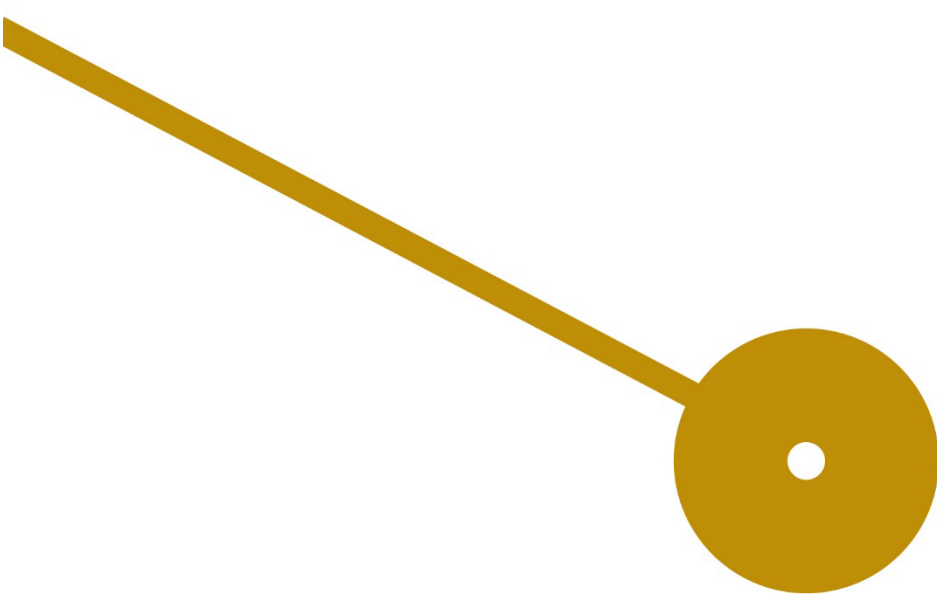


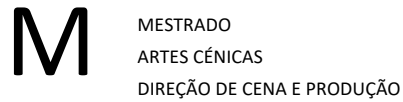


Connecting the dots - A
permacultura aplicada à gestão de
um projeto cultural

Carla Joana Almeida de Magalhães

02/2025





Connecting the dots - A
permacultura aplicada à gestão de
um projeto cultural

Carla Joana Almeida de Magalhães

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Direção de Cena e Produção

Professores Orientadores Regina Castro e Fernando Matos de
Oliveira

02/2025

Dedico este trabalho aos meus pais, amigos, cães e demais espécies companheiras pelo incansável apoio.

Agradecimentos

Agradeço especialmente aos meus orientadores, Regina Castro e Fernando Matos de Oliveira, por terem aceitado esta tarefa e por toda a dedicação e apoio; ao João Francisco Barreto, pelo apoio incondicional e ajuda na revisão; aos muitos intervenientes nas diferentes fases do projeto “O jardim”, em especial aos elementos da Casa de Gigante; e à Vânia Rodrigues, pela disponibilização do questionário dirigido às organizações (GREENARTS), ainda não publicado.

Resumo

Inserida no campo de estudos que relaciona arte e sustentabilidade, a investigação desenvolvida tem como objeto de pesquisa as práticas artísticas contemporâneas, circunscritas às artes performativas, compreendendo quer os processos de “genética artística” quer os “modos de produção” a elas associados. Acompanhando a crescente atenção subordinada aos modos de produção nas artes e à sua “ecologia operacional”, procura entender **como é que a arte se faz ecológica do ponto de vista processual, assegurando a sua “sustentabilidade” nas suas diferentes dimensões (ambiental, cultural, social e económica)**. Perseguindo esta questão, propõe-se investigar o conceito de jardim aplicado à gestão de um projeto artístico. Através da adoção de uma estratégia híbrida e em permanente oscilação entre *practice-led research* (pesquisa derivada da prática) e *practice-based research* (pesquisa baseada na prática) e *research-led practice* (prática derivada da pesquisa) (Smith & Dean, 2009), aplica-se a metáfora vegetal ao projeto artístico “O jardim” - projeto transdisciplinar *ongoing* - que se constitui estudo aplicado. Fazendo uso de uma metodologia de investigação-ação, pesquisa-se **um modo de gestão sustentável, baseado nos princípios da permacultura**. Desta forma, procuram-se modelos de gestão alternativos, decorrentes de um discurso da prática, com o objetivo de contribuir para o debate sobre como fazer crescer futuros abundantes e sustentáveis perante a catástrofe ecológica.

Palavras-chave

Gestão Cultural; permacultura; sustentabilidade; práticas eco-artísticas; biomimesis.

Abstract

As part of the research field that relates art and sustainability, this investigation takes contemporary artistic practices as its object, with a specific focus on the performing arts, and compromising both the processes of “artistic genetics” and the “modes of production” associated with them. Following the growing attention devoted to modes of production in the arts and their “operational ecology”, the work presented seeks to understand how art becomes ecological from a procedural point of view, ensuring its “sustainability” in its different dimensions (environmental, cultural, social and economic). In pursuit of this question, we propose to investigate the concept of a garden applied to the management of an artistic project. Through the adoption of a hybrid strategy, in permanent oscillation between practice-led research, practice-based research and research-led practice (Smith & Dean, 2009), the vegetal metaphor is applied to the artistic project “The Garden” - an ongoing transdisciplinary project - which constitutes an applied study. Using an action-research methodology, a sustainable management method based on the principles of permaculture is explored. In this way, alternative management models are sought, arising from a practice discourse, with the aim of contributing to the debate on how to grow abundant and sustainable futures in the face of ecological catastrophe.

Keywords

Cultural management; permaculture; sustainability; eco-artistic practices; biomimesis.

2.3.4. Fase de pesquisa 3 - O jardim das delícias terrenas e Residência 2 Campus Paulo Cunha e Silva	46
<<<<<<< Glitch 3 - Notas sobre Liderança e Colaboração horizontal.....	47
2.3.5. Fase de pesquisa 4 - O jardim planetário Casa de Gigante.....	48
2.3.5.1. Fase de pesquisa 4 - Residência fase 1 (pequena escala).....	49
2.3.5.2. Fase de pesquisa 4 - Residência fase 2 (média escala).....	55
.....	
3. DISCUSSÃO.....	61
3.1. Fase 1 da residência (pequena escala).....	62
3.2. Fase 2 da residência (média escala).....	62
3.3. Discussão geral.....	69
.....	
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
.....	
BIBLIOGRAFIA.....	74
.....	
ANEXOS	

Introdução

Acompanhando a crescente atenção subordinada aos modos de produção nas artes e à sua “ecologia operacional”, esta investigação procura entender como é que a arte - em particular a arte performativa - se faz ecológica do ponto de vista processual, assegurando a sua sustentabilidade nas diferentes dimensões (ambiental, cultural, social e económica). Transpondo o pensamento ecológico para a sua própria ontologia, esta dissertação inicia-se com uma caracterização alargada do contexto político, económico, cultural e ambiental onde as práticas eco-artísticas se desenvolvem. Afirma-se, primeiramente, numa estratégia *top-down* (análise de escala mais abrangente, relacionando-se criticamente com as políticas culturais), para logo a seguir dar conta do estado da arte numa estratégia *bottom-up* (caracterização a partir da prática). As escalas de análise são cada vez mais circunscritas, encaminhando a pesquisa para o estudo aplicado apresentado, referente ao projeto transdisciplinar “O jardim”, de Joana Magalhães.

Esta dissertação foi escrita de forma rizomática (Delleuze, G. & Guattari, F., 1976). Como tal, os diferentes capítulos, apartes, comentários, entrevistas, referências, não cumprem uma ordem necessariamente cronológica. Os materiais encontram-se uns com os outros, deixam-se emergir, fazendo conexões. Trata-se de um trabalho cumulativo, de acumulação e acomodação de materiais provenientes de fontes diversas, teóricas e práticas, seguindo uma metodologia de investigação-ação.

Recorte e objetivos de pesquisa

Partimos de uma interrogação, formulada de forma abrangente:

- Como é que a arte se faz ecológica do ponto de vista processual, assegurando a sua sustentabilidade nas suas diferentes dimensões?

Esta interrogação inicial foi-se densificando através da circunscrição da pergunta à área artística em que nos inscrevemos - artes performativas -, do campo que nos ocupamos - gestão e produção - e de um conjunto de perguntas de investigação que a concretizavam. Interessavam-nos práticas eco-artísticas individuais e especular sobre formas de gestão alternativas cooptadas de sistemas que incluíssem humanos e mais-que-humanos. O sistema “jardim”, enquanto heterotopia foucaultiana (Foucault, 1986), ou seja, “lugar que possibilita a coexistência da diferença e de relações sociais diferenciadas sem abandonar o respeito pela alteridade nem promover a dominação e o controlo” (Sprenger, U. & Gussmann, L., 2022), pareceu-nos um bom lugar para começar. Formulámos a seguinte pergunta:

- Como poderá um lugar desestabilizar e perturbar as perspetivas humanas sobre a sua condição e circunstância, abrindo espaços de curiosidade, questionamento e regeneração do imaginário?

O processo de pesquisa do “lugar” jardim e dos seus modos de gestão fez emergir uma terceira pergunta, à qual tentamos responder nesta investigação e no estudo aplicado apresentado:

- Como poderá o modelo da permacultura desestabilizar e perturbar as perspetivas clássicas sobre a condição e circunstância da produção e gestão cultural, abrindo espaço para o “desenvolvimento da sustentabilidade” (Demos, 2016, p. 55)?

Os objetivos da investigação foram, por conseguinte, divididos em objetivos de primeiro e de segundo nível. Os primeiros estão vinculados à interrogação final organizadora desta investigação e, deste modo, assumem um carácter mais específico, e os últimos relacionam-se com uma problematização mais abrangente, o nosso *Oikos* conceptual.

Constituem objetivos de primeiro nível:

- Especular sobre formas alternativas de gestão a partir da análise de sistemas que permitam a coexistência entre humanos e mais-que-humanos;
- Problematizar o papel da produção e da gestão cultural nas artes performativas no desenvolvimento da sustentabilidade;
- Aplicar os princípios da permacultura à gestão de um projeto nas artes performativas;
- Aplicar os princípios da permacultura à gestão do projeto transdisciplinar “O Jardim”;
- Investigar de que modo os princípios da permacultura influenciam os processos de génética artística e os modos de produção e gestão a ela associados;
- Pesquisar as vantagens e limitações da aplicação da filosofia da permacultura nas artes performativas e no caminho para a sustentabilidade.

São objetivos de segundo nível:

- Sistematizar e complexificar a caracterização das práticas eco-artísticas;
- Problematizar a relação políticas culturais - práticas eco-artísticas - gestão eco-artística, na práxis de criação contemporânea;
- Refletir sobre a prática e a partir da prática (valorização do conhecimento apoiado numa práxis);
- Contribuir para a (re)configuração epistemológica e crítica do campo da produção e gestão cultural numa

etapa crítica (Rodrigues, 2022) e para a emergência de um discurso vindo da prática.

Exposição capitular

Para a prossecução dos objetivos acima descritos, devemos considerar de modo preliminar o papel da arte e das políticas culturais no caminho para a sustentabilidade, considerando igualmente o contexto português em que se situa “O Jardim”. Por questões de natureza formal, referentes ao número máximo de caracteres permitido, remetemos para o anexo 1 uma análise da complexidade ecológica e conceptual da pesquisa. Não obstante, consideramos que o mesmo informa e contextualiza a leitura da dissertação que se segue, fazendo conexões com sistemas e escalas mais amplos (político, social e económico) que não devem ser descurados quando falamos em ecologia, (pelo que mantivemos o resumo do mesmo no corpo de texto principal). Este anexo está dividido em tópicos que denominámos “dots”. Estes conjuntos de “dots” apresentam materiais distintos, selecionados de entre uma constelação de materiais e matérias contíguos ao tema. Esta lógica de apresentação, dividida em “dots”, “glitches” e “connecting the dots” norteia, de resto, a restante estrutura da dissertação. A expressão “connecting the dots”, tornada popular por Steve Jobs, dá conta da estrutura rizomática da dissertação, alude à configuração metodológica e transdisciplinar da pesquisa, aos “padrões que conectam” (Bateson, 1979; Kagan, 2010), e ao princípio de conexão, acrescentado por Caffyn Kelley (2008) aos doze princípios da permacultura (Holmgren, 2002). O “glitch” representa uma intromissão do discurso, introduzindo um paradoxo e a ideia de falha como possibilidade.

.....

ANEXO 1

DOT 1. Estado do mundo / estado da arte - Barbie ou Oppenheimer? A incerteza radical

Começámos num movimento de cima para baixo, aludindo ao papel das políticas culturais no caminho para a sustentabilidade. Fizemos a seguinte pergunta: “Como podem as políticas culturais permitir a emergência de ‘culturas de complexidade’, em vez de desenhar programas científicos e culturais construídos de cima para baixo?”

Discute-se a generalizada bipolarização e simplificação de visões políticas, filosóficas e sociais no que concerne ao tema da sustentabilidade, constituindo-se genericamente divididas em positivistas e negativistas. Reflete-se sobre o efeito dessa redução na certeza enviesada de futuro (ou demasiado feliz ou demasiado catastrofista) e na perda de imaginação coletiva. Alude-se ao conceito de “incerteza radical”, de Rebecca Solnit (2023), espaço fértil para as artes e para a navegação em territórios desconhecidos, ao mesmo tempo que se identifica a necessidade de uma literacia ambiental que a alimente. Problematiza-se o papel da arte na abertura deste espaço de incerteza e a dificuldade de o manter quando demasiado dependente do isomorfismo político e institucional, proveniente de políticas culturais que tendem a olhar a arte através da lente do mercado. Evidencia-se o papel da arte na descolonização do pensamento ecológico face ao *greenwashing* e à eco-governância neoliberal (Demos, 2016) e à necessidade de se autonomizar [autonomia institucional] para dar conta desse movimento. Critica-se a retórica generalizada que se dedica à ecologia sem aludir às questões de consumo e a qualidade prescritiva, injusta e vaga das políticas culturais. Abordam-se estratégias sustentáveis emergentes vindas das cosmologias dos povos do Sul. Coloca-se o ónus da sustentabilidade num “*staying with the trouble*” (Haraway, 2016) permanente; num lugar de ação - individual e coletivo - em oposição à

contemplação; e na oscilação – entre positivo e negativo, entre grande escala e pequena escala, entre estratégias *top-down* e *bottom-up*.

De seguida, mudámos a perspetiva e explorámos um discurso vindo da prática (estratégia *bottom-up*), refletindo sobre o papel das práticas eco-artísticas no caminho para a sustentabilidade. Queríamos pesquisar como é que a arte se faz ecológica do ponto de vista processual, assegurando a sua sustentabilidade, nas suas diferentes dimensões. O “dot 2” é, assim, dedicado às metodologias eco-artísticas e aos seus modos específicos de produção (ecologias de produção). Tem como objetivo contribuir para a sistematização de princípios orientadores que ajudem a caracterizar uma prática eco-artística, refletindo, ainda, sobre a sua dificuldade de definição.

DOTS 2 e 3. Metodologias e práticas eco-artísticas

Para a definição e sistematização do que são práticas eco-artísticas, aprofundámos o conceito de “arte ecológica” ou “eco-arte” e as suas manifestações, através de uma perspetiva ecocrítica. Utilizámos como principais fontes a pesquisa desenvolvida pela historiadora de arte Suzi Gablik, na sua obra *The Reenchantment of art* (1992); o trabalho ecocrítico desenvolvido por Sacha Kagan (2011); a sistematização produzida por Linda Weintraub, no seu livro *To Life! Eco art in pursuit of a sustainable planet* (2012); as críticas apresentadas por Julia Martin (2014); bem como as obras *Decolonizing Nature*, de T.J.Demos (2016) e *Convivial Futures*, de Adloff e Caillé (2022). Na tentativa de dar conta da complexidade de caracterizações e de forma a torná-la operativa, fizemos um exercício de interpretação e síntese da literatura explicitada. Demos continuidade ao questionamento iniciado no capítulo anterior sobre autonomia da arte, desta vez atendendo à sua dimensão funcional e utilitária, e fizemos a seguinte pergunta: serão as práticas eco-artísticas exclusivas da eco-arte? (*dot 3*).

DOT 4. Delirando com Marta Pazos

No *Dot 4*, fizemos a análise de uma entrevista à artista Marta Pazos, em busca de outras premissas para a caracterização de uma prática eco-artística a partir de um testemunho vindo de um contexto altamente institucionalizado e influente, não identificado como eco-arte, plasmando e complexificando, assim, as questões debatidas nos tópicos anteriores. Optámos pela apresentação desta entrevista por contribuir para a complexificação do pensamento em torno das práticas eco-artísticas, constituindo-se um exemplo não convencional e até paradoxal no contexto eco-normativo.

.....

CAPÍTULO 1 – CONNECTING THE DOTS

- Um novo paradigma das artes – da estética para a ética e questões de materialidade

Baseados em autores como Guy Cools e Pascal Gielen (2014), Jeroen Peeters (2014) e Theresa May (2007), e no projeto de investigação GREENARTS, demos conta da emergência de um novo paradigma das artes que introduz as questões éticas, materiais e ecológicas operacionais como matéria fundamental para o aprofundamento de um pensamento ecocrítico e ecoético. A partir do documento “*Some green questions to ask a play*”, (May, 2007) posteriormente reformulado pelo projeto GREENARTS em “Questionário ecológico para organizações culturais”, (Universidade de Coimbra, s.d.), sistematizaram-se outras características definidoras de uma prática eco-artística tendo em conta as suas dimensões materiais e a sua “ecologia de produção”.

Mantendo a pergunta de investigação - como é que a arte se faz ecológica do ponto de vista processual, assegurando a sua sustentabilidade nas suas diferentes dimensões? - circunscrevemos a pesquisa à gestão eco-artística.

- Gestão eco-artística

Começámos por problematizar o modelo clássico de produção e gestão cultural nas artes performativas portuguesas baseados na sua longa história de isomorfismo institucional. Apoiados na obra *Modus Operandi - produção e gestão nas artes performativas*, da investigadora e produtora Vânia Rodrigues (2022), procedemos à identificação das principais características congregadoras dos modelos de gestão nas artes em Portugal: escassez de estudos, relações verticalizadas, lógica de projeto, sobrevalorização das dimensões técnicas e executivas, défice de reflexividade e emergência de novas práticas de mutualização e cooperação. Introduziu-se, ainda, a questão da “etapa crítica da gestão cultural”, apresentada pela autora. Apoiados no conceito de *autoecopoiesis*, introduzido por Sacha Kagan (2011) e de “simpoiese” (Dempster, 1998; Haraway, 2016), criticámos a linearidade do modelo clássico de produção e gestão cultural, dividido nas suas quatro fases de produção, (Pires, 2016) e o seu funcionamento exclusivamente autopoietico.

- Permacultura - um modelo de *design*

Introduzindo a questão principal desta investigação, desenvolvemos o modelo da permacultura, apresentando os seus princípios éticos e de design. Introduzimos, ainda, a aplicação do modelo da permacultura no contexto artístico e cultural, bem como no contexto de gestão empresarial, sob o termo de “permanagement” (Marcel et al., 2021).

CAPÍTULO 2 – A PERMACULTURA APLICADA À GESTÃO CULTURAL – “O JARDIM”, ESTUDO APLICADO

No capítulo 2, apresentámos um estudo aplicado onde aprofundámos as bases para a adaptação da filosofia e metodologia da permacultura à gestão cultural.

O estudo aplicado do projeto transdisciplinar “O jardim” ilustra um processo artístico de investigação-ação que inicialmente se propõe pesquisar uma prática eco-artística possível, partindo da seguinte pergunta:

- Poderá um lugar [jardim] desestabilizar e perturbar as perspetivas humanas sobre a sua condição e circunstância, abrindo espaços de curiosidade, questionamento e regeneração do imaginário?

Apresentam-se os pressupostos teóricos do projeto, procede-se à sua caracterização e desenvolve-se a memória descritiva das diferentes fases. Ao longo do processo e a partir da exploração e pesquisa do lugar “jardim”, experimentaram-se diferentes “modos de fazer” que instigaram a ideia de integrar o modelo da permacultura no desenho da produção e gestão nas artes performativas. Estes “modos de fazer” são apresentados na memória descritiva do projeto, bem como outros fatores externos que configuram a emergência e a génese da questão capital desta investigação:

- Como poderá o modelo da permacultura desestabilizar e perturbar as perspetivas clássicas sobre a condição e circunstância da produção e gestão cultural, abrindo espaço para o desenvolvimento da sustentabilidade?

A formulação desta pergunta resulta de um processo iterativo e de uma premissa de investigação-ação, permeada pela experiência pessoal, profissional e académica da artista-investigadora Joana Magalhães, explicitada na memória descritiva do projeto. Depois de identificada a questão principal do estudo, foi projetada e testada uma versão piloto para a integração do modelo da permacultura num processo de gestão artística. Esta constitui a última fase do projeto - a criação da performance comunitária “O jardim”, apresentada na Casa de Gigante, no concelho da Sertã.

Nos **capítulos 4 e 5** é realizada a discussão dos resultados tendo em conta a premissa interrogativa e são apresentadas as conclusões gerais, bem como as limitações da pesquisa.

Configuração metodológica

Para a problematização da questão de investigação, adotámos uma estratégia híbrida e em permanente oscilação entre *practice-led research* (pesquisa derivada da prática) e *practice-based research* (pesquisa baseada na prática) e *research-led practice* (prática derivada da pesquisa) (Smith & Dean, 2009). Primeiramente procedemos à revisão da literatura, refletindo sobre o papel da arte e das políticas culturais no caminho para a sustentabilidade, fazendo uma análise do contexto português e situando “O jardim” no mesmo (anexo 1). A partir de um exercício de interpretação e síntese, sistematizaram-se as principais características definidoras de uma prática eco-artística. Esta tentativa de caracterização baseou-se na revisão de literatura sobre o tema e na análise fenomenológica e crítica de uma entrevista à criadora Marta Pazos. Este anexo está dividido em tópicos que apelidámos de “dots”. Estes conjuntos de “dots” são materiais distintos, selecionados de entre uma constelação de materiais e matérias colecionados, contíguos ao tema. Ao colecionar e justapor ideias e conceitos aparentemente aleatórios (*dots*), com o intuito de os iluminar mutuamente, aplicamos a filosofia da constelação e da estrutura constelar, apresentada por Walter Benjamin no seu livro *Passagens* (2007), como lógica de produção de significados. Segundo o autor, a constelação existe nessa conjugação de fenómenos distintos e nos sentidos passíveis de serem atribuídos a um grupo de componentes. A lógica fragmentária “benjaminiana” é, também, aqui provocada. Segundo Benjamin, “a descontinuidade e a incompletude, constitutivas do fragmento, são o que torna imprescindível o exercício da forma de exposição na filosofia, menos como compromisso didático do conhecimento e mais como uma

necessidade ética e estética com a verdade. Tal posicionamento exige uma porosidade entre escrita e pensamento, que busca no seu procedimento construtivo uma *práxis*, na qual teoria e prática não se distinguem. Esta *práxis* é o que ele chama de “apresentação contemplativa” (Benjamin, 2013). No primeiro capítulo da dissertação mantivemos esta metodologia, procurando relações mais permanentes entre os materiais (*connecting the dots*).

