Denoël. (Pág. 43) Tradução livre.

Figura 8 - *Objectos encontrados*. (Líquén).

Assim acontece a obra, através de acasos e do que me aparece quando aparece. Trato de orientar a *physis*, apresentar ou representar a minha realidade em obra. Orientar a força da vida, que primeiramente é contemplada e em seguida representada. Os acasos, o conhecimento, as surpresas, tudo é matéria de investigação ou matéria a ser utilizada, modelada ou esculpida, um momento é um tronco de carvalho ou um bloco de mármore, à espera de ser trabalhado. A minha realidade está contida em mim e continuada por mim e o meu envolvente; o real é o que já vivi o que vivo e o que irei viver. Trato então de representar um novo real, um segundo real, que contenha em si a força da vida. Mas de modo, que, esta representação ou reformulação seja, vida também, que tenha em si força vital e que se manifeste.

4.1 – Simplicidade

Questiono o meu fazer artístico, onde é constante o sentimento de impotência perante o esplendor da vida, tudo o que ela implica, e até da própria potência ou valência de poder entender e ver tudo isto. A vida já é, existe, é todo o acontecer na sua complexidade. Existe, com tudo o que compõe e o que a compõe, unidade incomensurável. Enquanto artista é extremamente difícil orientar a força com que a ela se movimenta e se apresenta. Como é que o artista faz valer algo, o que vale o fazer artístico, o colocar em obra a *physis*? Enquanto a vida acontece, a sua existência é clara. Toda a força que ela exerce, é em si bruta, natural... Tudo o que possa fazer parece-me por vezes mínimo em relação ao impacto que absorvo da vida, a inércia é incrível. A calma durante a tempestade acontece a partir dos escritos de Hannah Arendt, esta sensação atenua-se quando Arendt escreve que é a partir do trabalho e o seu produto que o indivíduo promove uma permanência e durabilidade à existência humana, que esta condicionada ao tempo de vida do indivíduo. “O impacte da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante.”³⁴ A obra de arte apresenta-se como veiculação deste impacte. Pela constante tangência, colisão e relacionamento torna-se clara a reação do ser humano perante a vida.

³⁴ ARENDT, Hannah. A condição humana. Lisboa. Relógio D'Água. Junho 2001. Pág. 22.

É pela simplicidade e pela vontade do artista que as obras nascem. Este sentimento de que falo em cima trata-se do arrebatamento do artista perante a vida, e noto pela minha experiência que por vezes o ser apenas se torna aberto à criação pela sua passividade. A incapacidade que por vezes sinto ao criar é fruto da minha percepção e a minha sensibilidade perante a vida.

“A variedade em número e em espécie das rotas adotadas pelo homem na criação artística e no estudo conjunto da natureza depende apenas de suas atitudes em relação ao espaço que ele desfruta dentro dessa esfera.”³⁵ Trata-se de um trabalho e convivência profunda entre o indivíduo-artista e o meio que o rodeia. A criação humana apresenta-se enquanto um conceito complexo dotado de uma liberdade sem medida, o exemplo da poesia foi o que me permitiu perceber isto, o poeta pode olhar para o sol, e este ser simplesmente ele próprio, mas existe muito mais para além do que ele nos faz sentir, ver... que é aquilo que ele desbloqueia no nosso interior, através de todas as afinidades e conexões possíveis existentes no interior do ser que cria. Existe uma necessidade de exteriorizar o que o ser absorve neste maravilhamento, uma explosão após absorção imensa.

³⁵ KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris. Éditions Denoël. Pág. 43. Tradução livre.

4.2 - Sobreposição

A noção de inércia quando aplicada na minha vivência parece estar ligada ao paradoxo de proceder não procedendo, com isto quero explicar que uma das minhas formas de trabalho e sucessivo conhecimento exige mais determinadamente uma estagnação física enquanto estou no lugar-natureza.

Enquanto estou nestes lugares, apesar do deslumbre que muitas vezes me atordoa e imobiliza, tenho como todos nós certos momentos em que imperceptivelmente me sobreponho ao que me rodeia (refiro-me a intervir fisicamente e sonoramente). Em milésimos de segundo, correspondendo ao processo da mente, impeço-me e retiro-me enquanto corpo e indivíduo e uno-me com o todo. Começo por existir movimentando-me mentalmente, em género de viver contemplativamente³⁶ permitindo-me analisar e corresponder fisicamente ao lugar. Evoca aqui o que Arendt escreve sobre a *vita contemplativa* e a *vita activa*, onde esta aborda os dois termos, referindo-se à atividade mental e à atividade física, dando relevância ao facto de ambas serem formas de movimento e ação, colocando-nos em questão sobre a importância destes comportamentos no nosso dia-a-dia e na construção individual e social. “O primado da contemplação sobre a actividade baseia-se na convicção de que nenhum trabalho de mãos humanas pode igualar em beleza e verdade o *kosmos* físico, que se revolve em torno de si mesmo, em imutável eternidade, sem qualquer interferência ou assistência externa ou divina.”³⁷ É pela consciência de si do indivíduo, pelo modo de *vita contemplativa* que é possível uma coabitação, só assim consegue reconhecer ao exterior o que este necessita, através do pensamento e da convivência com o todo. Viver meramente de forma ativa, fisicamente é viável, mas o equilíbrio criado entre a mente e o corpo são cruciais, narcisicamente, ao bem-estar do indivíduo que vive rodeado de vida e de sistemas que permitem a vida. Com isto, compreender a nossa posição e a desinteressante relação com o exterior é crucial para que, conseqüentemente, nos apercebamos do grande sistema a partir do qual somos fruto e de que fazemos parte.

³⁶ ARENDT, Hannah. A condição humana. Lisboa. Relógio D'Água. Junho 2001. Pág. 26-27.

³⁷ ARENDT, Ibid. Pág. 27.

Poderíamos tentar, como já foi feito em outras áreas das ciências (silvicultura), desenvolver uma ética na relação do homem com a paisagem, estudar um bom uso da natureza, na fruição e na utilização. Mais importante ainda, poderíamos desenvolver uma arte próxima da natureza.

No meu dia-a-dia debato-me constantemente com estas questões: o que é a sobreposição e a coabitação? E de que forma são estes conceitos importantes? É exatamente por me considerar humano e reconhecendo toda a postura que o homem tem perante o exterior que reconheço a necessidade em estabelecer certos limites na ação. Mas Klee simplifica esta tensão e sucessivo questionamento individual. “As impressões recebidas nas diferentes rotas e convertidas em obra informam quem estuda a natureza sobre o grau alcançado em seu diálogo com o objeto.”³⁸ A naturalidade do criar leva-nos a um horizonte infinito de descobertas e conhecimento que apenas é conseguido com o diálogo com as coisas e com os sistemas. Só assim amparamos as diversas quedas no caminho da criação, criando e conhecendo, coabitando no mundo com as coisas e a vida.

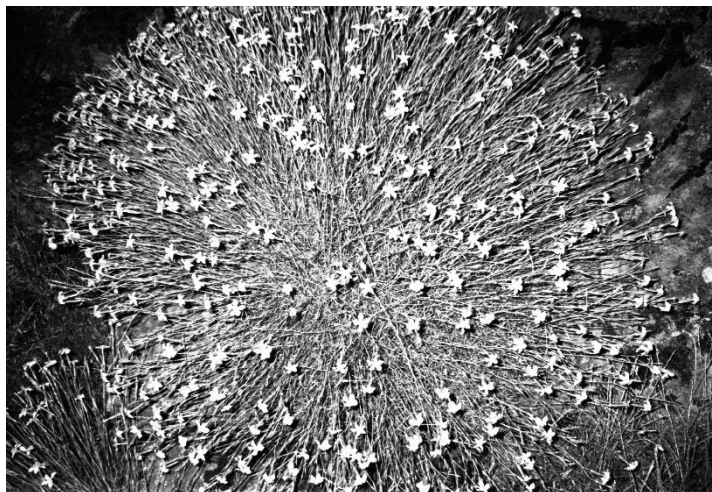
a) Sobre o lugar da fotografia

Naturalmente e de certa forma previsível, a criação nestes lugares, enquanto lá estava e estou, apareceu pelo meio de fotografia, não isoladamente sendo que também aconteceu desenhar por vezes ou captar pequenos vídeos e levar objectos dos lugares, mas mais decisivamente e de forma incisiva aconteceu fotografar. Talvez pela incapacidade e atordoamento de que falo nesta dissertação. É notável que nesta postura que vou desenvolvendo ao longo dos anos, quando entro em contacto com o espaço natural, o trabalho artístico também seja alvo de algumas alterações, começo a aperceber-me mais recentemente que a utilização da fotografia enquanto meio de criação se tornou o mais adequada tendo em conta todas as reflexões aqui apresentadas.

Ao fim de alguns metros de película fotográfica revelada, ao analisar os resultados, tornam-se evidentes as relações entre todas as captações, existe uma repetição e um retorno visível no conteúdo. Debruço-me sobre as suas convergências e

³⁸ KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris. Éditions Denoël. Pág. 46. Tradução livre por Marco Pestana.

cumplicidades, o conteúdo é especificamente traduzido em paisagens, composições, formas, objectos, padrões. Parece-me que fotografar trata-se de uma ação entre contemplação e retorno, algo entre o tempo de encontro e o tempo de contemplação.



*Figura 4 – Marco Pestana. Fotografia nocturna. (2019)
Fotografia registada em película. Formato digital.*

Com a fotografia permito-me abstrair dessa atenção que sinto necessidade de dedicar ao lugar para captar uma imagem. Parece que o tempo de apertar um botão e da imagem ser roubada ao mundo é mínimo tendo mais tempo para retorno à contemplação. Existe, em medidas sempre diferentes e diversas, uma imobilidade à qual sou induzido perante a natureza e tangentemente uma vocação para a criação; na possibilidade do choque entre o artista e a natureza surge-me a utilização da fotografia para atenuar esta convivência.

É importante referir que nunca consegui captar um animal mais veloz ou mais enérgico, claramente porque o deslumbramento sobreponha-se ao pensamento: pensar em captar estaria a segundos ou minutos de distância dessa decisão. No entanto fica o deslumbre e a sucessiva memória. “Qualquer movimento, os movimentos do corpo e da alma, bem como o discurso e raciocínio, devem cessar diante da verdade.”³⁹

³⁹ ARENDT, Ibid. Pág. 27.

Arendt quando se refere a verdade refere-se a algo pré-existente, originário, que nem sempre é reconhecível, mas que antecede a tudo. Utiliza muitas vezes a palavra verdade como característica (verdadeiro) ou de algo que está ali, mas não é definível, nem compreendido na totalidade.