O segundo capítulo dedica-se ao estudo aplicado do projeto “O jardim”, analisando-se o processo, no seu próprio devir e a partir das suas estruturas internas. Recorre-se a uma abordagem qualitativa da sua ecologia operacional com o objetivo de a posicionar enquanto prática eco-artística, nas suas diferentes dimensões (ambiental, cultural, social e económica), e em relação com os princípios orientadores da permacultura. Esta análise foi baseada:

- 1) No relato da autora, como observadora participante do projeto, que se lança na tarefa de conhecer e intervir sobre a realidade;
- 2) Na interpretação de dados empíricos que identificam e caracterizam, quer os processos de genética artística, quer os “modos de produção” a eles associados, nomeadamente: diário de bordo do projeto, equipa, registos orçamentais, plano de gestão, candidaturas à DGArtes, cronogramas, relatórios de execução, registos fotográficos e videográficos.

Com a abordagem qualitativa valorizamos a qualidade dos fenómenos; os processos e significados que não são medidos experimentalmente em termos de quantidade, intensidade ou frequência; a natureza socialmente construída da realidade; a relação próxima entre cartógrafo e aquilo que cartografa; e os constrangimentos situacionais que moldaram a investigação. Será feita uma definição progressiva das categorias de análise, no sentido de permitir descrições e formulações explicativas dos fenómenos a partir da auscultação da realidade em estudo. Pretende-se fazer uma abordagem holística, abordando a

complexidade do projeto, segundo o método cartográfico. Como um cartógrafo, faremos uma análise indutiva dos materiais, permitindo a elaboração de significados e interpretações emergentes. Para tal, a identificação, descrição e caracterização dos materiais produzidos é fundamental para a elaboração das hipóteses que se vão construindo à medida que os dados são tratados, numa lógica de teoria construída de “baixo para cima”. Segundo Strauss e Corbin (1997), neste método, a metodologia e a teoria desenvolvem-se gradualmente, à medida que os dados e as interpretações se acumulam. Como em qualquer metodologia qualitativa, o plano de investigação mantém-se aberto, moldável pelo objeto de estudo, sendo valorizadas as teorias de ação, ligadas ao contexto. Depois da caracterização do projeto nas suas diferentes dimensões, é realizado um estudo comparativo entre o modelo de permacultura colocado em prática e o modelo canónico de gestão de projeto utilizado nas artes performativas. Pretende-se aferir a exequibilidade da aplicação do modelo de permacultura à gestão de um projeto artístico, a sua inscrição enquanto prática eco-artística e as vantagens e desvantagens que apresenta relativamente ao modelo tradicional de gestão.

Para a configuração metodológica, baseada na oscilação entre investigação e ação, e para a definição do posicionamento ético e profissional da equipa de investigação, o conceito de “*response-ability*”, retirado de Karen Barad (2007), foi de sobejá importância. Este conceito convida, acolhe e permite a resposta do “Outro” (Kleinman, 2012). Salienta que o investigador faz sempre parte dos fenómenos que estão a ser investigados e, por conseguinte, a forma como chega ao conhecimento é inseparável dos acontecimentos da investigação. O investigador não está separado ou é estranho à emergência da matéria. Em vez disso, ao prestar atenção às formas como os fenómenos estão sempre a tornar-se outros, ao seu devir, acolhe outras formas de ser-conhecer-responder,

numa dialógica permanente. Prestar atenção à matéria é crucial para a capacidade de resposta (*response-ability*), atendendo ao seu processo dinâmico e contínuo, que também envolve agências não-humanas. Estas agências são intra-ações naturais, sociais, culturais e tecnológicas. Como Barad argumenta, “em cada intra-ação, a multiplicidade de relações emaranhadas é reconfigurada” (2007, p.380).

A configuração da pesquisa que descrevemos convoca, indubitavelmente, um quadro de reflexão e análise interdisciplinar e transdisciplinar. Nesse sentido, procedeu-se a uma revisão bibliográfica a partir da própria gestão cultural, da ecocrítica, das políticas culturais, estudos performativos e teatrais e, naturalmente, a partir do campo da permacultura. Valorizaram-se fontes diferenciadas e com distintos níveis de legitimação (livros, artigos e ensaios teóricos, mas também discursos e textos produzidos em conferências e *podcasts*), na tentativa de contribuir para superar o “subdesenvolvimento epistemológico da área”, inscrito por Rodrigues (2022, p.33).

1. CONNECTING THE DOTS

You can't connect the dots looking forward; you can only connect them looking backward. So you have to trust that the dots will somehow connect in your future. You have to trust in something - your gut, destiny, life, karma, whatever.
- Steve Jobs (2005)

1.1. Um novo paradigma das artes – da estética para a ética e questões de materialidade

- Um novo paradigma das artes? - da estética para a ética

Guy Cools e Pascal Gielen, no livro *Ecological Turns in Performing arts* (2014), afirmam o papel dos artistas na desterritorialização do pensamento proposta por Félix Guattari (1989). Pascal Gielen estabelece que:

A ética situacional da *práxis* da arte moderna pode servir de modelo para uma ecologia que intervém nas situações de uma forma vital, produzindo, assim, novas situações. Isto também pressupõe que esta ética utilize a imaginação artística ou a ficção para pensar fora do modelo económico e ideológico tradicional. (Gielen, 2014, pp.35-36)

No mesmo livro, Guy Cools (2014, p.43) postula que as questões éticas - o posicionamento do artista dentro do debate social, político e económico alargado; a vontade de explorar ou comprometer o sistema económico do qual a arte faz parte - parecem começar a ganhar maior importância no panorama artístico do que as questões estéticas. Jan Rozman (2017) confirma a assunção anterior e acrescenta:

A resposta deve ser rápida e forte. Algo já está a acontecer - há já algum tempo que se verifica uma tendência crescente da arte ecológica e ecologicamente consciente. Se a arte conseguir desterritorializar o ambiente do mercado livre (se encontrar formas de o contornar ou de trabalhar fora dele, ou/e se encontrar formas de cooptar por ele), a imaginação e a ação artísticas têm o potencial de abrir e reforçar perspetivas ecológicas marginais. Têm a capacidade de

desestabilizar o pensamento antropocêntrico e de instalar uma abordagem ecológica. Isto implica o reconhecimento da especificidade e da diferença artística e, conseqüentemente, existencial. Implica o achatamento da hierarquia artística e biossocial. (Rozman, 2017)

Sasha Kagan (2010) acrescenta, ainda que

Nas culturas de sustentabilidade, a ética e a estética são inseparáveis. Ao contrário da ética fechada, que constrangeu e dificultou a estética ao longo da história da arte, a ética aberta mantém uma relação de dependência e estímulo mútuos com a estética dos padrões que se conectam. (2010, p. 1094)

Deste modo, identifica-se, por um lado, a emergência de um novo paradigma nas artes que direciona o olhar para uma ética em detrimento de uma estética e, por outro, a relação estreita que este convoca com uma “sensibilidade aos padrões que conectam”¹ (Kagan, 2011, p. 225) e com os “modos de fazer” que desterritorializam o mercado livre e achatam hierarquias.

- Questões materiais - “ecologia operacional” e modos de produção nas artes

No desenvolvimento do livro citado acima, Jeroen Peeters (2014), no capítulo “*Imagination, Experience and Meaning as quality of life*”, aprofunda esta ideia de mudança. Dá conta de uma transição de paradigma nas artes que extrapola a simples abordagem temática dos assuntos ecológicos para se organizar em torno de uma forma de pensamento-ação que relaciona representação e produção, baseada na

(...) análise crítica do sistema atual, na criação de visões e horizontes que inspirem uma mudança, numa visão alternativa da relação homem/natureza e em mecanismos de produção de pequena escala que permitem a imersão e a partilha de narrativas (...). (p.100)

¹ O conceito de “sensibilidade aos padrões que conectam” foi desenvolvido por Sacha Kagan (2010, 2011), a partir da estética de Bateson (1979), e é descrito como uma atenção profunda às interrelações e conexões entre diferentes dimensões ou níveis de realidade – “Requer, de facto, uma ‘ciência e arte de descobrir pontes entre diferentes áreas do conhecimento e diferentes seres” (Klein, 2004, citada por Kagan, 2011, p. 233).

Identifica três ideias nas quais se ancora este novo paradigma ecológico, sendo a primeira a de “autonomia na conexão” - as pessoas tornam-se, num “*becoming with*” via as suas relações com os outros e com o mundo, conservando a sua alteridade. Jeroen Peeters (2014) estabelece um paralelo entre o direito a esta autonomia e a autonomia artística, tantas vezes reivindicada pelos artistas face às exigências da sociedade neoliberal. Invoca a atenção crescente dos artistas na **criação dos seus próprios modos de produção, bem como na partilha pública dos mesmos**, criando um lugar consciente partilhado de relação entre arte e ecologia. A segunda ideia apresentada é a de “**pequena escala e relacional**”. Peeters (2014) refere que a sociedade industrializada trouxe consigo uma contínua divisão do trabalho e um aumento da especialização, o que originou uma dificuldade no visionamento (invisibilização) e controlo dos modos de produção. No entanto, recentemente, é dedicada uma maior atenção aos modos de produção nas artes e à sua partilha. Peeters (2014) identifica uma valorização crescente de outras formas de relação com o mundo que não apenas as de apresentação. Esta viragem é formulada pelo autor como uma prática sustentável que relaciona intimamente arte e ecologia. A última ideia que apresenta é a de “**tempo significativo**” (2014, p.103), ou seja, a possibilidade de criar tempo que não se coaduna com a lógica produtiva e de **transformar o tempo “ordinário” em “extraordinário**”. Este novo paradigma desafia a ecologia operacional da arte e a sua materialidade, comportando uma nova consciência e controlo sobre os modos de produção, e a necessidade da partilha dos mesmos como estratégia de ação.

- *Beyond Bambi*

A ecologia operacional das artes e a sua materialidade são temas desenvolvidos por Theresa May (2007), no artigo “*Beyond Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theatre Studies*”. O artigo dá conta da necessidade de uma abordagem mais ousada e crítica em relação à ecologia e à representação da natureza, particularmente nas artes performativas. May argumenta que a ecocrítica tradicional tende a limitar-se a representações idealizadas da natureza, de natureza sentimental ou simplista, como a figura de “Bambi”, que representa uma visão romântica da vida selvagem. Essa abordagem ignora as complexidades, os conflitos e as realidades difíceis que envolvem as questões ecológicas. Defende que a ecocrítica, ao divorciar-se das questões materiais que envolvem a sociedade contemporânea, corre o risco de ser reduzida a mais uma metáfora natural, a uma retórica esvaziada. Sendo assim, é urgente que coloque a sua atenção nas implicações ecológico-materiais em que as performances culturais estão inseridas, não se dedicando apenas a recitar a sua existência:

*Ecological performance studies must move through the complex layers of performativity to **connect more of the dots**, looking to the material-ecological impact of such “performances. (May, 2007, p. 100)*

May (2007) defende que os assuntos ecológicos, tal como os problemas centrais do feminismo e das teorias pós-coloniais e multiculturais, endereçam injustiças sentidas no corpo - o corpo da experiência, da comunidade e da terra. Cita Cherríe Moraga e Gloria Ansaldua (1981), que articulam esta “teoria da carne” como uma formulação ancorada nas realidades físicas das nossas vidas. May advoga uma ecocrítica perigosa, cujo discurso de justiça ambiental introduz o corpo como *medium* entre os mundos materiais e os metafóricos, e que mapeia as conexões entre injustiças sociais, corpos humanos e mais-que-humanos, e a exploração ambiental. Segundo a mesma, trazendo o corpo para a discussão, estamos também a dar foco à rede de sistemas sociais, políticos, económicos e ecológicos que tocam esses corpos. Considera que a intersecção entre injustiças ecológicas e sociais é uma forma de resistência perante a retórica que continua a polarizar ambiente vs. empregos, necessidades urbanas vs. direitos rurais, proteção do selvagem vs. produção de recursos. A partir deste *chorus* teórico, elabora um questionário que endereça as **questões materiais** envolvidas na criação de uma peça teatral, intitulado “*Some green questions to ask a play*”, onde investiga as dinâmicas de poder, de exploração e de responsabilidade plasmadas entre humanos e a restante natureza:

Figura 1

Questionário “*Some Green Questions to ask a Play*”

Some Green Questions to ask a Play
<ul style="list-style-type: none">• How does a performance engage or reflect (even as “wallpaper”) the environmental issues of its time and place?• What are the clues to the ecological conditions of the “world of the play”? How do those conditions intersect with representations of race, class, and gender?• How does the play reflect specific and historically situated philosophical paradigms of thinking about the human place in nature?• How does the play represent / complicate the effects of technology on people, animals, plants, and the land?• How does the play propagate or subvert the master narratives that sanction human exploitation of the land?• How are place and person permeable? How does the performance blur the boundaries of the individual and ecological community?• How does the spatiality of performance inform the reciprocity among spectator, performer, and environment? How does use of space inform notions of ecological “community”?

- How are animal or other non-human bodies deployed and used as rhetorical or metaphorical devices, and what is exposed when these are re-literalized? (Cultural)
- How does the body as signifier and medium function as the borderland where ecological identity is negotiated?
- Does the performance inspire us to think newly about our relationship to the natural world and about our definitions of self or community?
- What are the material means of production (resources/labor use) and its ecological implications (human and environmental impact)?
- What are the material-ecological conditions of the historical moment of production, and how do these intersect with race, class, geography, and gender?

Nota. Adaptado de May (2007, p. 105).

Este questionário está, no momento presente, a ser adaptado por GREENARTS, dirigindo-o às organizações culturais e questionando-as acerca da sua ecologia operacional e dos seus modos específicos de produção.

- GREENARTS

GREENARTS é um projeto exploratório português que investiga os modos de criação e produção do campo artístico e cultural na sua relação com os processos de transição ecológica. No resumo apresentado no site oficial sobre o estado atual deste namoro, evidencia a abundância da produção de relatórios e manuais neste domínio, ao mesmo tempo que identifica uma série de vulnerabilidades na maioria das iniciativas promovidas, bem como na literatura correspondente (em particular a que se dedica às questões ambientais a partir dos estudos de teatro/performance):

- a) estão mais orientadas para instituições artísticas (adaptações de edifícios ou festivais) do que para a criação e produção artística independentes (Skolczylas, 2021: 9);
- b) defendem abordagens pragmáticas, mas carecem de clarificação conceptual e de análise reflexiva;
- c) concentram-se principalmente na própria forma teatral, prestando atenção às diferentes expressões e possibilidades interpretativas de um teatro ecologicamente consciente ou sublinhando o poder das narrativas artísticas, mas não tanto na alteração dos modos de produção das artes. (Universidade de Coimbra, s.d.)

Em contraponto, GREENARTS (Universidade de Coimbra, s.d.) defende que “as experiências teatrais ecológicas devem também ser exploradas em termos dos seus modos específicos de produção”, apontando para a “necessidade de abordar criticamente a sua ‘ecologia operacional’”, uma vez que criação e produção são processos profundamente interdependentes e ambos comportam valor estético. Endereça a ecologia materialmente e não apenas metaforicamente e argumenta que “a transição para um paradigma eco-responsável pode ser imaginativamente traduzida em práticas criativas de produção e gestão das artes”, identificando, ainda, “o potencial de gerar novas ocupações no campo artístico”. Evidencia, assim, a importância de uma posição ecocrítica aplicada aos estudos de teatro/performance que inclua a discussão dos impactos ecológicos e materiais das produções artísticas e a importância da análise crítica da cultura e ética organizacionais associadas às “experiências teatrais ecológicas”. Desta forma, questiona as organizações culturais relativamente aos “modos como”, o que se traduz no seguinte questionário, ainda em construção, e dirigido às mesmas, baseado no questionário apresentado por May (2007):

Figura 2

Questionário dirigido às organizações culturais

Questionário dirigido às organizações culturais
<p>1) como é que a organização se envolve ou reflecte as questões ambientais do seu tempo e lugar;</p> <p>2) quais as condições ecológicas do "ethos de trabalho" da organização e como é que estas se cruzam com (representações de) raça, a classe e o género;</p> <p>3) como é que a programação e/ou a produção artística da organização reflecte paradigmas filosóficos específicos e historicamente situados de pensamento sobre o lugar do homem na natureza;</p> <p>4) como é que a programação e/ou a produção artística da organização propaga ou subverte as narrativas mestras que sancionam a exploração humana da terra;</p> <p>5) o modo como a programação e/ou a produção artística da organização inspira o reposicionamento da relação com o mundo natural e as definições de "eu" ou de comunidade;</p> <p>6) a forma como a organização utiliza e reflecte sobre os efeitos da tecnologia;</p> <p>7) como é que a infraestrutura construída da organização informa a reciprocidade entre o espectador, o intérprete e o ambiente e como é que a sua utilização do espaço informa a noção de "comunidade" ecológica;</p> <p>8) quais os meios materiais de produção utilizados e como medem as suas implicações ecológicas (impacto humano e ambiental).</p>

Nota. Adaptado de GREENARTS (Universidade de Coimbra, não publicado).

Estas questões salientam o carácter ético e tangível das produções e instituições culturais, envolvendo os seus processos e modos de produção. Deste modo, a investigação pretende unir teoria e prática, retórica e materialidade, analisando a

ecologia das práticas artísticas nas suas dimensões culturais, ambientais, sociais e económicas e privilegiando as questões éticas e estéticas que as mesmas aportam.

1.2. Gestão eco-artística

1.2.1 Modelo clássico de produção e gestão cultural nas artes performativas

1.2.1.1. Uma história de isomorfismo institucional

Vânia Rodrigues (2022), no seu livro *Modus Operandi – produção e gestão nas artes performativas*, refere que, no contexto português, os modos de criação e produção são, a partir do final dos anos 80, “(...) contaminados por um contexto de institucionalização e sofisticação crescente da administração pública, por um lado, e pela valorização das estratégias e dos modos de operar do mercado, por outro.” (p. 69). Podemos enquadrar este movimento na vaga de economização cultural europeia referida no primeiro capítulo para este mesmo período. Vânia Rodrigues prossegue: “Orquestras, museus, e teatros começaram a operar de forma parecida com a administração pública ou as empresas que os financiavam. Esta convergência era, aliás, diretamente encorajada pelos financiadores.” (p.69). Este fenómeno foi descrito por Dimaggio (1987), citado em Rodrigues (2022), como “isomorfismo institucional”, referindo-se ao processo de mimetização através do qual organizações que interagem tendem a adotar estruturas compatíveis. Vânia Rodrigues enquadra, neste contexto, o surgimento do conceito de modelo de gestão aplicado à cultura e às artes, modelo que se expandiu nas décadas seguintes para todas as estruturas artísticas e culturais, condicionando “uma variedade de atitudes, decisões e formas organizacionais”.

Vânia Rodrigues (2022), citando Powell e DiMaggio (1991), refere ainda que, em vez de se constituírem estratégias “(...) co-optadas pelas organizações, penetram na organização criando a lente através da qual os agentes veem o mundo e as próprias categorias de estrutura, ação e pensamento.” (p.70). Noções como “*marketing* cultural” e “gestão teatral” começam a ganhar expressão e identifica-se uma crescente especialização e burocratização de processos que originam uma reconfiguração do setor artístico. Dada a crescente burocratização das instituições, os artistas tendem a abandonar as estruturas coletivas (diminuição do número de companhias) e começam a trabalhar em modo *freelancer*. Segundo a autora, a primeira década do milénio seria dedicada à “reconfiguração do campo e renovação pedagógica” (p.73), sendo influenciada pela emergência das indústrias criativas e por uma visão ligada ao

empreendedorismo, que aproximou ainda mais a gestão cultural da gestão clássica. Este é o modelo que prevalece até aos dias de hoje.

1.2.1.2. Modelos contemporâneos de gestão e organização nas artes performativas

No estudo desenvolvido por Vânia Rodrigues no mesmo livro, sobre os modelos contemporâneos de gestão e organização nas artes performativas, e elaborado a partir de testemunhos de agentes culturais que operam no campo da gestão e produção em Portugal (estudo *bottom-up*), a autora identifica vários pontos importantes para a discussão que se segue:

1. Escassez de estudos - é referida a escassez de estudos sobre os modelos de organização específicos do teatro, da dança ou da performance, sobretudo os concernentes aos projetos independentes;

2. Relações verticalizadas - são referidas “as contradições na aplicação prática do conceito de colaboração para lá da sua utilização retórica” e as incoerências entre um discurso artístico politicamente comprometido e as práticas internas de trabalho, próximas do modelo capitalista, assentes em relações verticalizadas e modelos organizacionais da esfera empresarial;

3. Lógica de projeto - é mencionada a escassez de trabalho continuado nas artes performativas em contexto de companhia ou de estrutura coletiva e a predominância da lógica de projeto, sendo esta identificada principalmente a partir dos anos 90. Isto implica necessariamente a diminuição do tempo de colaboração entre trabalhadores do setor cultural e uma crescente atomização do mesmo;

4. Sobrevalorização das dimensões técnicas e executivas - o estudo de Vânia Rodrigues incide particularmente sobre esta característica, apresentando a seguinte hipótese:

Apesar de as profissões da produção cultural e da gestão possuírem uma natureza híbrida e compósita entre dimensões técnicas, estratégicas e criativas, parece verificar-se uma **sobrevalorização das dimensões técnicas e executivas dessas profissões em detrimento das dimensões estratégicas e criativas**, que parecem permanecer fracamente reconhecidas num campo

artístico onde os modelos de trabalho se mantêm duais e não integradores. Hipótese, que a ser validada, explica o facto de o potencial transformador e estratégico desta área profissional ter permanecido sub-explorado – tanto do ponto de vista prático como epistemológico –, **dificultando a organização de alternativas de funcionamento porventura mais sustentáveis e mais inovadoras num contexto de mudança de paradigmas.** (2022, p. 30)

5. Défice de reflexividade - no seu duplo sentido. É revelada uma fraca autorreflexividade por parte dos produtores e gestores da cultura (do ponto de vista pessoal e profissional) e um défice de reflexividade sobre o campo (ausência de suporte teórico para as práticas quotidianas; falta de problematização e discussão entre pares);

6. Novas práticas de mutualização e cooperação - identifica-se a emergência recente de um duplo fenómeno de carácter oposto: ao mesmo tempo que se identifica um aumento considerável do número de organizações e projetos, há uma “tendência marcadamente crescente de novas práticas de mutualização e cooperação”, face à precariedade e à pressão sobre os recursos públicos.