Dou por mim a imaginar a versatilidade do corpo com a câmara fotográfica, reparo que o som do disparo de uma máquina fotográfica poderia ser reconhecido enquanto um barulho de um ramo a cair ou de um passo em falso de um animal furtivo. Ao começar as minhas investigações dedicadas à tese de mestrado, deparei-me com a questão da imobilidade do corpo enquanto modo de permitir o acontecer da vida que me envolve sem que o meu corpo seja visto pela fauna, ou seja: embrenhei-me numa floresta e pude ver sem ser visto. Tentei ver um lugar sem imposição do meu próprio corpo. Poderia pensar em mim e na máquina fotográfica como se fosse um caçador e a sua arma, mas melhor do que associar o disparo da máquina fotográfica ao disparo de uma arma será imaginar-me enquanto um pequeno arbusto que, ao sofrer a ação do vento, parte um ramo. Será com certeza um som momentâneo que, se nos dermos a liberdade de imaginar, poderíamos compará-lo a um som mecânico como o som do obturador de uma máquina fotográfica. Poderá, talvez, não se sobrepor à vida que a imobilidade do meu corpo me permite ver.

b) Deve o ímpeto de criar e a obra criada não acontecerem em prol da continuação de um sistema natural?

Muitas vezes, como já foi referido em capítulos anteriores, a criação e a obra não chegam a acontecer independentemente do facto de o lugar em que nos encontramos ser o meio natural, rural ou urbano. O lugar, quando o encontramos, pode ser um lugar de experiência arrebatadora, de imobilidade forçada por maravilhamento da nossa mente, e de estagno por sobreposição das características do lugar aos sentidos. Nos lugares rurais trata-se por vezes de uma imposição mais comunitária e social, onde o fechamento constante e o abandono por parte do exterior é visível, a nossa entrada é sentida por nós aos olhos de quem vive o lugar. Tanto num lugar mais natural como as florestas, os bosques, as montanhas, como também nos lugares rurais como as aldeias, as vilas, ou apenas casas isoladas, a nossa entrada e presença sentida por nós leva-nos a um repensar a postura e comportamento e nesse exercício penso ser dedicado imenso tempo

dependendo da abertura do indivíduo que entra. Aqui entra em questão se por vezes a vontade e o ímpeto de criar devem ser controlados ou se, no caso de se sobreporem na entrada, se serão meramente condições do indivíduo mais fechado e não motivado pela coabitação.

Ao pensar em criar num lugar, o espaço selvagem, em que o mesmo é independente, constitui um sistema composto por seres vivos e elementos naturais, vida e paisagem, compreendo a factualidade de que este sistema constitui vida, na qual nós não estamos, não compomos originalmente o sistema, mas temos a possibilidade de entrar, permanecer e alterar. O indivíduo-artista deve pensar na sua intenção de criar no lugar e com o lugar, alimentando a sua afeição e a sua curiosidade no lugar e questionar qual a consequência desta intenção ou vontade. Só assim pode ser posto em causa o ímpeto de criar. Através do questionamento das possíveis consequências, da postura e do comportamento individual o ímpeto de criar pode ser ultrapassado ou até esquecido, na medida em que existem outros métodos de investigação em vigor que abordam o comportamento do indivíduo que investiga o lugar. Esta investigação deve começar por si e para si, pelo artista sensível e interessado neste existencialismo.

Colocar em causa o ímpeto de criar tem de ser algo que acontece naturalmente, depois de cultivadas todas as outras maneiras de estar no lugar, e de ser do indivíduo, em concordância com o lugar e a vida desse mesmo lugar. Inicialmente acredito no surgimento de alguns dilemas e problemáticas no interior do indivíduo-artista consequentemente relacionadas com um reaprender e questionar que podem parecer impedimentos ao acto de criar. Trata-se de uma fase ou momento necessário ao indivíduo que ainda não tinha em si esta postura ou esta noção. Ao indivíduo que continha em si tudo aquilo que aqui foi dito cabe ao mesmo cultivar esse estar, cultivar esse eu interior preocupado com a forma como trabalha, com e a partir da natureza selvagem. No limite, dada a sua liberdade o indivíduo-artista no seu percurso pode como bem entender abandonar tudo e estar e criar como entender.

O ideal é haver esta noção de estar e compreender em todo o artista que procura a natureza selvagem, para então percorrer durante a sua vida de acordo com os sistemas naturais. Esta dissertação aparece enquanto reflexão individualizada própria da minha investigação. Acredito, porém, poder tornar-se um género de guia para outros indivíduos que se encontrem no mesmo limbo criativo e pessoal. A criação e a investigação artística

vive da sua própria liberdade que corresponde à liberdade de pensamento do artista, dos jogos mentais e práticos na vivência, e neste sentido o artista não deve forçar práticas e preocupações que não lhe sejam naturais, deve sim procurar pensar esta dissertação quando a força de certas preocupações se sobrepor à sua prática e experiência.

4.3 – Projecto Artístico

O projecto artístico que apresento, fruto desta investigação, começou antes das primeiras palavras escritas desta dissertação. Na conclusão da licenciatura em Escultura e ao ingressar no mestrado em Arte Multimédia, comecei um novo percurso, livre e desprovido de exercícios académicos, um percurso individual e livre nas artes enquanto artista.