A “etapa crítica” da gestão cultural

No mesmo estudo, a autora aponta para a necessidade da “(...) (re)configuração epistemológica e crítica do campo e para a urgência de um ‘discurso da prática.’” (p. 335). Coloca em evidência a emergência recente de uma “etapa crítica” da gestão cultural, caracterizada por uma atitude reflexiva e de-colonizadora e pela evolução de uma reflexão ontológica para uma ponderação de cariz deontológico, acerca do “por que fazer”. Neste paradigma emergente, a gestão cultural é escrutinada relativamente às suas práticas e pressupostos, ao poder agencial dos seus intervenientes e à homogeneização dos modos de produção, questionando, ainda, a sua associação à ideia de “progresso”, de forma a construir uma “base de conhecimentos descolonizada” (Henze, 2020, citado por Rodrigues, 2022, p. 299).

1.2.1.3. Modelo clássico de produção e gestão cultural - as 4 fases de um processo linear

Podemos afirmar que o modelo clássico de produção e gestão cultural advém, portanto, de um modelo de gestão proveniente da gestão “pura” (*business models*), tendo sido importado pelas organizações culturais sem o grau de reflexividade necessário a tal

transposição, dadas as características específicas do meio artístico. A dificuldade de adoção deste modelo nas artes é referida por vários agentes culturais no estudo de Vânia Rodrigues (2022), muitos deles demonstrando resistência e até recusa do pragmatismo excessivo e da linguagem mercantil que o mesmo aporta. No entanto, as abordagens do tipo “caixa de ferramentas” são as mais amplamente identificáveis no panorama das práticas de produção e gestão cultural. Grelhas, metodologias e esquemas normalmente usados e testados sobretudo em organizações comerciais são adotados pelas organizações culturais e estruturas artísticas “(...) a maioria das vezes com pouca ou nenhuma reflexão, adaptação e contextualização específica ao campo artístico (...)” (p.172). O planeamento estratégico é reduzido a uma função administrativa, perdendo a sua capacidade estratégica e criativa. Embora se verifique um reconhecimento destas dificuldades por parte do setor, são poucas ou nenhuma as alternativas sistematizadas que se acrescentam a este funcionamento. Os processos tendem a replicar-se, assumindo uma série de convenções não sujeitas à reflexividade.

Uma das convenções mais utilizadas é a sequência de progressão cronológica linear das quatro fases de um processo de produção:

ideia > pré-produção > produção > pós-produção

Patrícia Castelo Pires (2016), no *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*, faz uma revisão das principais conceptualizações destas quatro fases (Figura 3), que, segundo alguns autores, se concentram em apenas três: pré-produção, produção e pós-produção.

Figura 3

Fases do processo de produção

<p>Organização e Produção da Cultura (Rubim, 2005, p. 25)</p>	<p>“A atividade de organização ou produção da cultura abrange pelo menos três fases:</p> <ul style="list-style-type: none"> • a pré-produção: envolve toda a atividade preparatória para a execução de um projeto cultural. • a produção: corresponde ao momento da execução da atividade cultural: funciona como o momento de maior envergadura e complexidade da organização da cultura. • a pós-produção: quando acontecem as tarefas de finalização da obra ou do evento cultural. Nalguns casos, quando o produtor é também o sujeito que imaginou o projeto cultural, podemos acrescentar uma outra etapa: o desenvolvimento da ideia e a elaboração do projeto. Esta circunstância dá à atividade de produção uma relevante dimensão de criação, de imaginação e de invenção.”
<p>Gestión de salas y Espacios escénicos</p>	<p>“Quatro fases:</p>

<p>(Martín, 2004, pp. 57,59)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Informação/documentação – incubação da ideia (histórico, projeto artístico, repertório, programa, recursos) – o que fazer? • Planificação – como fazer? Planificar a todos os níveis. • Produção – produção, montagem e realização. • Exploração – tornar o espetáculo rentável, sem colocar em causa a lógica social, se for caso disso.”
<p>Manual de Teatro (Solmer, 2003, pp. 333,334)</p>	<p>“As três fases do ciclo de produção:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pré-produção: “Envolve os contactos e contratações dos autores, criativos e técnicos necessários, a obtenção dos direitos de representação, a planificação e calendarização dos trabalhos gerais até à estreia do espetáculo, a elaboração de guiões, aquisição de materiais, etc.” • Produção: “Envolve, no mínimo, três fases, chamemos-lhes assim, uma vez que nem sempre se distinguem cronologicamente umas das outras, desenvolvendo-se muitas vezes em simultâneo, dependendo das características estéticas, técnicas ou logísticas do espetáculo: <ol style="list-style-type: none"> 1. Montagem [...] 2. Ensaios [...] 3. Exibição [...] • Pós-produção: “Envolve tanto os trabalhos mais práticos de desmontagem e armazenamento, ou devolução, em caso de empréstimo, dos diversos materiais [...], como os trabalhos mais administrativos, tais como contabilização das receitas de bilheteira, balanço dos custos orçamentais do projeto, feitura de relatório da atividade às entidades apoiantes, etc.”
<p>La Producción de Espectáculos (Casadesús & Pasamón, 2003, pp. 7,8)</p>	<p>“O processo de produção é dividido em três fases principais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pré-produção – é a fase antes da produção; é extremamente importante, porque é nesta fase que se decide a viabilidade do projeto. • Produção ou montagem – a produção é o período que vai desde o primeiro dia de ensaios até ao dia da estreia do espetáculo. • Exploração – inicia após a estreia do espetáculo; mas já deve ser planeada anteriormente.”

Nota. Adaptado de Pires (2016, pp. 59-60).

1.2.1.4. Contra a linearidade e para além da autopoiese

Um dos macro-conceitos desenvolvidos por Morin (2005), referidos no anexo 1, é o de “eco-auto-organização”. Esta conceptualização traduz as complexas relações organizacionais entre as formas de vida individuais e os ecossistemas, nos quais co- e eco- evoluem. Kagan (2010), baseado neste conceito, repensa a *autopoiesis* de Varela e Maturana (1972) e de Luhmann (1990), como *autoecopoiesis*, isto é, postula que os sistemas operam de forma criativamente sensível ao caos. O elemento ecopoietico é entendido como a tendência dos sistemas psíquicos e dos sistemas sociais para se construírem em comunicações abertas com os seus ambientes, implicando uma codeterminação e uma coevolução, através da emergência de propriedades resultantes da comunicação entre ambos. A recuperação do -eco numa sensibilidade autoecopoietica exige o reconhecimento da natureza participativa da percepção, valorizando o pluralismo e a contestação, os compromissos e a competição regulada, fomentando a uni-pluralidade complexa e explorando uma “*ecologia queer*”, longe de

uma imagem harmoniosa e mecanicista da natureza. Mais recentemente, Donna Haraway (2016) desenvolve o conceito de simpoiese², de Beth Dempster (1998), fazendo uma distinção entre sistemas autopoieticos e simpoiéticos. Segundo Haraway, “Simpoiese significa ‘fazer-com’: e, por contraste, autopoiese, é auto-definida, auto-produzida e previsível” (Rost, 2020). Žukauskaitė (2020), baseada em Dempster (2000), refere que

(...) os sistemas autopoieticos são organizacionalmente fechados, mas estruturalmente abertos: isto significa que não são absolutamente autónomos, mas que definem internamente os seus limites e relações com o ambiente. Os sistemas simpoiéticos são organizacionalmente abertos, com fronteiras pouco definidas. (...) Este facto torna os sistemas simpoiéticos mais flexíveis e adaptáveis, no sentido em que podem adaptar-se facilmente a ambientes em mudança e também criar algo novo, produzir novas formas de organização (neste aspeto, são alopoiéticos) (...). (Žukauskaitė, 2020, pp.150-151)

Dempster (2000) acrescenta, ainda, que

Os sistemas autopoieticos seguem uma espécie de trajetória de um estado menos desenvolvido para um estado mais desenvolvido, enquanto os sistemas simpoiéticos estão continuamente, embora não necessariamente de forma consistente, em mudança. (Dempster, 2000, pp. 10-11)

Žukauskaitė (2020), baseada em Haraway (2016), conclui que os sistemas simpoiéticos abrangem, cumulativamente, o fechamento do sistema como descrito em Luhmann (1990) e a abertura do mesmo. Embora a autopoiese não contradiga a abertura do sistema ao ambiente,

(..) a noção de simpoiese permite-nos concetualizar não o “princípio da abertura a partir do fechamento”, como Wolfe (2010) o formulou, mas a “abertura operacional”, que significa interações dinâmicas e complexas entre diferentes sistemas. (Žukauskaitė, 2020, p. 152)

² Haraway baseia-se no termo “sympoiesis” de M. Beth Dempster (1998), que o utiliza para descrever sistemas de produção coletiva que não têm fronteiras temporais ou espaciais.

Consideramos esta asserção de extrema importância, na medida em que traduz a diferença principal entre o modelo clássico de gestão cultural e o que propomos aplicar. Embora se assuma que o primeiro permite uma permeabilidade ao contexto, não se desenvolve segundo uma premissa de abertura operacional.

- Como pode a produção e gestão cultural acompanhar este movimento, permitindo a incorporação do prefixo -eco e a emergência de “culturas de complexidade” (Morin, 2005) simpoeiéticas (Haraway, 2016), em vez de aplicar programas autopoiéticos e deterministas construídos de cima para baixo?

Segundo Kagan (2011, p. 472), o desafio será: “(...) promover a emergência em vez de conceber quadros rígidos, facilitar processos iterativos em vez de desenvolvimentos lineares(...)”, ou seja,

(..) não decidir/pensar e depois implementar numa sequência linear, mas aprender e pensar-enquanto-se-faz, em sequências reflexivas circulares e em processos paralelos, sobrepostos e telescópicos.” (...) “Numa ecologia não linear e *queer*, de espécies co-evolutivas, a obsessão linear de avançar tornou-se irrelevante. O que mais importa é a mudança, a metamorfose e a adaptação, ou melhor, a co-adaptação contextual e ‘glocal’ (trans-local).” (Kagan, 2011, pp. 472-474).

Esta configuração ecológica reverbera, indubitavelmente, com o conceito de “*responsability*” (Barad, 2007), introduzido acima, e na sequência dialógica permanente entre ser-conhecer-responder, proposta pela autora.

Para responder à questão levantada na página anterior, especulamos, de seguida, uma proposta de modelo de gestão cultural alternativo, baseado nos princípios da permacultura.

1.3. Permacultura - um modelo de *design*

1.3.1. *Biomimesis*

We practice the world we don't have yet in the present and in that practice, we bring it to being.

- Alexis Shotwell (2016)

Anna Tsing (2015), no seu livro *The Mushroom at the End of the world*, afirma que precisamos de dar atenção ao mundo como prática de *response-ability*. Num mundo onde proliferam monstros híbridos, sugere Bruno Latour (1993), pode ser aconselhável representar as suas existências oficialmente, estendendo a democracia às coisas e assumir o *continuum* natural-cultural (Haraway, 2003). Anna Tsing (2015) refere-se a esta mesma qualidade de emaranhamento interespécie, apresentando formas de praticar uma “sobrevivência colaborativa”.

Yasmine Ostendorf-Rodriguez (2023), no livro *Let's become fungal - Mycelium teachings and the arts*, obra baseada em “conversas com guardadores de conhecimento indígena, artistas, curadores, feministas e micologistas” (p. 3), propõe pensar e fazer “como” e “com” os fungos. Extraíndo uma série de lições a partir do seu funcionamento - da forma como se organizam; como conservam a sua memória; como ativam um ciclo de decomposição e regeneração; como se relacionam com a toxicidade e com a insegurança; como escapam à categorização; como estabelecem diferentes noções de tempo e desenvolvem modelos de cooperação multiespécie -, propõe a sistematização de um paradigma fúngico aplicado às organizações artísticas. Tal como muitos dos autores dedicados ao pensamento ecológico, postula a necessidade de uma mudança sistémica perante o colapso climático, em alternativa às estratégias pouco imaginativas e focadas num único problema (como por exemplo a substituição das palhinhas de plástico por palhinhas de papel), orientadas para uma tecnologização salvífica. Encontra esperança nos fungos, que se relacionam com o colapso climático de forma *low-tech*, colaborativa, holística, interconectada, adaptativa e pró-ativa.

Toma o micélio como metodologia, uma forma de pensar e fazer. No capítulo XII do livro, adequa os modos de pensar e fazer fúngicos a uma organização cultural, estabelecendo uma série de pressupostos para a sua sustentabilidade: 1) compreender que a organização faz parte de diferentes sistemas (políticos, de financiamento, de valores, etc.), sendo importante valorizar os sistemas não-monetários (éticos, de valores) em detrimento dos monetários; 2) entender os atores da organização e os que colaboram com a mesma como “conhecedores” que reúnem diferentes tipos de conhecimento, valorizando a pluralidade de saberes num movimento de dar e receber contínuo e mantendo as portas abertas a todos; 3) não ter receio de usar a formalidade e a informalidade como modos coexistentes de interação; 4) descentralizar sempre que possível (poder e fundos) e questionar a autoridade; 5) partir do pressuposto que ler, socializar e divertir-se também faz parte do trabalho; 6) instituir modelos de troca que não são monetários (histórias, comida, conhecimento, contactos, *skills*); 7) começar por dentro (rever a estrutura hierárquica da organização, questões de racismo institucional, sexismo, rever a ética da organização); 8) entender a organização como um sistema

móvel e flexível, permeável à mudança, como forma de se manter útil; pensar e agir tendo em conta a troca mútua (mutualismo); 9) ter em conta que a organização necessita de aliados fora da sua disciplina, bem como aliados com vontade política (para criar uma mudança sistémica); 10) usar a comida como espaço comum entre humanos (espaço de afinidade) e adotar uma prática organizacional baseada na agricultura (trabalhar com as estações, pensar quando vai ser a colheita, o pousio, a sementeira e quando se nutre a terra); 11) tentar perceber quais são as condições prévias de cada situação e de cada pessoa (de onde vêm, de que espaço e tempo); 12) abraçar a complexidade (não só permiti-la mas também procura-la); 13) abraçar a precariedade como nova condição e realidade face à crise climática (fazer com menos e em mais profundidade); 14) colocar em causa as ficções coloniais eurocêntricas (a justiça ambiental está intimamente ligada com a justiça social e restauradora; e, finalmente, 15) “as tarefas práticas e de limpeza não são só para as empregadas de limpeza”, ou seja, a polivalência deve ser valorizada relativamente a todo o tipo de funções, não havendo distinção entre funções menores e funções maiores.

Recentemente, tal como em Tsing (2015) e Ostendorf-Rodriguez (2023), tem vindo a desenvolver-se investigação, em diversas áreas do conhecimento, que situa o seu objeto de estudo em sistemas “naturais” para os adequar aos sistemas naturais humanos e organizacionais. Este processo de *biomimesis* é uma das ferramentas da permacultura, sistema que desenvolvemos de seguida e processo que iremos aplicar no estudo aplicado “O jardim”.

1.3.2. A Permacultura - definição e princípios

In imagining a grounded culture, I find it useful to understand culture as cultivation. As artists and educators in these dangerous times, we can design culture as permaculture.
- Caffyn Kelley (2008)

A permacultura é definida como sendo uma filosofia e um sistema de *design* sustentável que visa criar ambientes resilientes e em harmonia com a natureza criados por humanos e mais que humanos. O termo "permacultura" deriva de "agricultura permanente" e foi desenvolvido por Bill Mollison e David Holmgren (1978), como uma resposta às práticas agrícolas convencionais que resultavam, muitas vezes, em degradação ambiental. Os autores desenvolveram uma série de estratégias na perspetiva de uma agricultura permanente - uma agricultura que pode durar e que mantém a fertilidade do solo. Com

base na observação dos ecossistemas australianos naturais e das diferentes culturas locais (incluindo as indígenas), aliaram antigos saberes a novos conhecimentos científicos e identificaram princípios e padrões fundamentais para uma conceção sustentável. Para Bill Mollison, a permacultura era sobretudo uma filosofia holística que “reúne componentes materiais, conceptuais e estratégicos num design que funciona de forma a beneficiar a vida em todas as formas” (Mollison, 1988).

Apesar da palavra “permanente”, a permacultura não deve ser confundida com um sistema estático ou imutável. Talvez seja melhor entendida como uma perspetiva “permanentemente sustentável”, ou uma perspetiva que procura beneficiar não só aqueles que vivem atualmente, mas também aqueles que se seguirão nas gerações vindouras. Ao mesmo tempo, a permacultura abraça a ideia de mudança, evolução e adaptação contínuas, de acordo com o conhecimento da teoria dos sistemas. É descrita por Graham Burnett (n.d.) como “a criação de habitats abundantes e sustentáveis seguindo os padrões da natureza”.

Embora a permacultura tenha surgido associada à agricultura permanente, evoluiu para se tornar um processo de design holístico de ecossistemas complexos e, atualmente, é utilizada no desenho de sistemas sociais. A permacultura tem ganho reconhecimento como conceito e prática de grande relevância entre artistas e educadores engajados na cultura de sustentabilidade (Kelley, 2008). No site da organização “*Small Things Creative Project*” (s.d.), podemos encontrar vários exemplos de práticas artísticas inspiradas na permacultura, bem como de artistas e organizações que moldam a sua ecologia operacional segundo os seus princípios. A filosofia da permacultura oferece uma série de princípios que modelam os espaços onde humanos e mais-que-humanos se intersectam em sistemas que nutrem e restauram. Estes princípios podem ser aplicados nos mais variados contextos: sociedade, ecologia, educação e na arte.

• Os princípios da Permacultura

O desenho, desenvolvimento e a manutenção de um espaço de permacultura tem em consideração:

- uma visão global do seu ecossistema;
- uma análise do seu funcionamento;
- a sua dinâmica em relação com as suas aspirações sociais, ambientais, económicas e culturais.

Os princípios da permacultura podem ser organizados em duas categorias principais: ética e princípios de *design*.

Princípios éticos

A permacultura baseia-se em três princípios éticos fundamentais (Holmgren, 2002):

- Cuidado com a Terra: Reconhece a necessidade de proteger os ecossistemas e a biodiversidade.
- Cuidado com as Pessoas: Promove o bem-estar humano e a equidade social.
- Distribuição justa: Encoraja a redução do consumo excessivo e a partilha dos recursos e excedentes de forma justa.

Princípios de Design

Holmgren (2002) apresenta doze princípios basilares da permacultura:

1. Observar e Interagir: Entender os ecossistemas antes de realizar intervenções. Observar, mapear, investigar, dialogar e sonhar. Evitar a urgência. Tomar mais tempo na observação em vez de partir para a ação rápida. Admitir que há muito que não sabemos nem podemos saber.
2. Capturar e Armazenar Energia: Criar/usufruir de sistemas que aproveitem e armazenem energia de forma eficiente, fazendo-a mover pelo sistema.
3. Obter uma colheita / rendimento/ ser pago: Garantir que os sistemas são produtivos e sustentáveis a curto e a longo prazo.
4. Aplicar a autorregulação e aceitar a retroalimentação: Projetar sistemas que se autorregulem e se adaptem a mudanças.
5. Usar e Valorizar recursos e serviços renováveis: Priorizar o uso de recursos que se regeneram naturalmente.
6. Não produzir desperdício: Criar sistemas que minimizem o desperdício e maximizem a reutilização.
7. Desenhar a partir da observação de padrões para o detalhe: aprender a linguagem dos padrões. Ao recuarmos, podemos observar padrões de grande e pequena escala que se repetem no mundo natural e na história humana. Começar com padrões de grande amplitude e arquetípicos e incorporar sucessivamente padrões locais mais pequenos.
8. Integrar em vez de segregar.

9. Usar soluções lentas e de pequena escala: Desenhar sistemas de pequena escala, lentos e intensivos. Começar na soleira da porta com o mais pequeno sistema possível.
10. Maximizar a diversidade: Promover a biodiversidade reduz a vulnerabilidade e aumenta a resiliência. Reparar na especificidade do local.
11. Multiplicar as bordas/arestas e valorizar o marginal: A interface entre as diferenças é onde as coisas mais interessantes acontecem.
12. Utilizar e responder criativamente à mudança.

Segundo o autor, na criação de um jardim, de um novo *design*, estes princípios são aplicados por ordem, do primeiro para o último, sem descartar nenhum deles. Caso exista um jardim previamente construído, os princípios são aplicados separadamente, dependendo de cada situação, endereçando as necessidades e desafios específicos de cada caso. Isto significa que estes princípios não estão isolados, mas interagem mutuamente, e podem ser usados separadamente ou em combinação. Formam, deste modo, uma lente para a resolução de problemas e para a tomada de decisão. A ética e os princípios da permacultura propõem, assim, uma abordagem holística, sustentável, resiliente e regenerativa para a agricultura e o design de comunidades, enfatizando a interdependência entre os seres humanos e a restante natureza.

Caffyn Kelley (2008), a partir das leituras de Graham Burnett (2001) e Toby Hemenway (2001), acrescenta, ainda, os seguintes princípios:

- Conectar: É o número de conexões entre elementos que cria um sistema diverso e vivo, não o número de elementos. Cada elemento adota diferentes funções e cada função é suportada por múltiplos elementos;
- Trabalhar melhor e não mais: Identificar “pontos de alavancagem” no sistema que permitam trabalhar menos e provocar a menor mudança possível;
- O problema é a solução: Os constrangimentos inspiram uma gestão criativa ou, nas palavras de Bill Mollison, “não há um excesso de lesmas, mas uma deficiência de patos.”
- Confiar no processo: Começar. Aprender fazendo. Não existem esforços perdidos, apenas ferramentas de aprendizagem (o desperdício é igual a comida);
- Criar *layouts* que imitam padrões naturais: “A permacultura não se concentra em factos, números, nomes latinos e técnicas complicadas, mas no reconhecimento de padrões e princípios universais, aplicando esses ‘truísmos ecológicos’ aos jardins e às situações da vida.” Burnett (s.d). Podemos identificar as formas subjacentes que se repetem em todo o mundo natural e aprender a compreendê-las e a utilizá-las em ecologias concebidas.

- A abundância é ilimitada: Há sempre novos nichos para utilizar, novas técnicas para experimentar e novas formas de multiplicar os benefícios. Ao compreendermos e copiarmos os sistemas naturais, podemos, conscientemente, promover a abundância.

Embora a evidência científica sobre o campo seja escassa (Ferguson & Lovell, 2013), fator em parte promovido pelo próprio movimento da permacultura, extremamente crítico do academismo e do cientificismo, nota-se um relevante aumento do número de publicações sobre o tema na literatura científica, desde 2008. Alguns destes estudos recentes têm evidenciado a eficiência e o impacto positivo a longo-termo de cada um dos princípios da permacultura nos ecossistemas e nos seus agentes (Krebs & Back, 2018), gerando um interesse generalizado por parte de outras áreas do conhecimento, incluindo as artes e a gestão.

Como a nossa proposta investiga os modelos de produção e gestão das artes, importa perceber o que tem vindo a ser desenvolvido neste campo. No que concerne a aplicação da permacultura no domínio cultural e artístico, podemos encontrar alguns exemplos práticos (Small Things Creative Projects, s.d.), embora não tenhamos encontrado evidência científica ou estudos mais sistematizados sobre o tema. Jessica Rost (2020), é, talvez, um dos poucos exemplos de afirmação teórica neste campo, introduzindo o conceito de “*perma-art*” como prática artística. No entanto, é, ainda, uma incursão muito exploratória e superficial. No campo da gestão, a carência de estudos é igualmente reveladora, bem como a superficialidade da sua abordagem.

1.3.3. Permacultura aplicada à gestão: “*Permanagement*”

O termo “*permanagement*” foi cunhado por Julien Marcel, Marion Rouzeaud, Yannick Meiller e Véronique Tran (2021), num estudo recente, onde propõem “uma nova perspectiva para a gestão inspirada no modelo da permacultura”. Esta perspectiva é assente num processo de biomimese entre o “ecossistema de uma empresa e o ecossistema de um organismo vivo”.

Fazendo uma analogia com os três princípios éticos da permacultura, apresentam três pilares para o “*permanagement*”:

1. Impacto no ecossistema: observar, mapear, e gerir o impacto no ambiente (minimizar o impacto negativo e maximizar o positivo);

2. Fluxo de pessoas: garantir que cada funcionário encontra o “sítio certo” na organização e liberta o seu potencial;
3. Perma-productividade: abraçar uma abordagem de produtividade orientada para benefícios sustentáveis a longo termo.

A partir dos doze princípios da permacultura apresentados por Holmgren (2002), adiantam, também, doze princípios do “*permanagement*”, inscritos na tabela seguinte. Mais uma vez, estes princípios devem ser considerados em coordenação com três princípios éticos.

Figura 4

Os doze princípios do “permanagement”, espelhados nos doze princípios da permacultura

Doze princípios da permacultura	Doze princípios do <i>permanagement</i>
1. Observar e interagir	1. Entender o ecossistema
2. Capturar e armazenar energia	2. Libertar e preservar talentos
3. Obter uma colheita	3. Reinventar a gratidão
4. Aplicar a autorregulação e aceitar a retroalimentação	4. Encorajar a autorregulação e a retroalimentação
5. Usar e Valorizar recursos e serviços renováveis	5. Renovar a energia da equipa
6. Não produzir desperdício	6. Reduzir o desperdício
7. Desenhar a partir de padrões para o detalhe	7. Considerar a “ <i>big picture</i> ”
8. Integrar em vez de segregar	8. Integrar e pensar coletivamente
9. Usar soluções lentas e de pequena escala	9. Evitar grandes objetivos demasiado cedo
10. Maximizar a diversidade	10. Promover a diversidade
11. Multiplicar as bordas e valorizar o marginal.	11. Valorizar as interações e o acaso
12. Usar e responder à mudança criativamente	12. Ser criativo e aceitar a mudança

Nota. Adaptado de Marcel et al. (2021).

• Discussão

De acordo com os autores, o “*permanagement*”, “(...) considera o ecossistema como um todo e adota critérios de produtividade adaptados ao desenvolvimento sustentável numa organização centrada nas pessoas.” (Marcel et al., 202). Baseando a sua perspetiva no conceito de desenvolvimento sustentável, apresentam os mesmos problemas

associados à conceptualização do mesmo. Desde o início do século que vozes vindas de diferentes partes da sociedade, desde instituições internacionais à academia, como por exemplo, Naomi Klein (2000), Robinson (2004), Capra (1996), Adloff e Caillé (2022), questionam a definição de desenvolvimento sustentável, afirmando que o termo “desenvolvimento” continua a reproduzir ideias de progresso capitalista e de crescimento exponencial.

Por outro lado, ainda que os autores abordem o sistema ecológico organizacional de forma holística, desvinculam-no da sua relação com outros sistemas, e da sua relação com a “natureza”. Isto torna-se evidente quando advogam que o termo “ecologia” se aplica a “entidades interrelacionadas, quer estejam, ou não, em relação com a natureza”. Esta conceção, de (falta de) relação com a natureza, externalizando-a, é bastante questionável no que concerne o paradigma ecológico. Desta forma, continuam a perpetuar a divisão binária entre ser humano e natureza, entre cultura e natura, instrumentalizando a permacultura como mera analogia ou metáfora. Esse movimento é, também, evidente, na adaptação superficial sugerida para os três princípios éticos da permacultura, substituindo o “cuidado com a terra” por “impacto no ecossistema”, do qual depreendemos o “ecossistema organizacional”, composto por pessoas e ativos económicos; substituindo o “cuidado com as pessoas” por “mobilidade de funcionários”, abolindo o conceito de cuidado e substituindo-o por uma ideia de flexibilidade laboral e de mobilidade interna e a substituição da “distribuição justa” por “perma-productividade”, centrando o foco na produtividade a longo prazo e invisibilizando a questão central da permacultura – a diminuição do consumo e a distribuição justa dos excedentes.

Ainda no que concerne o “desenvolvimento sustentável”, consideram apenas três das dimensões da sustentabilidade a ele associadas - crescimento económico, inclusão social e gestão ambiental. Esta assunção é criticada pelos autores acima referidos, os mesmos que criticam o conceito de desenvolvimento sustentável, uma vez que não reflete todas as dimensões das sociedades globais, excluindo a sua componente cultural. Sendo a sustentabilidade uma questão cultural, criada pela sociedade e baseada num sistema de crenças e valores, faz todo o sentido integrar a dimensão cultural no debate alargado da mesma pelo seu carácter noológico, ou seja, pela sua capacidade de reformar o *modus cognoscendi* e estabelecer uma base de compreensão de padrões que conectam as dimensões sociais, económicas, políticas, culturais, ecológicas e culturais da realidade, promovendo uma mudança epistemológica e a emergência de “culturas da sustentabilidade” (Kagan, 2011). É exatamente a partir desta dimensão cultural que é discutido o carácter problemático como a modernidade perceciona a realidade e a cultura de consumo, da qual os autores não fazem menção.

É ainda de notar a insistência em “derivar benefícios do ecossistema”, centrando, mais uma vez, os objetivos no aumento da produtividade e na busca pela eficiência, ainda que a longo prazo, que caracterizam o paradigma capitalista.

O “*permanagement*” parece, pois, propagar os tiques da eco-governância neoliberal e do *greenwashing*, apropriando-se, de modo simplista, de um sistema de *design* sustentável e instrumentalizando-o para a reprodução de um *status quo* baseado na ideia de progresso e de crescimento.

O próximo capítulo é escrito no sentido de aprofundar as bases para a adaptação da filosofia e metodologia da permacultura à gestão cultural, associando evidência proveniente dos campos da eco-arte e da ecocrítica e desafiando a eco-governância neoliberal e o *greenwashing*, como propõe T.J.Demos (2016) no seu livro *Decolonizing nature*.

2. A PERMACULTURA APLICADA À GESTÃO CULTURAL – “O JARDIM”, ESTUDO APLICADO

2.1. Introdução e enquadramento

Think like a gardener, not an architect: design beginnings,
not endings.
- Brian Eno (2021)

“O jardim” é um exercício especulativo criado para investigar a performatividade dos jardins como heterotopias e a sua relação criativa com a prática artística. Propõe o estudo transdisciplinar desse lugar, numa lógica de investigação-ação *ongoing*, especulando sobre as suas potencialidades na criação de um pensamento ecológico que desestabilize e perturbe as perspetivas humanas sobre a sua condição e circunstância, e que possa ser adaptado às práticas artísticas nas suas diversas vertentes e, mais especificamente, na sua “ecologia operacional”.

Através do estudo do sistema “jardim”, pretende-se chegar a um plano de gestão e produção alternativo ao modelo linear clássico aplicado às artes performativas, abrindo espaço e imaginação para modos de fazer alternativos mais próximos de um sistema vivo (Capra, 1996) e destacando-se do modelo mecanicista. Com isto, pretende apontar

caminhos possíveis e não um caminho único, sabendo que qualquer prescrição será uma falha no pensamento ecológico.

Pressupostos teóricos de “O JARDIM”

A fragilidade do jardim é extrema, compreendê-lo é quase decifrar um palimpsesto: imagem do universo ou microcosmo, recordação do Paraíso, imagem do corpo humano, teatro de confronto entre a ordem e o caos, narrativa mitológica, alegoria, discurso; em ocasiões, autobiográfico, mescla do simbólico e do meditativo.

Fernando Castro (1997)

a) Jardim e criação

Para Javier Maderuelo (1977), citando John Hunt, “O jardim é a arte da paisagem mais sofisticada” (p. 9), pois não só aponta a necessária relação entre arte e natureza, como também deixa clara a união entre as forças naturais e a força criadora do artista. O jardim é uma “construção física e intelectual” (p. 9). Segundo o autor, o conceito de jardim é uma questão filosófica, sendo articulado com a recriação de um mundo paradisíaco que pode ser habitado pelo homem – enquanto a realidade é cruel, sofrível e infeliz, o jardim é agradável, saudável e belo. O jardim é um mundo real, mas não o do quotidiano, e sim, o da fantasia, do sonho, da utopia que, por intermédio da arte, torna a realidade comum suportável.

b) Jardim e ecologia

Gilles Clément (2015), escritor e arquiteto paisagista, quando fala de jardins, fala sobre diversidade e a arte de criar uma ordem. Apresenta o jardim como um modo de gestão e, portanto, de design, uma realidade outra, criada artificialmente pelos humanos - a cidade para as plantas e os animais. No seu pensamento estão também patentes as ideias de “jardim da cooperação”, “jardim em movimento” e “jardim planetário”. Para Clément (2017), o jardim em movimento não tem cercas ou limites, mas afinidades ecológicas. Ele propõe um continente único, associado à ideia de um lugar onde as regiões não mais seriam separadas pela geografia e sim pelos biomas que se

sucederiam. Os residentes deste continente único seriam cidadãos-jardineiros. O cidadão-jardineiro planetário atuaria localmente e teria consciência do planeta; pensaria globalmente. Ou seja, participaria dos paradigmas do ecologismo.

c) Jardim e cooperação

Que os conceitos de jardim e de cooperação sejam postos em correlação reside na circunstância de ambos serem noções complexas: lugares que possibilitam a coexistência da diferença e de relações sociais diferenciadas, sem abandonar o respeito pela alteridade, nem promover a dominação e o controlo; lugares e espaços que funcionam em condições não hegemónicas; lugares de heterotopia. Segundo Foucault (2013), a heterotopia tem o poder de justapor num só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são, em si próprios, incompatíveis e indica o exemplo do jardim como sendo a heterotopia mais antiga: “O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante.” (Foucault, 1986, p. 26).

Tendo por base o pensamento de Javier Maderuelo, Gilles Clément e Michel Foucault, investiga-se a relação entre jardins e cooperação e formula-se a seguinte hipótese:

- Poderá um lugar desestabilizar e perturbar as perspetivas humanas sobre a sua condição e circunstância, abrindo espaços de curiosidade, questionamento e regeneração do imaginário?

2.2. O projeto

O projeto “O jardim” foi iniciado, por nós, em Janeiro de 2024. Previamente desenhado para durar quatro meses, foi-se desdobrando em várias atividades e projetos, definidos, pelo menos, até Outubro de 2025. Este estudo aplicado dá conta da primeira fase deste processo.

- **A ideia**

Enquanto artistas-investigadores, começámos por desenhar o esboço de um projeto de investigação onde nos propusemos investigar, durante quatro meses, a performatividade dos jardins como heterotopias - lugares criados pelo humano que

possibilitam a coexistência da diferença e de relações diferenciadas sem abandonar o respeito pela alteridade nem promover a dominação e o controlo. O projeto de investigação propunha investigar o jardim como forma de reconexão metabólica do humano/artista com a natureza e como co-criador do ambiente. Propunha, também, pesquisar a influência da observação ativa da natureza na prática artística e na regeneração do imaginário e estabelecer pressupostos para a criação de uma prática eco-artística.

- **Angariação de financiamento para a investigação**

O projeto concorreu, em 2023, aos pontuais da DGArtes para apoio à investigação. À mesma candidatura foi anexado o plano de investigação previsto (anexo 2). O projeto obteve financiamento, permitindo dedicar tempo, normalmente inexistente, em regime *part-time*, à pesquisa artística, entre Janeiro de 2024 e Abril de 2024. Este pormenor é relevante, na medida em que a possibilidade de trabalho remunerado dedicado exclusivamente à pesquisa artística era uma novidade na realidade de financiamentos portuguesa da altura. Até 2022, não havia financiamento específico para investigação, obrigando as estruturas a enquadrarem este período, inerente a quase todas as criações, nos apoios a projetos. Normalmente este período correspondia a trabalho não pago, ou mal pago. Considerando os valores extremamente baixos vinculados a cada projeto, o financiamento servia, essencialmente, para a viabilização do período de ensaios e a construção física do espetáculo (figurinos, cenografia, som, luz, vídeo), operando-se numa lógica de valorização dos resultados em detrimento do processo.

- **Plano de investigação**

Para estudarmos o conceito de jardim e a sua performatividade, apresentámos um plano de investigação de quatro meses, dividido em a) uma residência artística, b) quatro momentos de pesquisa com a duração de um mês e com temáticas distintas e c) quatro momentos de apresentação pública da pesquisa.

- **A residência artística** decorria no início do processo de investigação e contava com a presença de três artistas convidados pertencentes ao Teatro do Frio - Pesquisa Teatral do Norte, para o estabelecimento de um glossário de práticas, gestos e palavras, que serviria de base para a escrita de um diário de bordo.

- O **primeiro momento de pesquisa** intitulava-se “Jardins, utopias e heterotopias”. Era um trabalho de pesquisa teórico, desenvolvido com o acompanhamento científico de Fátima Vieira, vice-reitora da Universidade do Porto e especialista em estudos utópicos.
- O **segundo momento** intitulava-se “Jardins e arquitetura - biofilia”. Compreendia uma componente teórico-prática, utilizando como metodologia a observação ativa, e era desenvolvido com o acompanhamento da equipa da Casa da Arquitetura de Matosinhos.
- O **terceiro momento** de pesquisa intitulava-se “Jardins, biodiversidade e cooperação”. Apresentava uma componente teórico-prática, utilizando como metodologias a observação ativa e o trabalho de campo, e era desenvolvido com o acompanhamento científico da equipa do Jardim Botânico da Universidade do Porto.
- O **quarto momento** de pesquisa intitulava-se “Sororidade, cooperação e jardins”; continha uma componente teórico-prática e utilizava como metodologias a observação ativa, entrevistas e trabalho de campo. Seria desenvolvido com o acompanhamento artístico e apoio à pesquisa do Teatro do Frio - Centro de Pesquisa Teatral do Norte e da PELE - Associação cultural e social. Propunha um exercício especulativo partilhado, em comunidade, sobre a ideia de “jardim planetário”, de Gilles Clément. O objetivo era a criação de um jardim comunitário, em Azevedo, Campanhã, partilhada pelos participantes.

● **Diário de bordo**

Todos os momentos de pesquisa eram acompanhados pela construção de um diário de bordo online, acessível no site da Plataforma UMA (<http://www.plataformauma.com/>), onde eram disponibilizados materiais de pesquisa, bem como materiais artísticos com ela relacionados.

● **Sessões de partilha pública da pesquisa**

Todas as fases de pesquisa terminavam com a partilha pública da pesquisa - sessões de apresentação informais, de carácter performativo, recorrendo a diferentes media.

● **A equipa** era formada pela artista-investigadora Joana Magalhães, à qual se juntavam outros elementos em determinados períodos, e que exerciam a função de orientação

científica ou de colaboração artística. Estes intervenientes, procedentes de áreas diversas como a filosofia, a botânica, a arquitetura paisagista, as artes performativas ou a música, seriam interlocutores interdisciplinares do projeto.

• **Alterações e metamorfoses do projeto - O projeto como organismo vivo**

Como qualquer organismo vivo, o projeto sofreu várias metamorfoses e adaptações desde a sua fase de candidatura, como é evidente no relatório final apresentado à DGArtes, em anexo (anexo 3). Por contingências ambientais, sociais, económicas e culturais, associadas aos múltiplos fatores humanos e mais-que-humanos intervenientes no mesmo, o tempo de execução foi alargado de quatro para dez meses. A sustentabilidade do projeto foi garantida fazendo períodos de pausa (onde nos dedicámos a outros projetos), adequando o ritmo de trabalho às exigências de cada fase e colaborando com outras estruturas, o que nos permitiu angariar mais apoio logístico e financeiro do que inicialmente previsto. Para além da mudança de calendário, de recursos financeiros e materiais (incluindo os humanos), de parceiros e locais de investigação, também as temáticas de investigação inicialmente previstas foram continuamente adaptadas e metamorfoseadas, havendo uma atenção à organicidade da pesquisa, que se desenvolveu numa lógica de investigação-ação. Isto pressupõe o envolvimento de uma produção e gestão criativas, porosas e permeáveis, intimamente ligadas às tarefas de investigação e criação. Neste caso, esta tarefa foi facilitada por termos acumulado as funções de produtores, investigadores e criadores. As alterações ao plano inicial são evidenciadas na tabela seguinte:

Figura 5

Quadro comparativo entre a planificação inicial e final do projeto “O jardim”

Plano de investigação inicial	Plano de investigação final
Atividades: Residência artística + 4 momentos de pesquisa + 4 momentos de apresentação pública	Atividades: Residência artística + 4 momentos de pesquisa + 6 momentos de apresentação pública
Duração: 4 meses	Duração: 6 meses (ao longo de 10 meses de projeto)
Parceiros: Campus Paulo Cunha e Silva, Jardim Botânico da UP, Casa Comum, Casa da Arquitetura de Matosinhos, Associação Pele, Teatro do Frio	Parceiros: Campus Paulo Cunha e Silva, Jardim Botânico da UP, Casa Comum, Espaço do Tempo, Casa de Gigante, Teatro do Frio

em estudos utópicos, foi elaborado, pela artista e investigadora Joana Magalhães, um diário de bordo da pesquisa, disponibilizado no site da Plataforma UMA. No fim do mês de Janeiro, no auditório da Casa Comum, deu-se a partilha pública desta fase da investigação, em formato de *lecture performance*.

Nesta primeira fase, a pesquisa centrou-se no significado etimológico e cultural do jardim. Pesquisou-se o jardim enquanto lugar de interesse filosófico e utópico, enquanto heterotopia. Segundo Foucault (2013), a heterotopia consegue sobrepor, num só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. Assim é o que acontece num teatro, no retângulo do palco, em que uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro. Foucault apresenta o jardim como o mais antigo exemplo destas heterotopias. Utopia e Paraíso é, também, o que está contido no conceito de jardim, e com eles, práticas de exclusão, de colonialismo e de abuso de poder. Contrapôs-se esta ideia de utopia ao conceito de “jardim em movimento”, de Gilles Clément (2017).

O “jardim em movimento” é um conceito criado pelo paisagista francês Gilles Clément (2017), para designar um tipo de jardim em que as espécies vegetais se podem desenvolver livremente, mas, também, uma filosofia do jardim que redefine o papel do jardineiro, que se baseia na ideia de cooperação com a natureza. Quando Gilles Clément fala de jardins, fala sobre diversidade e a arte de criar uma ordem. Como numa experiência científica, nos jardins visa-se domesticar as variáveis e tê-las sob domínio, conservando, contudo, a relação erótica com o outro. Isto significa deixar que o outro seja outros, que observe, que exerça o seu efeito sobre o mundo, que aconteça. O desenho do jardim, mudando ao longo do tempo, depende de quem o mantém - intervenientes humanos e mais que humanos – e não resulta de um esboço de arquiteto na mesa de desenho.

Os princípios orientadores desta fase de pesquisa foram 1) O significado etimológico de jardim, 2) A história dos jardins - ocidente, oriente e colonialismo, 3) A relação entre jardim e heterotopia (Foucault), 4) O lugar dos jardins nos estudos utópicos e 5) Os conceitos de “jardim em movimento” e de “jardim planetário” de Gilles Clément (2017).

• Prática artística de divulgação científica

A primeira partilha pública da pesquisa, apresentada em modo “*lecture performance*”, teve o seguinte texto como sinopse:

texto terminava com a seguinte citação, de Brian Eno: “*Think like a gardener, not an architect: design beginnings, not endings.*”

À medida que finalizávamos o texto em causa, começava a formular-se o desígnio de testar um outro método de produção e de *design* adaptado às artes performativas, baseado na premissa de “jardim enquanto lugar de experimentação e de negociação”. E desenvolvia-se a perceção e a tomada de consciência de que parte desse desígnio já estava a concretizar-se, ao experimentarmos outra forma de fazer, baseada na valorização da pesquisa enquanto criação e quebrando a convenção de tomar a pesquisa enquanto seu “parente pobre” (pelo menos no que concerne a distribuição orçamental e a dedicação plena).