Aqui nasceram os primeiros objectos, composições e pensamentos deste novo percurso, a investigação teórica iniciou-se entrelinhas por necessidade de desenvolver o pensamento e a investigação artística. Com maior predominância, a obra apareceu através de objectos encontrados e recolhidos, objectos *ready-made* apresentados com intuito de construir narrativas, e através da recolha fotográfica durante estes últimos anos.

Desta forma procuro apresentar vivências, olhares e construir narrativas de uma proximidade individual com a natureza e o meio rural. Muitas das questões mais ecológicas e existenciais abordadas nesta dissertação não são, a meu ver, visíveis nas obras individualmente, mas, antes, na fusão de todas as obras existentes e apresentadas, o projecto artístico.



Figura 4 - Sem título. 2020

Exposição colectiva "Traça" 2020. Espaço cultural Útero, Rua da Bempostinha, Lisboa.

A instalação acima apresentada foi proposta para uma exposição colectiva (Traça, Lisboa 2020). A natureza da exposição consistia em apresentar obras num sítio que não tinha instalação eléctrica procurando de alguma forma iluminar o espaço apenas através das obras expostas usando extensões.



Figura 5 - Stills do vídeo "joaninha". (2019)

Vídeo registado em cassette Mini-Dv. Formato digital. Duração – 5 minutos

Expus objectos *ready-made* como o saco-cama, a panela com uma infusão de chá aquecido pela botija de gás, a projecção de um vídeo-macro de uma joaninha (*Coccinella septempunctata*) a “deambular” pela erva. Trata-se de uma instalação com uma componente performática em que o artista servia chá aos intervenientes que o pedissem. O saco-cama continha enchimento de papel e plástico bolha e lâmpadas tubulares de led, onde procurei dar a entender que o saco-cama continha um corpo dentro do mesmo e através da luz iluminava a área circundante. A projecção consistia num registo em vídeo de um insecto em modo macro, procurando a ligação à condição de estar presente, de estar, simplesmente. Onde o encontro com o macro é mais frequente, este estar conduz a uma maior atenção espacial e temporal. Esta obra apresenta elementos que pertencem em parte aos meus processos de criação: utilizar objectos *ready-made*, o vídeo, a fotografia e construir narrativas. São estes registos fugazes (fotografia e vídeo) e o interesse plástico, utilitário e pictórico de certos objectos (*ready-made*) que despoletam a instalação. Curiosamente foi das primeiras vezes que compus de uma forma cenográfica e narrativa, utilizando o vídeo e objectos *ready-made*, procurando criar uma possível experiência do acto de acampar na natureza dentro de um espaço urbano em Lisboa.



Figura 6 - Instalação para a Unidade Curricular de Espaço e Tempo no Audiovisual (2019)

Mesa de curiosidades (gabinete de curiosidades)

Objectos encontrados, objectos ready-made, desenhos, livros, esculturas.

No fim do primeiro semestre do mestrado de Arte Multimédia, no âmbito da Unidade Curricular de Espaço e Tempo no Audiovisual, a Professora Catarina Mourão propôs a realização de um trabalho final.

Ainda no início da investigação e a partir dessa proposta, decidi apresentar uma instalação seguindo um modelo de gabinete de curiosidades. A rerepresentação do trabalho desenvolvido de uma forma narrativa, em que possibilito uma fusão de lugares, e a criação de um lugar utópico, é na realidade uma representação da minha situação enquanto artista que investiga e cria na natureza, possuindo muitas vezes várias investigações em espera, e obras concluídas ou inacabadas, mas em si o espaço de atelier mostra-se enquanto um espaço de investigação, possivelmente uma obra em si.



Figura 7 - Instalação para Unidade Curricular de Espaço e Tempo no Audiovisual (2019)