A citação com que terminámos a exposição desta *lecture*, de Brian Eno, aproxima-se dos princípios da permacultura e tornou-se uma pista para a elaboração das fases seguintes. Serviu, também, de inspiração para a criação do “Manual de jardim para ecofeministas” (anexo 6), apresentado no contexto da pós-graduação em Gestão Cultural e Sustentabilidade da UC, em Fevereiro de 2024. Mais uma vez, a última frase deste manual - “Trata o seu corpo não como uma máquina, mas como um jardim” - serviu como inspiração para a segunda fase da pesquisa.

Optámos por considerar a integração deste *glitch* para evidenciar os movimentos constantes de *loops* de *feedback* entre teoria e prática, que se concretizam num aprofundamento do objeto de estudo e numa imersão criativa e hibridização ativa nas/das matérias de análise. A partir desta fase, o modelo da permacultura começou a ser estudado de forma mais consistente, abrindo espaço para a emergência da pergunta seminal da investigação:

- Como poderá o modelo da permacultura desestabilizar e perturbar as perspetivas clássicas sobre a condição e circunstância da produção e gestão cultural, abrindo espaço para o desenvolvimento da sustentabilidade?

2.3.3. FASE DE PESQUISA 2 - O jardim como corpo | Jardim Botânico da Universidade do Porto

A investigação, nesta fase, foi de natureza teórico-prática, utilizando-se, como metodologia, a observação ativa, a realização de entrevistas aos trabalhadores do

Jardim Botânico da Universidade do Porto, bem como a pesquisa teórica sobre o tema. Durante o mês de Abril de 2024, com orientação científica da equipa do Jardim Botânico da UP, foi elaborado, mais uma vez, pela artista e investigadora, um diário de bordo da pesquisa. A partilha pública desta fase da investigação deu-se a 25 de Maio de 2024, no formato de *lecture performance*, na Galeria da Biodiversidade - Jardim Botânico da UP.

O trabalho de campo efetuado no Jardim Botânico da UP consistiu em várias visitas ao local para fazer registos fotográficos, consulta de arquivo e observação não participante do lugar e da sua biodiversidade. Foi efetuada uma visita guiada inicial, onde, em ambiente informal, foram colocadas questões sobre a história e a flora do jardim botânico aos trabalhadores do Jardim Botânico. À medida que a investigação avançava, iam sendo colocadas novas perguntas, num diálogo permanente com os intervenientes do local. O tema inicialmente escolhido acabou por não se adequar à realidade do local, pelo que tivemos que fazer ajustes conceptuais. O livro *On the necessity of garden* (Cluitmans et al., 2021) acabou por se tornar parte relevante da pesquisa, delineando o modo de apresentação final, que tomou a forma de uma espécie de glossário. O livro é uma compilação de factos/visões/recortes da história que nos ajudam a nomear e a definir determinados conceitos relacionados com a jardinagem contemporânea, como por exemplo o de “jardim botânico”, através da justaposição de materiais que não são necessariamente coerentes. Surge da necessidade de encontrar uma outra forma de jardinagem, que inclua a constante negociação entre humanos e mais que humanos no seu processo de coexistência, e da necessidade de compreender todos os sistemas que o jardim implica e nos quais está implicado, para nos posicionarmos historicamente, socialmente e economicamente. Não é um atlas de anatomia, mas antes um glossário de jardinagem alternativa. A partir das leituras que este livro despoletou, da pesquisa sobre o acervo do Jardim Botânico da UP, e da observação direta de algumas espécies aí contidas, pesquisaram-se e observaram-se modelos de cooperação interespecie. Investigámos que corpos estavam relacionados com os corpos que o corpo-maior do Jardim Botânico continha, estabelecendo relações históricas, sociais, económicas e biológicas entre diferentes sistemas e escalas. Valorizou-se a ideia de processo, de interação recíproca, de simbiogénese e desafiaram-se noções de beleza, género, sexualidade e pureza genética, temas explorados nessa *lecture* (anexo 7).

A segunda partilha pública da pesquisa, apresentada em modo “*lecture performance*”, teve o seguinte texto como sinopse:

“A partilha #2 da pesquisa é uma *lecture performance* e centra-se no jardim enquanto lugar *queer* de cooperação e de interesse erótico. A partir da pergunta “*Do you treat*

your body as a garden or as a machine?”, relaciona conceitos emaranhados de biodiversidade, cooperação e coevolução que estão na base do corpo-jardim que constitui o Jardim Botânico do Porto.”

2.3.4. FASE DE PESQUISA 3 - O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS + RESIDÊNCIA 2 (Campus Paulo Cunha e Silva)

A residência no Campus Cunha e Silva aconteceu por candidatura pública, cujo modelo se encontra em anexo (anexo 8). Nesta fase 3 da pesquisa, investigou-se a obra “O jardim das delícias terrenas”, de Hieronymus Bosch, os jardins de Ediacara e a relação entre jardim, sororidade e competição. Colocaram-se as seguintes questões:

Que relações podemos especular entre jardins e sororidade? Quando é que os jardins de cooperação se tornaram jardins de competição? Como podemos restaurar as feridas abertas do jardim de Ediacara e torná-lo apto a uma convivência pacífica? - Importa saber que lugares são esses em que se pode fazer a paz.

Esta parte da investigação foi a primeira que se dedicou à pesquisa artística para a criação de um espetáculo futuro: uma ficção tecno-futurista e uma peça transmédia construída em três atos independentes e interdependentes inspirada no tríptico “O jardim das delícias terrenas”, de Hieronymus Bosch. Nesta, um grupo de paleontólogas dissidentes dedica-se a preservar fósseis do período ediacarano com metodologias que vão para além das científicas. Inspiradas na harmonia dos jardins de Ediacara recriam, artificialmente e à sua semelhança, um protótipo tecno-biológico em grande escala destes jardins, lugares que acreditam ser de cura e de remediação de relações biológicas traumáticas. Ao mesmo tempo que protegem a primeira evidência da vida animal na terra tentam, em sororidade, reativar relações de cooperação das quais foram privadas. Por razões de conservação mantêm o jardim em segredo e abrem-no apenas uma vez por ano a um número reduzido de visitantes. Alimentam uma linha digital de apoio ao trauma em que, através de uma interface digital, assumem a identidade de um fóssil. Acreditam poder remediar digitalmente uma relação biológica pela interação com matéria não-humana extinta.

A residência de três semanas no Campus Paulo Cunha e Silva foi o primeiro encontro entre a dimensão conceptual, plástica e musical do espetáculo, numa lógica de $1+1+1 > 3$. Propunha ser um momento de encontro e de partilha sobre a pesquisa de três artistas: Joana Magalhães (pesquisa conceptual), Svenja Tiger (pesquisa plástica) e

Angélica Salvi (pesquisa musical), entretanto substituída por Inês Malheiro por indisponibilidade da primeira. Numa lógica horizontal e de partilha de recursos, nas três semanas da residência, as três artistas partiriam da experiência pessoal e artística de cada uma para chegarem a uma primeira aproximação ao conceito de jardim planetário, de Gilles Clément e a um esboço inaugural da dimensão conceptual, plástica e musical do espetáculo. A residência no Campus permitiria a construção desse espaço seguro e de partilha, ampliado pela confluência de uma *outside eye*, que funcionaria como curadora dos materiais produzidos durante o período de residência.

<<<<<<<<>>>>>>>>>>>>>>>>>>>><<<<<<<< **GLITCH 3 - Notas sobre liderança e colaboração horizontal**

Apesar de esta ter sido a proposta inicial, não se concretizou integralmente. É importante a conclusão de que a proposta de colaboração horizontal gerou algumas dificuldades de implementação e alguma resistência por parte das intervenientes (artistas convidadas). Houve a necessidade de adotar um outro tipo de estratégia, onde assumimos a liderança do encontro. Embora a horizontalidade seja uma meta desejável, parece ainda ser pouco comum haver a abertura necessária, por parte dos artistas, sobretudo de áreas distintas, para colaborar horizontalmente num projeto que é proposto por um outro artista. À partida, o líder será sempre o que propõe, mesmo que a proposta seja não haver líder. Nota-se o mesmo tipo de dificuldade na colaboração entre artistas, gestores e produtores, reportada por Vânia Rodrigues (2022):

Um exemplo que pude testemunhar ao longo desta pesquisa é a contradição latente entre a omnipresença da retórica da ‘colaboração’ (virtualmente todos os ambientes de trabalho nas artes são descritos pelos líderes das equipas como ‘colaborativos’) e as experiências concretas relatadas por produtores/as e gestores/as culturais integrados/as em equipas, de qualquer escala. (p.22)

Esta estratégia de colaboração requer um diálogo, uma abertura e uma disponibilidade de adaptação exigentes para artistas que não se conhecem e que não possuem afinidades artísticas evidentes, principalmente num contexto de curta duração. Por outro lado, o termo “colaboração horizontal” é tão desgastado em notas de intenção que nunca se chegam a concretizar, que as expectativas sobre o termo traduzem-se, muitas vezes, em engodo. Ou seja, mesmo que alguém nomeie a horizontalidade, a expectativa é de haver sempre alguém a mandar, ou pelo menos a orientar. Da avaliação que fizemos e que partilhámos com as duas artistas, parece ter sido este o equívoco. No

entanto, depois das readaptações necessárias, a colaboração, ainda que hierarquizada, foi profícua, resultando numa primeira aproximação à dramaturgia, ao imaginário plástico e à tessitura sonora do espetáculo, que foram partilhadas no formato de instalação multimédia ao público.

A apresentação pública da pesquisa deu-se no dia 31 de Maio, nas instalações do Campus Paulo Cunha e Silva. Os materiais da apresentação podem ser consultados nos anexos 5 e 9 (dossier de comunicação e um exercício de escrita especulativa intitulado *fem tech*).

2.3.5. FASE DE PESQUISA 4 - O JARDIM PLANETÁRIO | Casa de Gigante

A fase de pesquisa 4 consistiu no momento de teste da pergunta de investigação e da aplicação dos princípios da permacultura à produção e gestão cultural.

A investigação, nesta fase, teve uma componente teórico-prática e utilizou, como metodologia, a observação ativa, entrevistas, e trabalho de campo. Investigámos a permacultura aplicada como prática eco-artística e regressámos aos conceitos de “jardim planetário” de Gilles Clément e à abordagem da jardinagem como prática que

(...) tem a capacidade de restaurar o vínculo do homem com a natureza, fazendo com que o homem atue como co-criador do ambiente, participando dos processos evolutivos de forma a gerar mais vida e podendo curar-se como indivíduo e como sociedade, auxiliando na regeneração planetária. Criando assim, a base de uma cultura de permanência.” (Nunes, 2022)

Durante os meses de Julho, Setembro e Outubro de 2024, a pesquisa e trabalho de campo foram realizados em estreita relação com a comunidade do Vale do Pereiro, concelho da Sertã, relação facilitada pela Associação Mandriões do Vale Fértil - Casa de Gigante, que aí desenvolve um trabalho cultural e social continuado. O projeto dividiu-se nas seguintes atividades:

- **Atividade 1** - Caminhada aberta à comunidade com a herbalista Fernanda Botelho para identificação de plantas silvestres e comestíveis, realizada em Pedrógão Pequeno, no dia 28 de Julho + residência de três dias em Julho;
- **Atividade 2** - Residência de três semanas na Casa de Gigante de 15 de Setembro a 5 de Outubro de 2024 para auscultação do território e construção do “jardim planetário”;

- **Atividade 3** - Orientação de um mini-laboratório de teatro em escolas, realizado na escola Secundária da Sertã (grupo de teatro da escola) e no Instituto Vaz Serra, em Cernache do Bonjardim (uma turma). As sessões de laboratório foram realizadas duas vezes por semana, durante três semanas, com sessões de 3 horas cada.
- **Atividade 4** - Grupo de teatro comunitário (encontros e ensaios) - ativação de um grupo de teatro efémero, aberto à comunidade. O grupo formado participaria da performance comunitária a apresentar no dia 5 de Outubro;
- **Atividade 5** - Apresentação pública da performance comunitária; apresentada no dia 5 de Outubro, pelos participantes do grupo de teatro efémero.

A importância de não saber

Importa dizer, antes de começarmos a descrever o processo, que a metodologia utilizada não se encontrava delineada desde o início, foi-se construindo no espaço e no tempo, baseada, sempre, nos princípios da permacultura.

O que estava previsto em candidatura para esta quarta fase de pesquisa era uma residência de quatro semanas, sem interrupção, na Casa de Gigante, culminando com a apresentação da performance coletiva no mesmo espaço. Esta concentração temporal do período de residência é prática comum na gestão de projetos, de forma a haver uma melhor gestão de recursos humanos, materiais e artísticos (menos deslocações, menos trabalho administrativo, mais tempo de imersão no lugar). A equipa definida inicialmente era composta pela criadora (Joana Magalhães) e um artista sonoro (Rodrigo Malvar), que iriam trabalhar com a comunidade durante quatro semanas de residência, a partir da ideia de jardim planetário, de Gilles Clément. Ter em conta os princípios da permacultura obrigou a que esta planificação sofresse, desde logo, alterações, quer no calendário proposto, quer na composição da equipa. Esta constante reatualização da planificação implicou uma abertura ao caos por parte da equipa artística e de produção e uma **“utilização e resposta criativa à mudança” (décimo segundo princípio da permacultura)**.

2.3.5.1. Trabalho de campo antecipado - residência parte 1 (pequena escala)

Tendo sempre em mente os três princípios éticos enunciados acima (cuidado com as pessoas, cuidado com a Terra e distribuição justa), começámos pela aplicação do primeiro princípio de *design* da permacultura - “observar e interagir”. Pressupõe um

entendimento do ecossistema antes de realizar qualquer intervenção - observar, investigar, dialogar e sonhar, evitando a urgência e admitindo que há muito que não sabemos nem podemos saber. Para melhor favorecer este princípio, optámos por realizar, em coordenação com a equipa da Casa de Gigante, uma primeira residência curta de três dias, no espaço, um mês e meio antes da realização da residência mais prolongada. Esta residência teria o propósito de “observar e interagir”, uma espécie de “*repérage*” ativa. Sendo “O jardim” sobre a construção de um jardim planetário, em comunidade, considerámos que seria importante um reconhecimento prévio da vegetação e da comunidade da região. Para isso, convidámos a herbalista Fernanda Botelho para se juntar ao projeto, propondo-lhe guiar uma caminhada de reconhecimento da vegetação silvestre e comestível, em Pedrógão Pequeno, aberta ao público. A escolha do local da caminhada foi realizada em coordenação com a equipa da Casa de Gigante e com o MAE (Associação de Defesa Ambiental da Sertã). Com isto, queríamos, por um lado, observar e dar a conhecer a vegetação do lugar, dar a conhecer o projeto “O jardim”, implicar a comunidade no mesmo, e interagir com os participantes num momento lúdico e informal de caminhada pela natureza. Isto implicou a alocação de verbas que não estavam previstas (deslocações da criadora Joana Magalhães entre o Porto e a Sertã, viabilização dos honorários da herbalista convidada e trabalho de comunicação extra). No entanto, depois de explicados os motivos da mudança, a associação Casa de Gigante concordou que seria profícuo para todos a realização desta atividade, prontificando-se para ajudar na comunicação e na realização dos contactos necessários. Alocámos parte dos honorários do artista sonoro à despesa de honorários da Fernanda Botelho e às despesas de deslocação da artista.

Por esta altura, sabíamos que já não seria possível contratar alguém para trabalhar durante quatro semanas na segunda fase. No entanto, contávamos, ainda, com orçamento corrente suficiente para cobrir, pelo menos, três semanas de trabalho. Sendo assim, diminuámos o tempo de permanência da segunda residência. Esta estratégia revelou-se bastante profícuo.

A Fernanda Botelho, sendo uma especialista de mérito reconhecido, reuniu muitos participantes na caminhada - de Pedrógão Pequeno, da Sertã, mas também de outras partes do país, pessoas que costumam ser seus seguidores. O MAE esteve presente, assim como elementos próximos da Casa de Gigante. O passeio teve cerca de cinquenta participantes e durou uma tarde, onde caminhamos junto ao rio Zêzere, fizemos um pequeno lanche e criámos um momento onde cada um se apresentou, contribuindo para uma maior interação entre todos. O registo do mesmo pode ser visualizado no anexo 5.

A primeira residência serviu, ainda, para conhecer a Casa de Gigante, os seus habitantes e os seus associados, o lugar do Vale do Pereiro, e para recolher informação sobre o território (visitámos a biblioteca, o posto de turismo, fizemos caminhadas e identificámos alguns lugares e temas de interesse). Demo-nos também tempo para sentir o lugar e para o lazer, nas praias fluviais em volta. Participámos em atividades promovidas pela Casa de Gigante - o coro comunitário “Coro dos Gigantes” - onde aproveitámos para divulgar o projeto de modo informal. Marcámos uma reunião com o pelouro da Cultura da Sertã, onde apresentámos o projeto e pedimos sugestões e informações sobre a melhor forma de o implementar (estratégias de comunicação, contactos e informações úteis), implicando-os, também, na sua conceção. Reunimos, ainda, com a professora dinamizadora do grupo de teatro da Sertã e do grupo de teatro escolar, onde a convidámos a participar no projeto e lhe pedimos ajuda na sua divulgação.

Deste modo, trabalhámos os **princípios 2, 8, 10 e 11 da permacultura**:

2. Capturar e armazenar energia: aproveitámos sistemas que armazenam energia de forma eficiente (Casa de Gigante, MAE, Fernanda Botelho, Câmara Municipal da Sertã, professora coordenadora);

8. Integrar em vez de segregar: integrámos as associações pré-existentes no local, no projeto, não trabalhando numa lógica de competição, mas sim de cooperação;

10. Maximizar a diversidade: trabalhámos em diferentes núcleos e em diferentes escalas (política, informal, escolar); escolhemos diferentes materiais de análise e diferentes metodologias (entrevistas, observação participante e não participante, mapas turísticos, livros sobre a região e sobre a sua vegetação, livros de autores do território).

11. Multiplicar as bordas / valorizar o marginal e a interface entre as diferenças: ao convidar uma herbalista reconhecida publicamente, foi possível reunir pessoas de diferentes lugares e com diferentes interesses, bem como grupos mais específicos, ligados diretamente à causa ambiental (MAE).

Algumas destas interações estavam programadas, outras foram-se definindo na curta estadia na Casa de Gigante. Isto foi conseguido, num tão curto espaço de tempo, por:

- trabalharmos em pequena escala (Casa de Gigante e Vale do Pereiro);
- trabalharmos a partir de relações de proximidade;
- colocarmos a escuta e a observação ativas no centro;

- ter havido um aproveitamento de recursos à medida que se tornavam visíveis, criando-se espaço para a “emergência”.

Avaliação e feedback

O *feedback* que recebemos dos participantes foi muito positivo, assim como o *feedback* obtido por parte da Casa de Gigante. Conseguimos angariar, ainda, o interesse da Fernanda Botelho no projeto “O jardim”, bem como no projeto maior “Casa de Gigante”, o que criou pontes para futuras visitas e diálogos.

Podemos inferir, portanto, que a expansão do cronograma e a criação de espaço para a realização de trabalho de campo antecipado trouxe benefícios para o projeto, permitindo a criação de sinergias, um melhor entendimento dos recursos e uma auscultação ativa do lugar.

Formulação da ideia

It matters what ideas we use to think other ideas.

– Marilyn Strathern, *Reproducing the future*

No final desta visita, já tínhamos uma ideia mais clara de como planificar a fase seguinte e que temática gostaríamos de abordar junto da comunidade. Havíamos definido que o objetivo da próxima residência seria “a construção de um espetáculo como se fosse um jardim”. O “jardim” que iríamos trabalhar seria a Casa de Gigante, metaforicamente (a casa como jardim) e concretamente (o jardim da casa). Esta ideia não foi concebida *a priori*, foi-nos antes revelada, pela quantidade e qualidade das informações que pudemos reunir naquele curto espaço de tempo.

Será importante, para a compreensão da genética desta ideia, saber um pouco mais acerca da Associação Mandriões do Vale Fértil e sobre a Casa de Gigante (sede da associação):

A Casa de Gigante – Associação Cultural Mandriões no Vale Fértil, fundada em 2016 por Catarina Barros e Miguel-Manso, é um coletivo de ação artística e social sediado no lugar de Vale do Pereiro, Várzea dos Cavaleiros, Sertã. Este lugar é composto apenas por 45 habitantes (dados de 2015), sendo a população bastante envelhecida. Não

possui um café ou qualquer estabelecimento comercial e é servido por uma carreira que liga o Vale do Pereiro à vila da Sertã duas vezes por dia.

Lê-se, na crónica escrita por Inês Francisco Jacob:

A Casa de Gigante, projeto integrado na Associação Cultural Mandriões no Vale Fértil, é gerida pelo poeta português Miguel Manso e acolhe a R.E.Fazenda, uma residência de escrita para poetisas portuguesas(es) e de outras nacionalidades que, durante julho, viajam até Vale do Pereiro (Castelo Branco, Portugal). (...) Além disso, a Casa recebe, a par deste evento anual, poetisas, escritoras(es), músicos(os) e artistas durante o resto dos meses e ocupa, no contexto literário português, um espaço singular ao contrariar, pelo propósito coletivo e dialogante com que se apresenta, o individualismo e a solidão tradicionalmente associada ao processo de escrita. A dimensão coletiva em que a iniciativa assenta parece também não poder desconectar-se da relação da poesia com as outras artes que define os perfis de algumas e alguns convidadas(os), o que, por sua vez, vai de encontro à obrigação monodisciplinar que assombra ainda o ofício da(o) poeta em Portugal. (Jacob, 2021)

Lê-se, ainda, no seu perfil de Facebook:

A casa do Gigante existe desde os anos 20 na aldeia do Vale do Pereiro (Sertã, Castelo Branco). Remonta à “dinastia dos bisavós” (Maria Farinha Nogueira e Manuel Joaquim Nogueira). “Gigante” é a alcunha - transgeracional- que abrangia a família do lado dos Nogueiras. O Gigante, nosso bisavô, foi um industrial da resina que montou fábrica ao lado de casa (ou ao contrário?) e geriu, com a mulher, um pequeno comércio (loja e taberna) no piso inferior da habitação. A aldeia era, nesses anos, bastante povoada e a família numerosa (6 filhos). Provida de hora, pomar, gado e mina de água, a casa do Gigante era quási auto-suficiente. Em meados dos anos 80 do século passado, com o desaparecimento do último dos “soberanos” foi decaindo e perdendo terreno para a ruína. O que agora pretendemos será fazer coincidir uma circunstância de êxodo urbano (nosso, familiar) com um projeto comunitário, cultural. A família migrante quer aprender com a experiência rural, recuperar a casa por si, tornar-se quási auto-suficiente, ser aceite no meio e nele participar. Pelo caminho tenciona abrir as portas de casa aos amigos. (Casa de Gigante, s.d.)

Lê-se, ainda, acerca do projeto de programação “VOZ INTERIOR”, do qual “O jardim” fez parte, na candidatura da Casa de Gigante, financiada pela DGArtes:

Voz Interior – programação cultural nas aldeias da Sertã’ é o projeto de programação que esta associação desenvolveu e que, para os anos de 2023 e 2024, concorre a apoios. Responde a uma necessidade de luta pela sobrevivência: a de um território desprezado, a de uma paisagem maculada pelo flagelo da monocultura e dos incêndios, a de uma população a quem tem sido oferecida uma contínua e agravada insularidade, resultado de sucessivos erros e descasos na gestão do território como um todo. A contas com esta profunda ‘interioridade’ e com uma política cultural deficitária, nos propusemos pensar num projeto que nascesse do lugar, criado a partir dele e para ele, mas que o colocasse em relação com o longínquo, o diverso e o desigual - aproximando, estimulando a identificação e adequando intensidades e escalas. Pensando o território a partir de dentro, ocorreu-nos questionar o conceito de descentralização. Verificou-se facilmente que a crescente injeção de programação cultural nos territórios de baixa densidade, como é o caso deste, demonstra ser improdutiva para o conjunto da população periférica aos centros onde há maior densidade demográfica. A nossa experiência diz-nos que estas populações – que não se deslocam facilmente a esses locais para se colocarem em contacto com o que não conhecem – beneficiariam enormemente se pudessem ter acesso a propostas, expressões e estéticas porventura incomuns, mas que, bem mediadas, teriam a capacidade de acrescentar-se e enriquecer as suas vivências. A experiência de trabalhar nestes lugares e nesta escala, a observação que fazemos da gestão do território – nas suas diversas componentes: ecológica, económica, humana, cultural – fez-nos compreender que, para se enfrentar o abandono, aqui entendido como elemento entrópico, é necessário – mais que ocupar, habitar, introduzir ou injetar – criar ligações entre partes, reagrupar o que andaria solto, organizar-se em pequenos coletivos, congregar esforços, colaborar, ouvir, sentir, pensar juntos.. enfim: práxis. E para que isso aconteça, na escala em que estamos, é necessário pôr em ato o que chamamos de “descentralização radical”. Sendo que o conceito ‘raiz’ é duplamente feliz neste contexto – conquanto possamos servir-nos dessa imagem fasciculada e penetrante, que lembra, ademais, o sistema circulatório no que ele tem de mais afilado: os capilares sanguíneos. A Voz Interior quer ser um desses capilares que levam nutrientes e oxigénio onde estes quase não

chegam, trazendo daí o produto de um metabolismo microscópico (Casa de Gigante, 2023).

Podemos afirmar que a poesia dos textos é acompanhada da dureza do território, e corroborar toda a informação que é descrita acima. Ora, perante isto, a emergência da ideia de tomar a Casa de Gigante como jardim tornou-se bastante clara. Era a aproximação mais exata ao conceito de “jardim planetário” de Gilles Clément que encontrámos naquele território, materializada na história da casa e na missão da Casa de Gigante. Para a formulação desta ideia também contribui a observação ativa das pessoas habitavam a casa e uma sensibilidade ao momento em que a casa se encontrava:

- Na altura da primeira residência, a casa (nove quartos, seis salas, uma varanda para o nada, vários terraços e um jardim em estado selvagem) encontrava-se em obras parciais, no andar de baixo. A obra de reabilitação tinha vindo a ser executada, lentamente, desde 2016, pelo proprietário e associados [e quem se quisesse juntar], com meios escassos, pelas próprias mãos e sem recurso a financiamento (os materiais, na sua maior parte, eram doados). O próximo investimento seria a reabilitação do jardim, que se encontrava bastante abandonado. Faltavam ideias e mãos, pelo que nos pareceu uma proposta sustentável confluir esforços, usando o projeto “O Jardim” para pensar coletivamente este jardim concreto e auxiliarmos na sua reabilitação.
- Na altura, a casa era habitada apenas pelo proprietário e diretor da Associação, o poeta Miguel Manso e por uma voluntária internacional turca (a casa participa num programa de voluntariado internacional, acolhendo voluntários que demonstrem interesse em trabalhar em associações culturais). No entanto, é bastante comum estar preenchida, principalmente na altura do Verão, por artistas de diferentes disciplinas e voluntários de diferentes nacionalidades. Esta biodiversidade concentrada num só lugar também contribui para a ideia de olhar a casa como jardim.

2.3.5.2. FASE 2 - Residência de três semanas na Casa de Gigante (média escala)

Esta fase compreende o tempo de pesquisa e conceção da dramaturgia para a performance, ensaios com o grupo de teatro comunitário, a orientação de um mini-

laboratório de teatro em escolas (escola Secundária da Sertã e Instituto Vaz Serra) e a apresentação pública da performance comunitária.

Tínhamos decidido, na fase anterior, que iríamos tomar a casa como se fosse um jardim e que esse seria o nosso “*object of concern*” (Martin, 2014). Tínhamos decidido, também, que o espetáculo final seria apresentado em itinerância pelas diferentes divisões da casa. Isto permitia-nos dividir a performance geral em pequenas performances, que podíamos trabalhar isoladamente, dependendo da disponibilidade dos intervenientes. Tínhamos decidido, ainda, que, metodologicamente, iríamos criar um espetáculo como se fosse um jardim, obedecendo às suas fases de construção e utilizando os princípios da permacultura. Aqui, como em Tsing (2015) e Ostendorf-Rodriguez (2023), e como no quinto princípio da permacultura acrescentado por Caffyn Kelley, procurávamos “criar *layouts* que imitam padrões naturais” (Kelley, 2008), recorrendo à **eco e biomimesis**. Paralelamente, iríamos reativar o jardim abandonado da Casa de Gigante. Na implementação destes três planos de ação, seria importante ter em conta, por um lado, as quatro dimensões da sustentabilidade (ambiental, social, económica e cultural), os três princípios éticos da permacultura e os seus dozes princípios de design. Seria ainda necessário reforçar a equipa artística e criar um grupo de trabalho coeso com elementos da comunidade. No mês e meio que antecedeu a segunda residência, foi altura de planear as três semanas de trabalho na Sertã.

- **Primeiro princípio da permacultura - Observar e interagir**

Reajustado o “*object of concern*”, era importante regressar ao primeiro princípio da permacultura, “observar e interagir”. Para observarmos melhor, decidimos convidar, mais uma vez, a herbalista Fernanda Botelho para orientar o nosso olhar, desta vez para o jardim da Casa de Gigante. No que concerne a “interação”, uma das nossas grandes preocupações era o envolvimento da comunidade no projeto. Sendo o Vale do Pereiro um lugar desertificado, com uma população maioritariamente envelhecida, resolvemos planificar um mini-laboratório de teatro, dirigido à comunidade escolar (alunos do secundário). Pretendíamos angariar participantes para a performance comunitária, criando um grupo de trabalho o mais diverso possível e alargar o impacto social do projeto. Procedemos à divulgação de uma *open call*, onde abríamos “O jardim” à participação de todos (anexo 5). Dirigimos, ainda, um convite personalizado ao grupo de teatro amador da Sertã e ao “Coro de Gigantes”, para participarem no laboratório de teatro.

• **Reajuste da equipa artística**

Para esta nova fase era importante reajustar a equipa artística. Com a segunda visita da Fernanda Botelho, o orçamento para a equipa criativa diminui substancialmente. Assim, para garantir a qualidade artística do projeto sem colocar em causa a sua sustentabilidade económica, resolvemos substituir a participação do criador Rodrigo Malvar, que estaria connosco a tempo inteiro, durante três semanas, pela integração da atriz Joana Rebelo e da música Carolina Viana (Malva). Conseguimos integrar estas duas pessoas, diminuindo o seu tempo de permanência no projeto. Sendo assim, a atriz Joana Rebelo, que, para além de performer do espetáculo, também cumpriu a função de assistente de encenação, foi contratada por dez dias e a música e compositora Carolina Viana, esteve com o grupo durante apenas três dias. A planificação do trabalho com a comunidade considerava estes constrangimentos.

• **Encontro para a planificação de um jardim comunitário**

A residência iniciou-se com um encontro informal no jardim da Casa de Gigante, entre Fernanda Botelho, os habitantes e associados mais próximos da mesma e a equipa artística (que nessa altura era só composta por Joana Magalhães). Era um grupo reduzido, mais próximo da Casa. O objetivo era fazer a identificação da vegetação existente e iniciar um *brainstorming* coletivo sobre o futuro do jardim, que se encontrava subnutrido, seco e abandonado. O encontro foi dinamizado pela artista. Elaborámos um guião de perguntas para discussão coletiva, a partir das fases de construção de um jardim e dos princípios da permacultura. As perguntas foram dirigidas a todos os participantes, no sentido de averiguar as vontades, expectativas, necessidades e problemas coletivos relacionados com a criação deste jardim comunitário. Seguimos o seguinte guião:

Figura 6

Guião para brainstorming – a planificação do jardim.

Fases de planificação de um jardim	Caracterização
FASE 1 - Observação/ identificação - O que existe no jardim?	<ul style="list-style-type: none"> • Observação e identificação das espécies vegetais e animais - análise multiespécie; • Observação e identificação dos materiais / recursos biológicos (solo, sol, água), logísticos (ferramentas), humanos (pessoas, mão de obra), tempo, dimensões.

<p>FASE 2 - Brainstorming de vontades - Que jardim queremos?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Queremos um jardim que necessite de muito ou pouco controlo? • Com muitos limites ou poucos? (canteiros, caminhos) • Há necessidade de preparar o solo? • Para que serve o jardim? (como queres usufruir dele a curto/médio/longo prazo? Por exemplo: sombra, beleza?) • É um sistema fechado ou um sistema aberto? O que é que entra e sai do jardim? • Queremos um espaço mais selvagem ou mais controlado? • Que <i>guilty pleasures</i> queremos colocar no jardim?
<p>FASE 3 - Planificação e tomada de decisão</p>	<ul style="list-style-type: none"> • O que sai do jardim? • O que fica? • O que se acrescenta? • Vamos semear, transplantar ou plantar? • Como fertilizar? (com algo de fora ou de dentro do jardim?) • Optamos por uma cultura mista? Fazemos uso das consociações?
<p>FASE 4 - Plano de Manutenção</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Rega - quando e com que frequência? • Poda - quando e com que frequência? • Colher ou não? (flores e frutos) • Como identificar as plantas invasoras e contê-las? • Como fazer o registo da evolução do jardim? • E se fizéssemos um mapa de estações? • Quais são as regras do jardim? • Existem proibições? Coisas que não queremos mesmo fazer? • E se fizéssemos um manifesto do jardim? • Estamos preparados para mudar tudo? Se sim, que estratégias usamos para a mudança?

A partir do *brainstorming* coletivo, conseguimos perceber e alinhar as vontades e expectativas da maioria para aquele espaço; complexificar a discussão sobre o tema; distribuir as tarefas de angariação de recursos materiais; distribuir responsabilidades, e estabelecer prioridades de ação. A primeira ação a realizar seria a limpeza do jardim e foi a essa tarefa a que nos dedicámos nas três semanas seguintes.

• Primeira semana de residência

A primeira semana de residência foi dedicada à observação da casa e arredores. Fizemos uma visita ao museu da resina, recolhemos depoimentos sobre a Casa de Gigante (de vizinhos e de pessoas próximas à mesma), realizámos uma entrevista a Miguel Manso (proprietário da casa e presidente da Associação) e pesquisámos textos que pudessem dialogar com a história da casa. Foi momento, também, para a preparação e realização das primeiras sessões dos mini-laboratórios de teatro na escola Secundária da Sertã (grupo de teatro da escola) e no Instituto Vaz Serra, em Cernache do Bonjardim (uma turma).

- **Mini-laboratórios nas escolas**

As sessões de mini-laboratório tinham a duração de três horas cada e propunham pensar e performar criativamente um jardim criado pelos intervenientes. Através de propostas de jogo e improvisação trazidas pela criadora, trabalhou-se o jardim como corpo, o corpo como jardim, questões identitárias e a ideia de jardim planetário. Trabalhou-se a respiração, o movimento orgânico, a voz falada e cantada, o corpo no espaço interior e exterior, a escultura coletiva e o movimento em unísono.

- **Laboratório de criação aberto à comunidade**

A primeira sessão do laboratório aberto à comunidade deu-se no fim da primeira semana de residência, na Casa de Gigante. Era um grupo de quinze pessoas, diverso, de diferentes idades e nacionalidades. A primeira sessão foi dedicada à apresentação - do projeto, das pessoas, do jardim e da casa. Esta sessão foi ainda destinada à observação ativa do espaço e à exploração da relação casa-corpo-jardim. Cada um dos participantes experienciou a casa (incluindo o jardim) com o corpo, observou-a, relacionou-se esteticamente com ela. Conduzimos exercícios de improvisação escrita, imagética (produção de desenhos) e performativa sobre a mesma.

- **A arte de não saber**

Nesta altura, não tínhamos um plano de ensaios delineado. Foi necessário conhecer o grupo, as suas disponibilidades, expectativas, pontos de interesse, experiência artística, expressão corporal e falada, para conseguirmos delinear um plano adequado para as semanas seguintes. Foi com base na informação recolhida nesta sessão que as semanas seguintes foram programadas. Como já tínhamos previsto, a disponibilidade dos intervenientes era reduzida e muito heterogénea. Dividimos os ensaios seguintes tendo em conta as disponibilidades de cada um, realizando ensaios individuais ou em pequenos grupos ao longo das duas semanas. O ensaio conjunto (com todos os intervenientes) seria

realizado apenas no dia da apresentação. Na segunda sessão de trabalho com os atores amadores, a criadora faria uma proposta de trabalho adequada a cada um, a partir dos materiais recolhidos. Trabalhámos a partir daí, adequando os materiais à medida que os ensaios decorriam.

O mesmo se passou com os mini-laboratórios escolares. Houve poucos alunos que demonstraram disponibilidade para participar presencialmente na performance final. No

entanto, todos participaram dos trabalhos para a mesma, sendo a sua participação integrada de diferentes formas (na criação de materiais plásticos para a performance, por exemplo).

- **Equipa multidisciplinar e delegação de tarefas - *response-ability***

A participação da atriz e assistente de encenação Joana Rebelo foi de extrema importância para auxiliar nos ensaios e na preparação logística do espetáculo. A preparação logística do espetáculo foi também partilhada entre a coordenação artística e a equipa informal da Casa de Gigante. A tarefa de coordenação dos trabalhos relacionados com a componente plástica do espetáculo foi delegada numa das participantes com formação em artes plásticas. Todos os elementos participaram na conceção das máscaras usadas e de alguns dos figurinos. A entrada da música Carolina Viana deu-se nos três dias anteriores à performance, quando já estava a dramaturgia fechada. A música e cantora, para além de participar no espetáculo interpretando dois temas originais seus, também compôs pequenas peças musicais para algumas das cenas, colaborando com um dos participantes do grupo de teatro, que também era músico (baterista).

- **Apresentação pública da performance comunitária**

A apresentação da performance comunitária deu-se no dia 5 de Outubro de 2024, na Casa de Gigante. Contou com dezassete participantes, incluindo membros do “Coro de Gigantes”, associados da Casa de Gigante, alunos da escola Secundária da Sertã e do Instituto Vaz Serra. Podem ver-se registos da mesma no anexo 5. Foi apresentado um espetáculo itinerante, *site-specific*, orientado pelos atores amadores através das diferentes divisões da Casa de Gigante, cuja dramaturgia geral tratava a casa como um jardim biodiverso. Esta diversidade podia ser encontrada nos estilos de apresentação (ritual de mascarada, teatro clássico, *commedia del arte*, performance, declamação de poesia, concerto intimista, momento coral), nos *mediums* utilizados (performance, dança, instalação plástica e sonora, teatro, música), na diversidade de fontes textuais usadas (poesia original, textos escritos pelos participantes, excertos de textos de teatro, excertos de textos filosóficos, excertos de entrevistas a habitantes do Vale do Pereiro), na diversidade de línguas faladas e escutadas (português, inglês e francês) e nas idades dos intervenientes. O espetáculo terminava com uma queimada no jardim da Casa de Gigante, realizada a partir dos materiais biológicos que sobraram da sua limpeza, como

ritual de regeneração. Esta limpeza foi efetuada durante as três semanas de residência pelos participantes que quiseram contribuir para essa atividade.

Depois do espetáculo, realizámos um convívio com todos os intervenientes do processo, ao qual se juntou parte do público. A adesão do público ao evento superou as expectativas - segundo vários dos elementos da associação, foi o evento onde tiveram mais público, concorrendo com a apresentação de concertos e de cinema ao ar livre. Contámos com cerca de setenta pessoas, do lugar do Vale do Pereiro e arredores, de diferentes faixas etárias.

3. DISCUSSÃO

- Como poderá o modelo da permacultura desestabilizar e perturbar as perspetivas clássicas sobre a condição e circunstância da produção e gestão cultural, abrindo espaço para o desenvolvimento da sustentabilidade?

3.1. Fase 1 da Residência (pequena escala)

Nesta fase da residência, trabalhámos em pequena escala (equipa reduzida e manutenção de pequeno número de recursos).

Pensar e agir a partir dos princípios da permacultura permitiu-nos, nesta fase, tomar uma importante decisão de gestão: a divisão da residência em duas fases. Isto permitiu-nos dedicar a primeira fase sobretudo ao **primeiro princípio da permacultura** “observar e interagir”, o que constituiu uma fonte de benefícios para o projeto. Podemos inferir, por exemplo, que a formulação da ideia “tomar a casa como jardim” seria impossível de intuir sem a realização da primeira residência. Foi preciso dar atenção aos “padrões que conectam” (**princípio sete da permacultura**). Estes padrões não ditam o que pessoas ideais num mundo ideal deviam fazer, mas antes descrevem o que determinadas pessoas que vivem em determinados locais fazem. Foi necessário perceber de que se ocupava a associação, como trabalhavam, que estratégias utilizavam.

Também não conseguiríamos trabalhar esta ideia da melhor forma se dispuséssemos apenas das quatro semanas seguidas de residência, como estava inicialmente previsto. Depois desta primeira experiência, usufruímos de mês e meio para preparar a próxima fase, fazer os contactos que achámos necessários, reunir o material de pesquisa que

mais se adequava e pensar na dramaturgia, sem pressas, tempo que se tornou indispensável para a prossecução da segunda fase.

Pensar a partir dos princípios da permacultura permitiu-nos tomar decisões, como esta (a divisão da residência em duas partes), que **colocam o processo e os seus intervenientes à frente de uma gestão de recursos otimizada**. Apesar de não ser uma estratégia inovadora, inseri-la num pensamento filosófico e metodológico, como a permacultura, permitiu-nos abandonar o pensamento convencional fazendo uso da reflexividade, comunicar melhor a decisão, e colocou-nos num lugar de experimentação consciente.

- **Estrutura linear vs. Multitemporalidade**

Num esquema convencional de produção e gestão de projeto, não conseguimos incluir esta atividade, nem na fase de pré-produção, nem na fase de produção, embora contenha elementos das duas. Está mais próxima de um esquema de investigação-ação, que se retroalimenta - tudo acontece ao mesmo tempo, não seguindo um sistema cronológico linear.

Até agora, a utilização dos princípios da permacultura como estratégia eco-artística parece ter sido profícua. No entanto, ainda estamos numa fase do projeto em que a equipa é muito reduzida e trabalhamos em pequena escala. A próxima fase será mais exigente no que concerne a produção e gestão do projeto, implicando a manutenção de um maior número de recursos.

3.2. Fase 2 da Residência (média escala)

Caracterizámos a fase 2 da residência como sendo de média escala, implicando a manutenção de um maior número de recursos e um aumento considerável do número de elementos da equipa. Apresentou-se, assim, mais exigente no que concerne à produção e gestão do projeto. Os doze princípios da permacultura estiveram sempre presentes na produção e gestão desta fase, orientando-nos na tomada de decisões e moldando a nossa relação ética e estética com os materiais (humanos, não-humanos, logísticos, artísticos, económicos):

1. Observar e Interagir

Esta foi a estratégia primeira e manteve-se, durante todo o processo, como estratégia permanente de escuta ativa, do território e dos intervenientes, num movimento dialógico

de interdependência. Toda a planificação ia sendo produzida à medida que se iam revelando os “padrões que conectam”. Dessa forma, não partimos para o projeto com textos escolhidos, uma dramaturgia fechada, uma proposta plástica e com a planificação pré-definida. Não obstante, isto não significa uma ausência de propostas por parte da equipa artística e de produção. Havia, sim, uma constante reactualização das propostas tendo em conta a escuta efetuada.

2. Capturar e Armazenar Energia

Aproveitaram-se sistemas pré-existentes que considerámos ser uma mais-valia para o projeto, aumentando a cooperação e a eficiência: integrámos grupos e estruturas previamente constituídos em diferentes fases do processo e envolvemos a comunidade a diferentes escalas (política, escolar, grupos formais e informais); utilizámos os canais de comunicação disponíveis para facilitar a divulgação dos laboratórios; integrámos a participação do MAE, do grupo de teatro amador da Sertã, do grupo de teatro da escola secundária da Sertã e do Coro de Gigantes; integrámos, ainda, as valências artísticas e interesses de cada participante, de forma a aproveitar a riqueza de recursos disponíveis.

Com isto, procurámos “trabalhar menos e não mais”, princípio acrescentado por Caffyn Kelley (2008) aos doze princípios inaugurais da permacultura, identificando “pontos de alavancagem” no sistema pré-existente que o tornassem menos dispendioso em tempo e energia e que provocassem a menor mudança possível.

3. Obter uma colheita / rendimento/ ser pago

Gerimos o orçamento e a planificação do projeto de forma a remunerar justamente os trabalhadores profissionais e a não comprometer a qualidade artística da proposta. Ainda que os recursos financeiros disponíveis fossem escassos, não fizemos uso de uma estratégia de austeridade, diminuindo o número de participantes e tornando a apresentação mais “simples e modesta”, como é comum acontecer perante a gestão de recursos limitados.