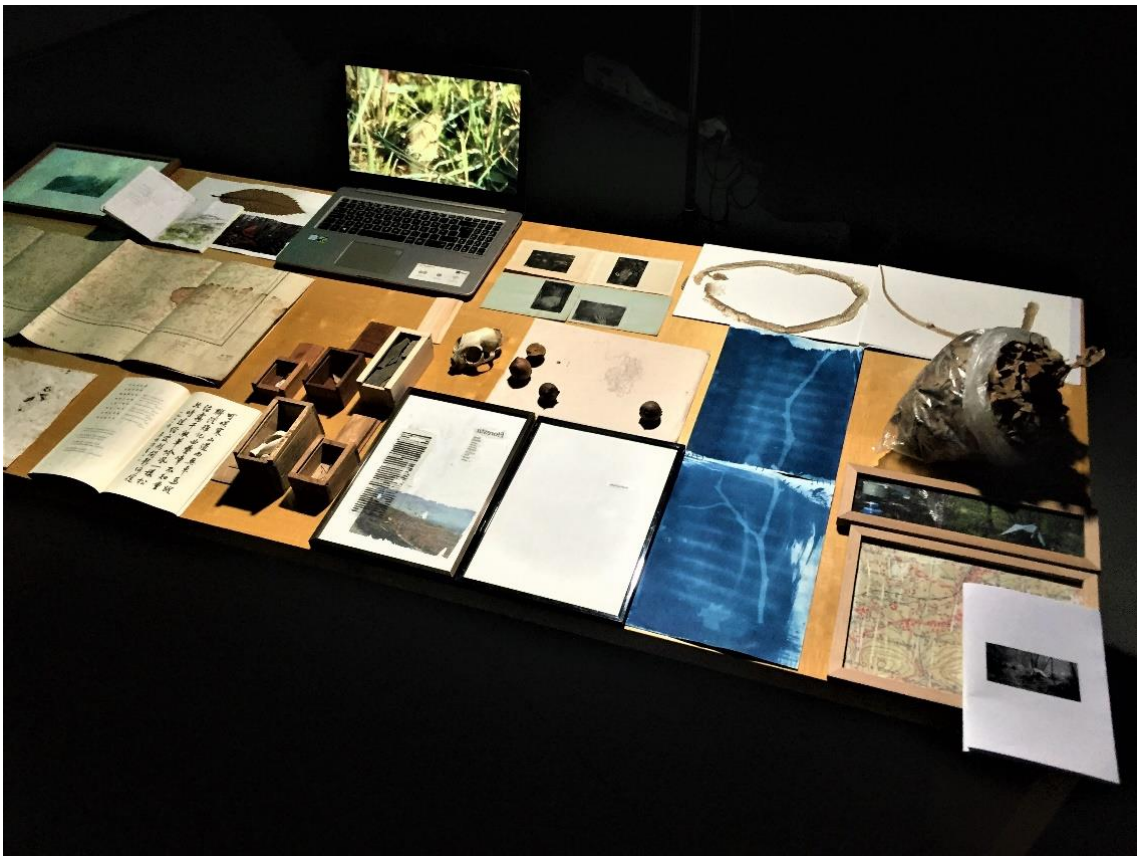


Figura 8 - Instalação para Unidade Curricular de Espaço e Tempo no Audiovisual (2019)

Nesta instalação apresentei vários trabalhos originários de lugares onde estive (cianotípias, desenhos, escritos), objectos encontrados, vídeos projectados e em ecrã, excertos de livros que levava nas viagens e mapas de lugares onde estive. Muitos dos trabalhos e das investigações mostrados nesta instalação estavam ligados apenas no meu imaginário, numa construção feita por mim, mas geograficamente não surgiram do mesmo lugar. Procurei aqui criar uma ambiência de atelier, de investigação em curso e de gabinete de curiosidades, em que cada obra pode ou não viver isolada, mas na minha leitura desta instalação o gabinete contém em si a essência para o deslumbramento, para a construção de uma narrativa.



Figura 9 - Caixas-arquivo (Ossos, Castelo de Vide).



Figura 10 - Caixas-arquivo (2018 – actualidade).

Caixas em madeiras de vários tipos contendo objectos encontrados em caminhada e viagem.



Figura 11 - Caixa-arquivo (bicho-pau, Branca).

No seguimento da investigação deparei-me com imensos objectos encontrados no atelier, elementos naturais tais como: rochas graníticas e xisto, insectos como o bicho-pau (*Leptynia Attenuata*) ou até folhas de carvalho negral (*Quercus Pyrenaica Willd.*).

Todos estes objectos ou elementos foram encontrados e colhidos em caminhadas ou em acampamento. A razão que me levou a arquivá-los em caixas feitas à medida dos objectos, as *caixas-arquivo*, partiu da necessidade de respeitar o primeiro deslumbre, a primeira atenção que nos leva a colher as coisas que nos aparecem, este deslumbre muitas vezes é imediato e até efémero, mas no momento do encontro e na decisão de colher existe um forte magnetismo entre o objecto e o indivíduo. Desde criança que me lembro de colher objectos e de os levar para casa, seixos, calhaus, paus, bordões, insectos, e acredito que não seja o único a ter este interesse pela recollecção. Durante as nossas vidas acontece procedermos desta forma, mas enquanto investigador parti do princípio que estas coisas teriam de ser arquivadas para não se perderem, ganhando assim um relevo maior pela sua condição de arquivo com a sua datação e localização marcadas.

O conceito de object trouvé ou ready-made ganha relevância no meu trabalho não pela recontextualização ou descontextualização radical do objecto, mas antes pela sua reapresentação de forma a criar novas narrativas em conjunto com a história do próprio objecto. Quando afirmo radical é no sentido em que o objecto é retirado do lugar onde é encontrado, é apresentado num novo lugar em circunstâncias novas e diferentes mas há sempre uma proximidade pela ambiência criada em exposição ou em atelier próxima dos lugares originários.

Estas caixas foram feitas por mim e apresentam madeiras encontradas em contexto natural e urbano (madeiras de plátano, mogno carvalho), já previamente processadas ou em bruto (lenha); posteriormente, foram trabalhadas para a finalidade que lhes dei.



Figura 12 – Fanzines. Viagem de Agosto 2020.

Registos em filme fotográfico preto e branco, 35mm. Impressão a laser sobre papel reciclado 80 gr.