Escolhemos, antes, trabalhar a partir de uma **estratégia de abundância, complexificando** os processos e não os simplificando. Relacionámo-nos, pois, com o regime de complexidade (Kagan, 2011) e com o terceiro e sexto princípios acrescentados por Caffyn Kelley (2008) aos doze princípios de design da permacultura - “o problema é a solução” e “a abundância é ilimitada”. Em vez de diminuir o número de artistas envolvidos, aumentámos o número de convidados e diminuímos o seu tempo

de trabalho no projeto. Deste modo, valorizámos não a quantidade de participantes, mas a quantidade de relações que cada participante poderia estabelecer. Como refere Caffyn Kelley (2008), é o número de conexões entre elementos que cria um sistema diverso e vivo, não o número de elementos (conectar é o primeiro princípio da permacultura acrescentado pela autora). Cada elemento adota diferentes funções e cada função é suportada por múltiplos elementos. Sabíamos que cada um dos convidados transportaria uma abordagem diferente e necessária para o projeto. Vindos de diferentes áreas, artísticas e científicas, acrescentariam uma complexidade e uma qualidade ao mesmo, que reverberaria de formas distintas perante diferentes públicos, o que acabou por se verificar, conforme referido mais à frente.

No que concerne os participantes não profissionais, atuámos segundo um **sistema de troca recíproca de conhecimentos e de partilha de recursos**. Estando cientes do risco extrativista que muitos destes projetos comunitários comportam, assoberbando os seus participantes com extensos períodos de trabalho e com exigências muitas vezes difíceis de cumprir, optámos por uma **gestão moderada dos tempos de ensaio**, adequada à disponibilidade dos intervenientes, não obrigando a uma sobrecarga de tempo e de energia por parte de cada um.

4. Aplicar a autorregulação e aceitar a retroalimentação: Projetar sistemas que se autorregulem e se adaptem a mudanças.

Este princípio relaciona-se com:

- a delegação de tarefas - procedemos à planificação do jardim comunitário como um sistema passível de autorregulação, envolvendo todos os associados e distribuindo tarefas;
- aceitar a retroalimentação: auscultámos e pedimos sugestões aos diferentes intervenientes; trabalhámos a partir de material criado e sugerido pelos intervenientes;
- a criação de novas redes: contribuímos para a construção e consolidação de um sistema de rede, numa lógica de trabalho rizomática, dando a conhecer o trabalho da Casa de Gigante a diferentes participantes e públicos.

5 e 6. Usar e valorizar recursos e serviços renováveis e não produzir desperdício

Optámos por fundir estes dois princípios porque se relacionam intimamente no trabalho desenvolvido. Relativamente aos materiais utilizados, escolhemos utilizar apenas materiais que existiam previamente no espaço, tarefa facilitada por se tratar de um *site-*

specific com qualidades plásticas muito ricas, que maximizámos a nosso favor. Escolhemos, também, reutilizar textos, músicas e histórias diretamente relacionados com o tema e com a Casa. Recorreremos, ainda, a empréstimos e a uma utilização de materiais biológicos, de forma a minimizar a pegada ecológica. Queremos salientar que não considerámos estas decisões como restrições, mas como escolhas artísticas que faziam sentido na dramaturgia que estava a ser construída. Afinal, estávamos a fazer um espetáculo sobre aquele espaço e lugar e, por isso, utilizámos materiais daquele espaço e lugar. As compras que tivemos de fazer foram essencialmente consumíveis, e muitos deles permaneceram como ferramentas a utilizar pela Casa em atividades futuras.

7. Desenhar a partir de “padrões que conectam” de larga escala, para o detalhe

O primeiro padrão de larga escala utilizado, foi o sistema “jardim” e alguns dos padrões a ele associados, investigados nas primeiras fases de pesquisa. Este padrão converteu-se, mais tarde, na ideia de “casa”, e foi-se tornando cada vez mais circunscrito à realidade de cada um. Este princípio está intimamente relacionado com o primeiro - “observar e interagir”. Foi a partir da observação ativa de padrões e interesses previamente existentes, identificados na primeira residência e nos primeiros encontros com os participantes, que emergiu a questão dramatúrgica e a planificação do projeto.

8. Integrar em vez de segregar

Como foi referido acima, optámos por integrar elementos previamente existentes, seguindo uma lógica de cooperação, em vez de competição, estratégia normalmente privilegiada na dinâmica de funcionamento capitalista. Convidámos, para o projeto, associações e grupos informais que trabalhavam temas contíguos ao nosso, empreendendo sinergias metabólicas. Optámos, ainda, por integrar as pessoas que falavam diferentes línguas, apesar de nem todos entenderem inglês e francês. O que poderia ter originado uma dificuldade de comunicação, tornou-se fonte de riqueza, permitindo a emergência de formas alternativas de comunicar. O processo foi aberto a todos os que quisessem fazer parte dele, sem limitações de idade ou de disponibilidade (por exemplo, um dos intervenientes só conseguiu estar presente num dos ensaios, o que, estando programado à partida, não causou qualquer problema na sua realização).

9. Usar soluções lentas e de pequena escala

Apesar do tempo de permanência e de implementação do projeto no território ter sido curto (quatro semanas), consideramos que foi justo, tendo em conta os objetivos definidos, beneficiando do tempo de pesquisa anterior e da divisão em duas partes, com tempo de planificação entre as mesmas. Por outro lado, o facto de termos concentrado esforços nas três semanas da segunda fase, trabalhando de forma intensiva e focada, permitiu que o grupo não dispersasse energia, o que muitas vezes sucede em processos artísticos que envolvem a comunidade. O facto de atuarmos em pequena escala (associação Casa de Gigante) facilitou a implementação, concentrando esforços num mesmo lugar e nas pessoas mais próximas ao projeto.

O projeto, contando com duas partes paralelas - a construção da performance e a construção do jardim comunitário - lançou espaço e caminho para a continuação de um processo, esse sim, mais lento, de reabilitação do jardim da Casa de Gigante.

10. Maximizar a diversidade

Este princípio está intimamente ligado ao princípio 8 - “integrar em vez de segregar”. A maximização desta diversidade esteve patente na constituição do grupo de amadores (multilíngue e transgeracional), na constituição da equipa de trabalho (equipa transdisciplinar, com elementos de diferentes *backgrounds* artísticos e de áreas distintas como a biologia, a música e o teatro); nas estratégias de mediação utilizadas (caminhadas ao ar livre e mini-laboratórios nas escolas); traduzindo-se, também, num objeto artístico criado a partir da justaposição de diferentes materiais textuais (“O cerejal”, de Tchekhov; poemas de Miguel Manso e Nuno Moura; excertos da *Poética do Espaço*, de Bachelard, do livro *Les migrations des plantes*, de Marion Grange e Bronwyn Louwfex e de *A vida das plantas*, de Emanuele Coccia); de diferentes *mediums* (instalações sonoras e plásticas, música ao vivo, dança, teatro, performance, coro); e de diferentes géneros (ritual de mascarada, *commedia del arte*, terror, humor, teatro clássico, teatro documental, performance, conferência-performance, poesia declamada, mini-concerto intimista, dança contemporânea e festa).

11. Multiplicar as bordas - valorizar o marginal

A premissa de margem e de simbiose multiespécie foi explorada na dramaturgia da peça e na sua composição formal híbrida, entre o ritual e a performance teatral e musical. Por sua vez, a própria Casa de Gigante foi, no seu passado, e continua a ser, no presente,

território de margem e de encontro profícuo de realidades diversas. Foi, no passado, o epicentro do Vale do Pereiro, para onde confluíam trabalhadores da fábrica de resina, marginais e frequentadores da missa de domingo e, no presente, é, simultaneamente, território marginal de um país centralizado e núcleo de convergência de estrangeiros e pessoas urbanas, que aí procuram um local para viver, fugindo às rendas altas e procurando uma maior conexão com a “natureza”.

12. Responder à mudança e usá-la de forma criativa

Este tornou-se um dos princípios mais valiosos de todo o processo. Considerando que parte da estratégia era não ter estratégia, sendo esta formulada à medida que íamos estabelecendo uma comunicação dialógica com todos os intervenientes no processo - humanos e mais-que-humanos - tivemos de desenvolver respostas criativas e rápidas às mudanças, numa dinâmica de investigação-ação permanente, que orientou os processos artísticos, de produção e de gestão. Isto implicou, também, “confiar no processo”, quarto princípio da permacultura acrescentado por Caffyn Kelley (2008).

- **Como poderá o modelo da permacultura desestabilizar e perturbar as perspetivas clássicas sobre a condição e circunstância da produção e gestão cultural, abrindo espaço para o desenvolvimento da sustentabilidade?**

Como pudemos observar, na segunda fase de residência, as estratégias de produção e gestão foram concomitantemente colocadas à prova, considerando a expansão de escala trabalhada (aumento do número de intervenientes no processo e multiplicação de atividades e tarefas). Aqui, os princípios da permacultura revelaram-se verdadeiramente orientadores de um outro modo de fazer no que concerne a produção e gestão de projeto, colocando a complexidade e a escuta ativa no centro e adquirindo características de permeabilidade e porosidade que aumentaram a resiliência do mesmo. Isto foi evidente no *feedback* que recebemos vindo dos seus diferentes intervenientes. Baseados nos comentários informais recebidos, podemos inferir que todos, sem exceção, se sentiram como parte fundamental do processo, mesmo os que tiveram uma participação fortuita, e que o sentimento geral foi o de caos organizado, gerador de energia e não de ansiedade, dada a permanente abertura à mudança. Valorizando-se o processo e não o resultado, a excessiva pressão da estreia não foi sentida, e foi atribuída uma maior importância à partilha de algo que estava a ser criado em conjunto e que, com certeza, não terminaria ali. Esta avaliação tem a subjetividade

que lhe é inerente. No entanto, existem alguns factos que podem corroborar esta conclusão:

- podemos afirmar que a rede de relações estabelecidas no processo foi geradora 1) de novas relações e 2) de relações de cooperação que tendem a permanecer a longo prazo - vários dos novos elementos da rede continuam a colaborar com a Casa de Gigante, incluindo os que tiveram uma relação mais curta, como é o caso da artista Malva e da herbalista Fernanda Botelho;
- podemos inferir, assim, que o processo foi gerador de relações significativas;
- podemos afirmar que o processo gerou ações concretas a longo prazo – a reabilitação do jardim continua a ser dinamizada pelo grupo formado;
- podemos afirmar que o processo gerou externalidades positivas - a Casa de Gigante aumentou a sua afluência depois do projeto, mesmo em período invernosos.

Não obstante, consideramos que a avaliação do processo pelo seu impacto pode ser redutora. A “obsessão com os impactos” (Rodrigues, 2022, p.292), é outro derivado da tecnocracia, segundo o qual as sociedades devem, para prosperar, organizar-se segundo princípios de ordem técnica. Considerando que a medição do impacto é apenas mais uma ferramenta de avaliação do processo, existem outras categorias que nos interessa explorar, nomeadamente a **adequação ideal do projeto, no plano ético, sociológico, político e ambiental.**

Neste campo, consideramos que a integração dos princípios da permacultura nos processos de produção e de gestão foram balizantes e norteadores de uma prática eco-artística radical, em que a arte encontra preocupações sociais e ambientais e a gestão, mobilizando a totalidade do contexto de produção artística. Esta radicalidade foi promovida, em parte, pelo efeito gerador de uma “reflexividade ética a partir da ação” que este quadro conceptual provocou, revelando as suas propriedades enquanto “*phronesis antropo-harmónica*” ou, ainda, enquanto “sistema de princípios e práticas que permite cultivar uma *phronesis* viva e ecológica a longo termo” (Hathaway, 2015, p. 14). O termo *phronesis* é utilizado quando nos referimos à capacidade de escolher e tomar decisões conducentes ao bem-estar e a uma ‘vida boa’ (Curnow, 2011). Breier (n.d., citado por Hathaway, 2015, p. 10) afirma que a *phronesis* é uma forma de conhecimento, como a *episteme* (forma de conhecimento independente do contexto baseada numa racionalidade analítica) e a *techne* (conhecimento pragmático). Neste caso, a ênfase não é colocada exclusivamente num conhecimento teórico nem nos

modos de fazer, mas antes no “por que” fazer. A *phronesis* informa, assim, uma escolha ou a tomada de decisão através de um “*know-how ético*” (Varela,1999), holístico e flexível, que discerne o que é a “vida boa” para a humanidade e para a restante comunidade terrestre. Segundo Varela (1999), este “*know-how ético*”, não é resultante de um julgamento reflexivo, mas, sim, de um conhecimento ou sabedoria “*embodied*” (do corpo), contextual e concreta, materializada num imediatismo intuitivo, que deve ser cultivado ao longo do tempo. Este conhecimento é facilitador da emergência e, portanto, tem em conta a complexidade de conexões estabelecidas dentro e entre sistemas, constituindo-se um fator importante para o desenvolvimento da sustentabilidade.

3.3. Discussão – Resumo

- Como poderá o modelo da permacultura desestabilizar e perturbar as perspetivas clássicas sobre a condição e circunstância da produção e gestão cultural, abrindo espaço para o desenvolvimento da sustentabilidade?

Respondendo à questão norteadora desta investigação, podemos inferir que a integração dos princípios da permacultura no desenho do projeto influenciou a produção e gestão do mesmo, diferenciando-a da gestão e produção clássica nos seguintes aspetos:

- **Desenvolvimento de um *know-how ético* por parte dos seus agentes** – com efeitos na sustentabilidade a longo prazo;
- **Estrutura não linear** - as tarefas correspondentes às fases de pré-produção, produção e pós-produção foram articuladas segundo processos iterativos em vez de desenvolvimentos lineares. Neste sentido, as três fases foram coexistentes, sendo desenvolvidas em micro-sequências circulares reflexivas, a partir de uma metodologia de investigação-ação;
- **Produção partilhada** - ainda que fosse mantida uma hierarquização das funções, havendo uma diretora e gestora do projeto, as funções de produção e gestão foram partilhadas pelos diversos intervenientes, em diferentes momentos, havendo uma “*response-ability*” patente, viabilizada por um *modus cognoscendi* comum;
- **Planificação *ongoing*** - foi dada primazia à planificação do projeto a curto-prazo, reconhecendo os “*objets of concern*” (Martin, 2014) como entidades ativas e reativas, que compreendem uma parte conhecida e uma parte especulada, que é influenciada por e influenciadora, do funcionamento sistémico;

- **Estratégia de abundância** - perante a limitação de recursos, procurou-se uma estratégia de multiplicação de relações em vez de uma estratégia de austeridade. Optámos por multiplicar os recursos alocados, aumentando a complexidade do sistema, em vez de reduzir o risco pela diminuição dos mesmos;
- **Polivalência de funções** - a estrutura da equipa foi dinâmica e móvel, não sendo investida na sua especialização, mas na partilha de saberes comuns;
- **Reflexividade e arte de não saber** - foi igualmente valorizada a tarefa reflexiva e a intuição. O foco do questionamento foi colocado não no “o que fazer” ou no “como fazer”, mas no “por que fazer”, sendo um questionamento mais deontológico do que ontológico. Por outro lado, a “arte de não saber” foi valorizada como estratégia de manutenção de uma atenção ativa, mobilizadora de uma “phronesis antro-po-harmónica” (Hathaway, 2015);
- **Sistema ecológico operacional expandido** - a produção e a gestão não se desvincularam dos restantes processos, nomeadamente do processo artístico. Tiveram em consideração os diversos sistemas envolvidos, em diferentes escalas, e nas suas diferentes dimensões: ambientais, económicas, culturais e sociais.
- **Improvisação de técnicas e estratégias a partir de “padrões que conectam”** - em vez de uma aplicação indiscriminada e mecanicista de técnicas e estratégias pré-determinadas, a produção e a gestão do projeto escolheram e adaptaram técnicas e estratégias pré-existent e improvisaram novas estratégias a partir de uma atenção aos “padrões que conectam”;
- **Cronograma intermitente e repetição de processos** - o projeto foi marcado por uma alternância entre investigação, exibição, trabalho de campo, re-investigação, re-exibição, e regresso ao trabalho de campo, diversificando e hiper-extendendo a perceção da equipa sobre o objeto estudado (*object of concern*), por uma repetição da exposição e reflexão sobre o mesmo;
- **Foco no processo e não na produção.**

Considerando o esquema clássico amplamente utilizado na maior parte da produção e gestão de espetáculos de natureza performativa, apresentado por Patrícia Pires (2016), a sua estrutura linear e cronológica e a sua composição especializada, dividida em diferentes tarefas de planeamento excessivamente burocratizadas, parece-nos ser um esquema de difícil aplicação num projeto com estas características temporais (curto tempo), relacionais (de intimidade) e orçamentais (orçamento reduzido). Marcado por uma rigidez de processos e de hierarquias e um planeamento pouco permeável à mudança, o esquema clássico de produção, apesar de ser estruturador do *modus operandi* das estruturas artísticas, ilustra pouco a complexidade de projetos com estas

características, e não serve uma lógica -eco, reflexiva e experiencial, cuja mutabilidade é permanente.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que o quadro conceptual da permacultura parece, pois, oferecer pressupostos úteis que respondem às questões levantadas pela “etapa crítica da produção e da gestão cultural” (atitude reflexiva e de-colonizadora), e às preocupações deontológicas emergentes no campo, evidenciadas por Vânia Rodrigues (2022), adiantando fundamentos éticos e críticos orientadores de uma *praxis* de agência eco-artística.

Tal como a permacultura não pretende trazer “algo de novo”, na medida em que emprega uma variedade de métodos, técnicas e estratégias emprestados da ciência agroecológica (Mollison, 1988), também daqui não pretendemos inferir uma nova metodologia e técnicas específicas para a produção e para a gestão. A utilização dos princípios da permacultura na produção e gestão deve ser entendida como um “quadro conceptual para a adoção e avaliação de práticas, mais do que um conjunto de técnicas” (Mollison, 1988, p.9).

Podemos concluir que a aplicação do modelo da permacultura na produção e gestão cultural influencia os seus “modos de fazer” e a sua ecologia operacional no caminho da sustentabilidade e da complexidade, promovendo a emergência, em alternativa ao desenho de estratégias rígidas. Desestabiliza e perturba as perspetivas clássicas sobre a condição e circunstância da produção e gestão cultural, transferidas, na sua maior parte, da “gestão pura”, abrindo espaço para o desenvolvimento da sustentabilidade a partir de *layouts* que imitam padrões naturais, recorrendo à **eco e biomimesis, e descolonizando a relação dualista natura-cultura**. Apresenta-se, pois, como uma ferramenta passível de ser usada como prática eco-artística neste campo. Apesar da palavra permanente, a permacultura é um esquema em permanente mudança, evolução e adaptação, podendo ser aplicada a vários contextos - num projeto específico, ou como prática *ongoing*. Assume-se que esta última trará mais benefícios sustentáveis, uma vez que o “*know-how ético*” é um conhecimento que deve ser cultivado ao longo do tempo (Varela, 1999). Só quando os princípios da permacultura são “corporizados (*embodied*), manifestando-se como sabedoria prática, unindo coração, cabeça e alma, é que podem ser verdadeiramente entendidos” (Hathaway, 2015, p.19). A “*phronesis antropoharmónica*” é entendida, assim, como uma prática que deve ser treinada ao

longo do tempo. Este ponto serve para reforçar o argumento sugerido por Tatiana Vargas (2024) “(...) sobre a necessidade de políticas culturais que percebam o caráter processual, temporal e dialógico da arte ecológica (...)” (p.18). Para tal, as linhas de financiamento e as políticas públicas devem considerar “(...) a experiência estética, a longo prazo, como um especto tão fundamental quanto o consumo de oferta cultural.” (p.19).

Não podemos deixar de refletir, de igual modo, sobre as limitações que esta investigação apresenta. É importante ressaltar a circunscrição deste estudo ao domínio das artes performativas, designadamente aos campos disciplinares do teatro, da dança e da performance, uma vez que é esse o campo de ação em que nos inscrevemos. Por outro lado, referir que, apesar de assumirmos a função de gestão e produção deste projeto, acumulamos, também, a função de criação. Consideramos que futura pesquisa deverá ser produzida, preconizando a avaliação da correlação encontrada, em projetos cuja produção e criação são entidades separadas. Não pretendemos, com isto, alimentar a divisão sectária entre produção e criação, considerando que processos de hibridização são enriquecedores, mas introduzir outra variável no estudo, não menos importante, que é a relação entre produção-criação-sustentabilidade. Não obstante, consideramos que, para que as metas de desenvolvimento sustentável sejam atingidas, é sempre importante a produção e a gestão trabalhem em estreita relação com os artistas, alinhando objetivos, práticas e disposições éticas. Acrescentamos, ainda, que, apesar da evidência relatada, tratando-se de um estudo aplicado a um caso específico, é difícil e pouco sensato inferir generalizações para outros casos. Porém, relembramos a advertência de Sacha Kagan e de outros autores, afirmando que estudos que pretendem aferir a “sensibilidade à complexidade” inerente a uma prática eco-artística requerem, sempre, uma análise empírica e qualitativa, caso a caso. Pretendemos, com este estudo aplicado, contribuir para a consolidação desta perspetiva.

Não podemos deixar de referir, também, como limitação, as conclusões explicitadas por Vânia Rodrigues (2022), concernentes aos défices significativos de produção científica, de conhecimento e de produção bibliográfica nesta área, no contexto nacional; bem como o défice (ainda que minorizado nas últimas décadas) de produção científica na área da permacultura.

Seria, ainda, importante considerar futura investigação dedicada à correlação específica entre permacultura e gestão cultural, no sentido de aferir a sua influência na transformação do *modus cognoscendi* no desenvolvimento de uma “*phronesis antropoharmónica*” por parte dos seus praticantes, derivando uma relação mais forte com o desenvolvimento da sustentabilidade. Relativamente a este ponto, seria

importante considerar estudos de longa duração, acompanhando praticantes desta modalidade, bem como os sistemas ecológicos que cocriam (Hathaway, 2015), de modo a inferir como é que a *praxis* da permacultura transforma a forma como estes praticantes se relacionam com os outros (humanos e mais-que-humanos), investigando a vivência da “*phronesis antropoharmónica*” e os seus efeitos ao longo do tempo. Seria, ainda, importante, expandir esta pesquisa para processos de grande escala, no sentido de aferir a aplicabilidade dos princípios da permacultura em sistemas ainda mais complexos.