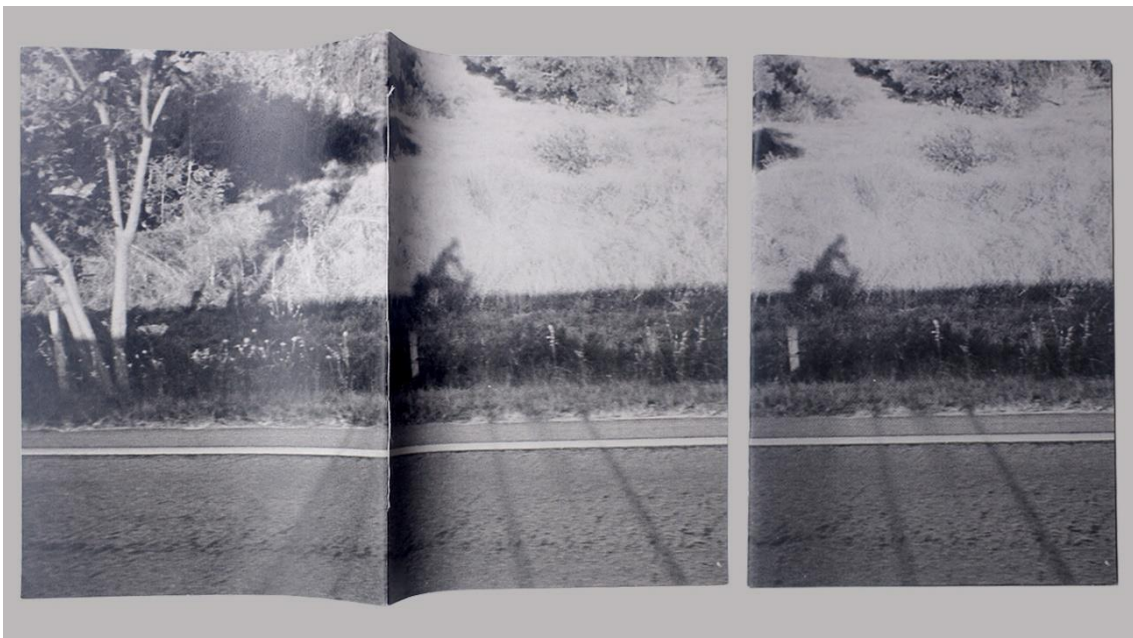


Figura 13 – Capa e contracapa da Fanzine #1 (Viagem de Agosto, 2021)

Registos em filme fotográfico preto e branco, 35mm. Impressão a laser sobre papel reciclado 80 gr.

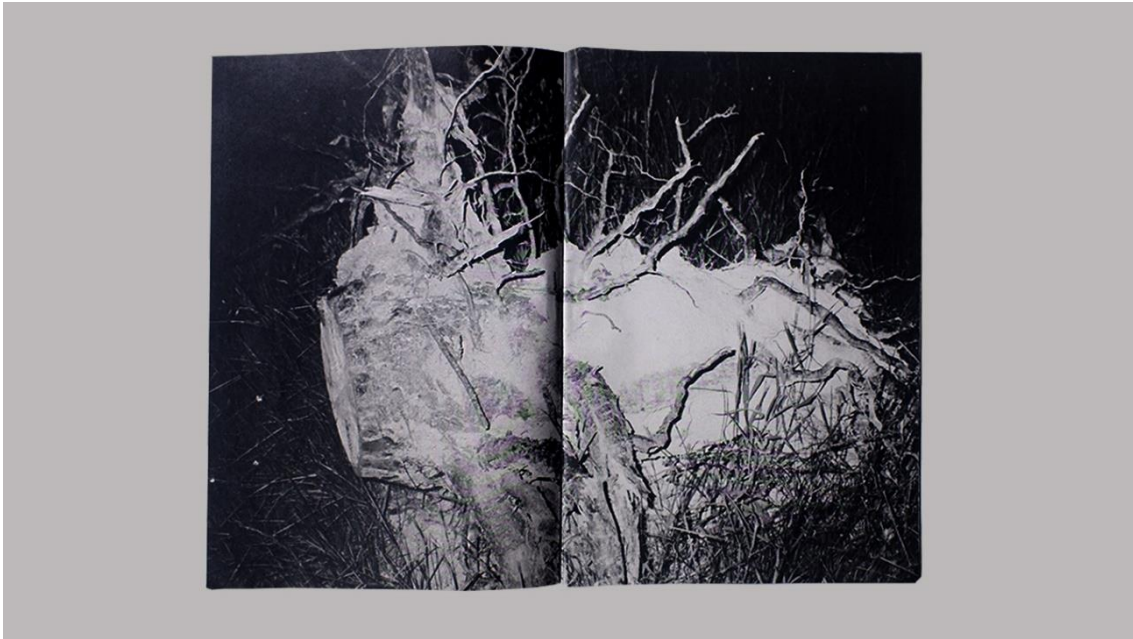


Figura 14 - Páginas da Fanzine #1 (Viagem de Agosto, 2021).

Registos em filme fotográfico preto e branco, 35mm. Impressão a laser sobre papel reciclado 80 gr.

As fanzines que edito surgiram pelo mesmo motivo que me levou a criar as *Caixas-arquivo*: a necessidade de usar as fotografias de viagens e lugares onde estive fez com que começasse a edição de várias fanzines de modo a fechar cada um dos rolos fotografados, arquivando-os. Assim sendo, arqueei os negativos, mas pela necessidade de possuir as fotografias impressas contrariando os modelos de armazenamento contemporâneo num formato digital, iniciei a produção de fanzines únicas relativas a cada rolo.

Até ao momento realizei cerca de dez fanzines onde é possível observar fotografias de vários lugares onde estive, momentos variados desde ações de reflorestação, caminhadas em alta montanha e a visitação de manchas florestais.

A relação entre contemplação e registo fotográfico apresentou-se enquanto solução essencial na minha investigação e vivência, a possibilidade de me distrair momentaneamente ou parcialmente de modo a criar (captar fotograficamente) possibilitou a criação apesar da contínua incapacidade de me desconectar contemplativamente do lugar. A fotografia, seja no estar ou no caminhar, aparece enquanto meio simplificador da relação de quem quer viver o lugar, mas sente uma

vontade de criar neste lugar. O registo em movimento e o registo em contemplação tornam-se possíveis.

A partir da intenção de utilizar fotografias captadas em investigação, e através do processo de transferência de imagem, iniciei a criação de telas recorrendo à transferência de fotografias impressas a laser sobre papel. Esta técnica possibilitou a atribuição de qualidades pictóricas e matéricas diferentes da impressão comum, a laser e a jato de tinta.

O processo de transferir imagens usando médiums⁴⁰ tais como o heavy gel médium, utilizados frequentemente no processo de engrossar e expandir tintas, possibilitam a transição por fixação da tinta impressa sobre a superfície do papel. Após a secagem removo o papel utilizando água; a tinta da impressão fica no suporte final escolhido que pode variar entre pano cru, papel, madeira, entre outros. As fotografias transferidas ganham outro carácter mais matérico diferente da natureza da fotografia impressa, apresentam falhas, relevos e por vezes manchas baças. Este processo interessou-me pela possibilidade de ampliação fugindo à pixelização das imagens muitas vezes fotografadas com filmes de 35mm e ampliadas a dimensões que não lhes são naturais, e pela possibilidade de apresentar uma fusão entre fotografia e pintura. Após algumas obras criadas com este processo, notei que o resultado final, a imagem, tratava-se de uma fotografia com falhas, com um aspecto gasto, facto que me levou a pensar na memória da qual a fotografia vive. Considero a fotografia um registo fidedigno que é roubado a um determinado momento e lugar no nosso percurso. Uma vez que estes registos existem na nossa mente e muitas vezes são evocados na névoa da memória, raramente são lembrados de forma exacta e fidedigna: são memória e, nesta linha de pensamento, estas obras apresentam a imagem com falhas e contrastes atenuados ou acentuados, com detalhes e manchas baços.

Ao ler uma entrevista feita ao fotógrafo Daido Moriyama para a BOMB Magazine, deparo-me com afirmações com as quais sinto afinidade numa parte da entrevista; o entrevistador Bree Zucker e Moriyama refletem sobre a importância da partilha da memória e da memória em si na fotografia.

“Bree Zucker - Mas, como componente do pensamento, a memória não é importante para a fotografia?”

⁴⁰ O médium é um aditivo utilizado para alterar o ritmo de secagem, aumentar o brilho, melhorar a fluidez, dar textura. Os médiums são preparados com os mesmos aglutinantes utilizados na moagem da cor: óleo de linhaça ou resina alquídica. No meu caso utilizo estes aditivos para transferir as imagens impressas a laser.

Daido Moriyama - Eu acredito que sim. Provavelmente, em cada fotografia que tiro, algum fragmento da minha memória entra na fotografia. O espectador também projeta nela a sua própria memória. Às vezes, a fotografia tem mais impacto em quem vê do que em quem tira. Para ser claro, acredito que os três elementos de: documentação [記録 kiroku], memória [記憶 kioku] e comemoração [記念 kinen] são a base da fotografia.”⁴¹

Na minha prática estou constantemente rodeado destes três elementos que Moriyama refere. Contudo, no seguimento da minha investigação, a importância da experiência no lugar e da vivência leva-me a questionar se poderá a experiência [経験 keiken] ser o primeiro elemento de quatro elementos-base da fotografia.

A importância deste primeiro elemento, que refiro, remete-me para a dificuldade que tive em encontrar uma forma de continuar a criar sem interromper a contemplação. A contemplação aqui seria a experiência, a experiencição do lugar, seguida da documentação (o primeiro elemento referido por Moriyama). A documentação na fotografia (captação ou registo) não é igual para todos os fotógrafos e criadores, existem fotografias e fotógrafos que realmente vivem em tensão entre contemplar e fotografar, contudo é tendo em conta artistas como Daido Moriyama que penso o equilíbrio entre contemplação ou experiência e a sua documentação ou criação. O disparo da máquina fotográfica é frequente e desafortunado. Da mesma forma que eu criei uma forte afinidade com o meio natural e os sistemas que o compõe, Moriyama desde criança que criou esta afinidade com o meio urbano e as grandes cidades. “Para mim, tudo está na cidade. As cidades são galerias, museus, bibliotecas, filmes e teatros. Eu vejo as cidades como todas essas coisas, e é por isso que as fotografo. Eles estão vivos com um ímpeto vertiginoso, com uma vitalidade como uma criatura ou monstro incrível.”⁴²

⁴¹ <https://bombmagazine.org/articles/daido-moriyama/>
Tradução livre.

⁴² Ibidem.
Tradução livre



Figura 15 – (vista de atelier). Em cima: Carvalho, 2021 (124 x 189 cm); em baixo: Húmus, 2020 (128 x 182 cm).
Registro em filme fotográfico preto e branco, 35mm. Transferência de imagem sobre tela.

A obra *Húmus* apresentada na **figura 14**, está profundamente ligada à permanência e ao estar, é um registo fotográfico de quando comecei as primeiras palavras desta investigação, com os pés assentes na manta morta de um carvalho, imerso corporal e mentalmente no lugar. Fotografar este acontecimento era o mínimo que poderia ter feito e o mínimo que a fotografia me permite, captar e voltar à contemplação. Dois pés embutidos numa manta morta. Esta imagem apenas surge devido à deambulação da minha parte em torno da arte próxima da natureza da caminhada e acampamento em que a expressão “Leave no trace”⁴³ ganha uma importância imensa, pelo respeito e compreensão de quem vive estes lugares e procura continuar um ciclo vicioso de não deixar rasto, lixo, marcas. Dos lugares, levamos apenas fotografias, desenhos, objectos e memórias. Deixamos as nossas pegadas à mercê do lugar e das suas transformações e a nossa presença na memória da fauna.

No uso da fotografia e dadas as possibilidades das técnicas que utilizo experimentei a reprodução das fotografias a escalas maiores. Procurei reproduzir o momento vivido por mim e captado pela máquina fotográfica, trazendo a escala 1/1 ou até escalas maiores, apresentando um novo real (obra).

⁴³ “Não deixes rasto”. Tradução livre.



Figura 15 – (vista de atelier). Quercus Pyrenaica, 2021 (270 x 170 cm)

Registo em filme fotográfico preto e branco, 35mm. Transferência de Imagem sobre tela.



Figura 16 - Ibón de Llardaneta, 2019. (32 x 27 cm).

Registo em filme fotográfico a cores, 35mm. Transferência de Imagem sobre tela.



Figura 17 e 18 – À esquerda. *Pico Grande*, 2020. (19 x 13cm). À direita. *Caldeirão Verde*, 2020. (19 x 13cm).
Registo em filme fotográfico preto e branco, 35mm. Transferência de Imagem sobre tela.

Durante o processo de criação surgiu uma obra em pasta cerâmica/barro a partir da análise e reflexão sobre a imagem presente na obra *Húmus* (2020). Procurei representar nesta obra o negativo criado pelos meus pés na manta morta, a possibilidade de recriar a manta morta ou húmus do carvalhal tornou-se, digamos, uma missão, pelo simples facto de que para tal obra teria de replicar o processo inerente ao próprio carvalhal e aos carvalhos que todos os outonos libertam as folhas, criando a possibilidade de existência de solo. A existência de manta morta é condicionada pelo tempo, pelas épocas e pelo crescimento das árvores onde a fotografia foi captada. Por estes motivos recriar uma manta morta pareceu-me desafiante na medida em que procurava seguir o processo de queda das folhas das árvores: cada folha, uma a uma, preenchendo o chão no decorrer dos anos; desta forma utilizando a técnica de cozer o barro posso tornar uma mancha criada e imaginária de algo que é influenciado pela passagem do tempo: o negativo dos meus pés na manta morta do carvalhal.



Figura 16 - Húmus (negativo), 2021.

Medidas: 32 x 33 x 7 cm

Pasta cerâmica negra, cozedura a 1240°.

REFERÊNCIAS

Livros

ARENDR, Hannah. *A condição humana*. Lisboa. Relógio D'Água. Junho 2001. Tradução de Roberto Raposo.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. 1ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990. Tradução de Paulo Neves da Silva.

FIDALGO, João Paulo Carvalho. *Silvicultura próxima da natureza*. 1ª ed. Porto: Quântica Editora. 2018.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O Paradoxo e a Mimese*. Lisboa: projecto teatral, 2011. Tradução de Tomás Maia.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris. Éditions Denoël.

PONTÉVIA, Jean-Marie, *Écrits sur l'Art et Pensées Détachées*. 2ª ed. Bordeaux: Éditions William Blake & Co., 1993. vol.1 “La peinture, masque et miroir”.

KAFKA, Franz. *Antologia de Páginas Íntimas*. Lisboa, Guimarães Editores, 2002. Tradução de Alfredo Margarido.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes. Fevereiro 2000. Tradução de Álvaro Cabral.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. 9ª ed. Lisboa: Nova Vega. 2015. Tradução de Luís Manuel Bernardo.

THOREAU, Henry David. *Caminhada*. 3ªed. Lisboa: Antígona. Janeiro, 2018. Tradução de Maria Afonso.

SNYDER, Gary. *A Prática da Natureza Selvagem*. Lisboa: Antígona, 2018. Tradução de José Miguel Silva

CARERI, Francesco. Walkscapes, *O Caminhar Como Prática Estética*. 1ª ed. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013. Tradução de Frederico Bonaldo.

REFERÊNCIAS ONLINE

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sistema>

ENTREVISTAS ONLINE

QUEIROZ, João. *I do not have to construct nature, but I have to construct myself when I go into nature*. Entrevista com Doris Von Drathen. Vol. 151. Duration · Simultaneity · Realtime. Viena, Kunstforum International, 2000.

Entrevista a Andy Goldsworthy por Teddy Jamieson. Glasgow, Escócia: The Herald, 18 Outubro 2015. https://www.heraldscotland.com/arts_ents/13876838.interview-andy-goldsworthy-the-world-in-his-hands/

Entrevista a Daido Moriyama por Bree Zucker. Nova Iorque, EUA: BOMB Magazine, 4 Janeiro 2017. <https://bombmagazine.org/articles/daido-moriyama/>