Devemos ainda referir que, devido a limitações temporais e formais, não foi possível a integração, neste estudo, dos questionários de Theresa May (2007) e GREENARTS (s.d.) aplicados à performance comunitária “O jardim”, em particular, e ao projeto de investigação “O jardim”, em geral. No entanto, consideramos que seria fundamental proceder à aplicação dos mesmos para a recolha de uma maior variedade de dados provenientes de diferentes fontes, auxiliando à triangulação metodológica do estudo. Por último, terminamos com a consideração, já relatada no anexo 1, de que é necessário encontrar outros exemplos, que não apenas os participativos (como é o caso), que cumpram os requisitos de uma prática eco-artística. Futuros estudos devem ser realizados tendo em conta a relação entre gestão cultural-sustentabilidade-permacultura, referentes a projetos que não se enquadrem numa lógica eco-normativa.

BIBLIOGRAFIA

- Adloff, F., & Caillé, A. (2022). *Convivial futures*. Verlag.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Bateson, G. (1979). *Mind and nature: a necessary unity*. Hampton Press.
- Benjamin, W. (2007). *Passagens*. Editora da UFMG.
- Benjamin, W. (2013). *Origem do drama trágico alemão*. Autêntica Editora.
- Burnett, G. (s.d.). *Permaculture: A beginners guide*. Lotus.
https://library.uniteddiversity.coop/Permaculture/Permaculture_Beginners_Guide.pdf
- Burnett, G. (2001). *Permaculture - Ethical design for living*. The Anarchist Library.
<https://theanarchistlibrary.org/library/graham-burnett-permaculture-ethical-design-for-living>
- Capra, F. (1996). *The web of life: A new synthesis of mind and matter*. HarperCollins.
- Casa de Gigante (2023). *Voz Interior - programação cultural nas aldeias da Sertão* (candidatura DGArtes). Manuscrito não publicado.
- Casa de Gigante (s.d.). *Perfil de Facebook*. Facebook.
<https://www.facebook.com/casadogigante/>
- Clément, G. (2015). *The planetary garden and other writings*. University of Pennsylvania Press.
- Clément, G. (2017). *Le jardin en mouvement*. Sens & Tonka.
- Cluitmans, L., Barnás, M., & Bruce, J. (2021). *On the necessity of gardening: An ABC of art, botany and cultivation*. Valiz.
- Cools, G. & Gielen, P. (Eds.). (2014). *The ethics of art: Ecological turns in the performing arts*. Valiz.
- Curnow, T. (2011). Sophia and phronesis: Past, present and future. *Research in human development*, 8, 95-108. DOI:[10.1080/15427609.2011.568849](https://doi.org/10.1080/15427609.2011.568849)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1976). *Rhizome: Introduction*. Paris: Éditions de Minuit.
- Demos, T. J. (2016). *Decolonizing nature: Contemporary art and the politics of ecology*. Sternberg Press.
- Dempster, B. (1998). *A self-organizing systems perspective on planning for sustainability*. [Tese de mestrado, University of Waterloo].
<https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=8207c73dfb568eae136c3ab9d8d549a3379f402a>

- Dimaggio, P. (1987). *Managers of the arts: The careers and opinions of administrators of U.S. resident theatres, art museums, orchestras, and community arts agencies (Report Monograph)*. Seven Locks Press.
- Ferguson, R. S. & Lovell, S. T. (2013). Permaculture for agroecology: Design, movement, practice, and worldview. A review. *Agronomy for Sustainable Development*, 34(2), 251-274. <https://doi.org/10.1007/s13593-013-0181-6>
- Foucault, M. (1986). *Of other spaces*. Diacritics.
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico: As heterotopias*. n-1 Edições.
- Gablik, S. (1992). *The reenchancement of art*. Thames And Hudson.
- Guattari, F. (1989). *The three ecologies*. Bloomsbury Academic.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Haraway, D. (2003). *The companion species manifesto: Dogs, people and significant otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Hathaway, M. (2015). The practical wisdom of permaculture. *Environmental Ethics*, 37(4), 445–463. <https://doi.org/10.5840/enviroethics201537442>
- Hemenway, T. (2001). The third ethic of permaculture: Finding a sense of surplus. *Permaculture Activist*, 46. <https://www.permaculturedesignmagazine.com/post/exploring-the-third-ethic-of-permaculture-finding-a-sense-of-surplus>
- Henze, R. (2020). More than just lost in translation: The ethnocentrism of our frames of reference and the underestimated potential of multilingualism. In Durrer, V. & Henze, R. (Eds.), *Managing culture: Reflecting on exchange in global times* (pp. 51-80). Palgrave Macmillan.
- Holmgren, D. (2002). *Permaculture—Principles and pathways beyond sustainability*. Holmgren Design Services.
- Jacob, I. F. (2021). *Concret_s como frutos nítid_s como pássaros (VI): Casa de Gigante*. Escamandro. https://escamandro.wordpress.com/2021/09/05/concret_s-como-frutos-nitid_s-como-passaros-vi-casa-de-gigante/
- Kagan, S. (2010). Cultures of sustainability and the aesthetics of the pattern that connects. *Futures*, 42(10), 1094–1101. <https://doi.org/10.1016/j.futures.2010.08.009>
- Kagan, S. (2011). *Art and sustainability: Connecting patterns for a culture of complexity*. Transcript.
- Kelley, C. (2008). *Culturing sustainability: A cookbook for artists and educators* [Dissertação de mestrado não publicada]. Athabasca University.
- Klein, N. (2000). *No logo – Taking aim at the brand bullies*. Vintage Canada.

- Kleinman, A. (2012). Intra-actions. *Mousse Magazine*, 34, 76-81.
- Krebs, J., & Bach, S. (2018). Permaculture—Scientific evidence of principles for the agroecological design of farming systems. *Sustainability*, 10(9), 3218. <https://doi.org/10.3390/su10093218>
- Latour, B. (1993). *We have never been modern*. Harvard University Press.
- Madeurelo, J. (Ed.) (1997). El jardín como arte: Arte y naturaleza. *Actas*, 3.
- May, T. J. (2007). Beyond Bambi: Toward a dangerous ecocriticism in theatre studies. *Theatre Topics*, 17(2), 95-110. <https://doi.org/10.1353/tt.2008.0001>
- Marcel, J., Rouzeaud, M., Meiller, Y., & Tran, V. (2021). Permanagement: A new perspective on management inspired by permaculture. *ESCP Impact Papers, 2021-25-EN*. <https://academ.escpeurope.eu/pub/IP%202021-25-EN.pdf>
- Martin, J. (2014). *Ecocritical art in times of climate change: Tracing ecological relationships between humans and nonhumans through the hyperextension of objects* [Dissertação de doutoramento não publicada]. Goldsmiths, University of London.
- Mollison, B. & Holmgren, D. (1978). *Permaculture one: A perennial agricultural system for human settlements*. Tagari.
- Mollison, B. (1988). *Permaculture: A designer's manual*. Tagari.
- Morin, E. (1980). *La méthode, volume 2: La vie de la vie*. Seuil.
- Morin, E. (2005). *Introdução ao pensamento complexo*. Sulina.
- Ostendorf-Rodríguez, Y. (2023). *Let's become fungal! - Mycelium teachings and the arts*. Valiz.
- Peeters, J. (2014). Imagination, experience and meaning as quality of life – the performing arts and sustainable development in Flanders. In Cools, G. & Gielen, P. (Eds.). (2014). *The ethics of art: Ecological turns in the performing arts* (pp 89-104). Valiz.
- Pires, P. (2016). *Manual de produção das artes do espetáculo*. Salima.
- Robinson, J. (2004). Squaring the circle? Some thoughts on the idea of sustainable development. *Ecological Economics*, 48(4), 369-384. <https://doi.org/10.1016/j.ecolecon.2003.10.017>
- Rodrigues, V. (2022). *Modus operandi: Produção e gestão nas artes performativas*. Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas S.A..
- Rost, J. (2020). *Perma-art: An art practice for unprecedented times*. [Dissertação de mestrado não publicada]. University of Leeds.
- Rozman, J. (2017). *Questions of ecological artistic practices: The living things*. Emanat. https://emanat.si/media/720bef7b8e/202Essay_TheLivingThings-JanRozman.pdf

- Shotwell, A. (2016). *Against purity: Living ethically in compromised times*. University Of Minnesota Press.
- Small Things Creative Project (s.d.). *Examples of permaculture inspired art practices*. Small Things. <https://smallthings.org.uk/examples-of-permaculture-inspired-arts-practice/>
- Smith, H., & Dean, R. T. (2009). *Practice-led research, research-led practice*. Edinburgh University Press.
- Solnit, R., & Lutunatabua, T. Y. (2023). *Not too late*. Haymarket Books.
- Sprenger, U., & Gussmann, L. (2022). Alexander Kluge: Contar os dois lados da história. *Electra Magazine*, 18. <https://electramagazine.fundacaoedp.pt/editions/edicao-18/alexander-kluge-contar-os-dois-lados-da-historia>
- Strauss, A. L., & Corbin, J. M. (Eds.). (1997). *Grounded theory in practice*. Sage.
- Tsing, A. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.
- Universidade de Coimbra. (s.d). *Modes of production - Projeto exploratório de investigação GREENARTS*. Acedido em 27 de Dezembro de 2023, em <https://www.uc.pt/ceis20/projetos/modesofproduction/atividades/greenarts/>.
- Varela, F. J. (1999). *Ethical know-how: Action, wisdom, and cognition*. Stanford University Press.
- Vargas, T. L. (2024). Arte ativista e arte ecológica: Uma discussão sobre a relação entre cultura, ambiente e sociedade, abordagens artísticas e contextos de produção cultural. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 11(1), e024007. <https://doi.org/10.21814/rlec.5477>
- Weintraub, L. (2012). *To life!: Eco art in pursuit of a sustainable planet*. University of California Press.
- Žukauskaitė, A. (2020). Gaia theory: Between autopoiesis and sympoiesis. *Problemos*, 98, 141–153. <https://doi.org/10.15388/problemos.98.13>

DOT 1.

**ESTADO DO MUNDO - ESTADO DA ARTE
BARBIE ou OPPENHEIMER? A incerteza radical**

1. No capítulo “Futuro e sustentabilidade: percepções, visões, ficções”, João Manuel Bernardo¹ (2022), depois de analisar os diferentes cenários contemporâneos produzidos por organizações, grupos e autores relativamente ao tema “futuro e sustentabilidade”, afirma que há uma ambivalência na visão atual do mundo, marcada pela dualidade optimismo vs. pessimismo. Do lado dos optimistas, encontramos os que acreditam na capacidade do planeta se auto-regular (os cornucopianos naturais); os aceleracionistas e os cornucopianos tecnocêntricos, que centram a sua crença no progresso da tecnologia e da ciência e que as antevêm como antídotos para as alterações climáticas; e os que acreditam na vitalidade e capacidade de adaptação do capitalismo e do sistema económico de mercado a todas as adversidades (os capitaloptimistas). Os catastrofistas ou colapsistas são os pessimistas quanto ao futuro, frequentemente ecocêntricos ou *neomalthusianos*. Recuperam a ideia da proximidade dos limites e da falta de disponibilidade de recursos e aumento da população. Alguns ligam a crise climática às narrativas apocalípticas religiosas. Certas correntes de pessimistas ambivalentes (de esquerda) acreditam que é essencial que o sistema económico se afunde para emergir um novo paradigma. Este modelo representa a “saída em redução” e é, segundo J.M. Bernardo (2022), um dos mais populares modelos de transição entre os jovens e dentro de algumas correntes da esquerda mais radical. Foi esta divisão binária entre optimismo e pessimismo que parece ter estado na origem de um fenómeno viral recente, *Barbenheimer*. *Barbenheimer* é um fenómeno *web* de massas iniciado nas redes sociais antes da estreia simultânea de dois *blockbusters*, *Barbie* e *Oppenheimer*, em Julho de 2023. O contraste de *Barbie*, uma comédia fantástica realizada por Greta Gerwig, e *Oppenheimer*, um *thriller* biográfico sobre o físico J. Robert Oppenheimer, pai da bomba atómica, realizado por Christopher Nolan, parece ter sido o que levou os espectadores a fazer uma corrida às bilheteiras para uma dupla visualização. Esta estreia simultânea foi uma estratégia de contra-programação. Ao invés de os dois filmes competirem entre si, a dupla estreia promoveu a formação de um movimento viral que convidava as audiências a visualizarem os filmes no mesmo dia. “Ter dois filmes de estúdios rivais [*Warner* e *Universal*] ligados desta forma e a impulsionarem o destino um do outro (...)... não sei se há algo comparável a isto nos anais da história das bilheteiras”, disse à revista *Variety* o analista da *Comscore*, Paul Dergarabedian.² Ainda que só tenha vindo confirmar a ambivalência polarizada do mundo contemporâneo e a tendência para o “binarismo”, não deixa de soar a fresco este movimento original de cooperação que se tornou um fenómeno de bilheteiras e que contribuiu para a sobrevivência de ambos os filmes. [Sustentabilidade conseguida]. Deste movimento surgiu também o quiz: “*Barbie* ou *Oppenheimer*?”. Como se tivéssemos que escolher a nossa identidade ou o “nosso lado da barricada”, o que provavelmente também foi uma estratégia de *marketing* engendrada nos pântanos de *Hollywood*. Vi os dois filmes e, enquanto os via, pensava:

Barbie ou *Oppenheimer*?

¹ Pereira, A.M., Conceição, C., Lamy, E., Silva, F.C., Bernardo, J.M., Belbute, J.M., Pereira, M.C., Vilhena, M., Simões, M., Ilhéu, M., Lucas, M.R., Valente, M., Sousa, M.R. (2022). *Desenvolvimento sustentável - Verdade e consequências*. DOCUMENTA, 43-97.

² <https://www.publico.pt/2023/07/31/culturaipilon/noticia/barbenheimer-ja-fez-quatro-milhoes-euros-portugal-2058702>.

2. A escritora e ativista norte-americana Rebecca Solnit, autora do livro *Not too late* (2023), e a quem o New York Times já chamou “a voz da resistência”, em entrevista ao jornal Público (Público, 2023), afirma não estar nem dum lado nem do outro e explica: “O optimismo diz que o futuro vai ser óptimo, que não temos de fazer nada. O pessimismo e o desespero dizem que é tarde demais, que o futuro vai ser terrível, que não há nada que possamos fazer. Ambos assumem que o futuro já está decidido”. Quando lhe perguntam “O que é a esperança, então?”, ela responde “Um compromisso com a incerteza radical”, um território “onde há espaço para actuar.”³

Enquanto ouvia um *bot* de voz a ler o resto da notícia no jornal Público, pensava: Incerteza Radical.

3. É neste espaço de ação, de incerteza radical e de especulação futura, que a arte assume um papel preponderante, endereçado, há muito, por filósofos e ativistas, que vêm a arte como catalisador essencial para a mudança de atitudes, para a criação de narrativas alternativas às catastrofistas e apocalípticas que pululam no *mainstream* mediático e para a criação e propagação de outros futuros possíveis quando estes parecem já ter sido predeterminados pelo imaginário coletivo. A arte é terreno de exploração de medos primordiais, de diálogo com o fim, de práticas de luto e de especulação *queer*. E a principal ativadora do músculo que é necessário exercitar para a sobrevivência num mundo hiper-tecnológico e virtualizado em constante e rápida mutação: a imaginação. Bojana Kunst (2015) vai mais longe na relação da arte com o futuro, indicando que a mesma está já patente nos seus modos de produção. Por isso, afirma que a arte não pode ter valor económico, porque é impossível especular sobre o valor do que está por vir⁴. Mais recente é, no entanto, a valorização do binómio cultura - sustentabilidade nos corredores da política internacional. A primeira explicitação desta correlação é encontrada no relatório das Nações Unidas, “*Culture and sustainable development*”, em 2021.

4. “Ora, em Portugal, a génese da cultura como categoria de intervenção pública é [ainda mais] recente, e a sua institucionalização, ou mesmo a existência de “políticas culturais públicas”, é (ainda) amplamente questionada.”⁵, lê-se no artigo de Luísa Albuquerque (2011). E continua: “Com efeito, a necessidade de distinguir o âmbito de políticas públicas de cultura e efetivas políticas culturais, sendo as primeiras um inventário ou um somatório de políticas públicas e, as segundas, impondo um nítido fio condutor, uma articulação e hierarquização de medidas que não podem ser ações avulsas, poderá questionar, efectivamente, a existência de uma autêntica política cultural em Portugal. Ou seja, o que está em causa é a forma como o poder político encara a cultura: não como campo dotado de autonomia, mas apenas como um acréscimo de legitimação do poder político que se apresenta e representa através das mediações simbólicas. (...) jamais se poderá falar de uma autêntica política cultural, antes de um uso instrumental de certas actividades, práticas e actores inseridos de forma diversa no campo cultural, subalternizado e definido heteronomamente, sem uma lógica interna que lhe seja imputável.” Enquanto lia o artigo pensava em autonomia.

³ <https://www.publico.pt/2023/08/27/azul/entrevista/luta-climatica-rebecca-solnit-thelma-lutunatabua-batalha-imaginacao-2057045>.

⁴ Kunst, B. (2015). *Artist at Work - Proximity of Art and Capitalism*. Zero Books

⁵ Albuquerque, L. A. (2011). Política cultural : conceitos e tipologias. *Cadernos PAR n.º 4*, 91-97.

5. São várias as justificações elencadas por Eduardo Brites Henriques (2002)⁶ que servem de base para o financiamento público das artes. As primeiras são de natureza económica: no mercado cultural há desequilíbrios que é preciso corrigir para garantir a sua sobrevivência (lei de Baumol-Bowel) e as artes e a cultura são bens essenciais, aquilo a que a economia chama bens meritórios (bens de bondade intrínseca), que apresentam benefícios sociais superiores aos privados e, por isso, merecem ser apoiados ou tutelados pelo Estado (são bens públicos e apresentam externalidades positivas). A acrescentar aos argumentos de natureza económica há ainda os de carácter político e ideológico: a proteção da cultura como forma de salvaguarda da identidade nacional e a equidade da participação dos cidadãos na vida social. No mesmo artigo, apresenta, também, os argumentos contra este financiamento, defendidos, principalmente, por neoliberais e por alguns elementos de contestação da *nouvelle gauche*: o argumento libertário, segundo o qual esta intervenção do Estado pode condicionar a liberdade artística e, por outro lado, a ineficácia do Estado perante a democratização da cultura. Estes argumentos contribuíram para uma estagnação e mesmo inversão na tendência do aumento das despesas públicas em cultura na maior parte dos países desenvolvidos a partir da década de 80. Surge, então, a necessidade de angariação de fontes de financiamento alternativas para a cultura, seja no mercado, seja no terceiro setor, e a instituição de novos modelos de gestão para as instituições e serviços culturais estatais que se apoiem em critérios comerciais, de eficiência e produtividade. Em Portugal, na óptica da eficácia da utilização de fundos públicos e também da valorização do princípio da arte para o público, o financiamento das companhias passa a ser concedido tendo em conta fatores comerciais como a lotação das salas, o número de apresentações previstas ou as audiências médias. Esta lógica das audiências foi revista em 1996, com a vitória socialista, e com a criação do Ministério da Cultura. No entanto, apesar deste novo aumento da intervenção na cultura pelo Estado, as estratégias liberais de privatização continuaram a caracterizar as políticas públicas portuguesas. Segundo o autor, a tendência internacional, à data (2002), progredia no sentido de uma maior contenção das despesas públicas na cultura, tendência que Portugal ainda não tinha conseguido acompanhar, mas que tinha como objetivo cumprir.

Este estudo é complementado por outros mais recentes. No artigo “E se começarmos por cumprir a Constituição da República Portuguesa”⁷, Manuel Gama (2021), fazendo uma análise exaustiva da evolução das políticas culturais em Portugal, indica 1) a ausência de uma política cultural articulada e sistemática que responda às mudanças emergentes na sociedade civil, 2) uma subvalorização da cultura na escala de prioridades governamentais, 3) salienta o caráter irregular e avulso dos seus investimentos e 4) um crescente desinteresse na fruição da cultura pela sociedade. Pedro Rodrigues Costa (2021) afirma que o programa do XXII Governo Constitucional português, vigente entre 2019 e 2023, indicia uma relação entre cultura e economia. Salienta, ainda, o perigo do excessivo foco da cultura como bem de promoção e gerador de valor económico:

Na maioria dos casos, a produção cultural não se rege pelos valores e parâmetros habituais da economia, ideia que encontra também eco na Agenda 2030 de Desenvolvimento Sustentável (...) O foco excessivo na economia, subjungando a cultura, vai contra os vários tratados da União Europeia, sobretudo o mais recente em

⁶ Henriques, E. B. (2002). Novos desafios e orientações das políticas culturais: Tendências nas democracias desenvolvidas e especificidades do caso português. *Finisterra*, vol. 37 nº 73, 61-80.

⁷ R. Costa (Eds.), *Políticas culturais municipais: Análise de documentos estruturantes em torno da cultura*, CECS, 15-35.

que se reclama um forte reconhecimento da importância de abordar conjuntamente as dimensões económica, social e ambiental, preconizando-se um modelo de desenvolvimento que satisfaça as necessidades presentes, sem comprometer as das gerações futuras”⁸. (Costa, 2021)

Pedro Rodrigues Costa enquadra este modelo no modelo 3.0. de cultura, identificando uma tônica evidente na sustentabilidade e na participação, sendo que, este modelo ao mesmo tempo, “cria insustentabilidades temáticas e estruturais na cultura, na medida em que substitui o valor intrínseco pelo valor económico da produção cultural.”⁹ (Sacco, 2011) Por outro lado, no artigo “A Agenda 2030 e Suas Potencialidades Para a Cultura”, Cynthia Luderer (2021) procura aferir a relevância dessa agenda, apresentada pela Organização das Nações Unidas em 2015 e que previa 17 objetivos para o desenvolvimento sustentável, no âmbito das definições das políticas culturais em Portugal, quando se põe em foco os 10 anos seguintes. Conclui que “os ODS dessa agenda ainda não tornam visíveis as questões culturais no seu teor, que tão pouco estão presentes nas ações voltadas às políticas públicas em Portugal.”¹⁰

Depois de ler estes artigos, continuava a pensar em autonomia. E no Oppenheimer.

6. No livro "*Decolonizing Nature- Contemporary Arts and the Politics of ecology*", T.J.Demos (2016), afirma que a única forma de evitar a catástrofe climática é fazê-lo fora das regras do capitalismo, através da análise crítica das práticas corporativas e das políticas de mercado que privilegiam a economia em detrimento do ambiente e da descolonização da conceptualização da natureza. Se é assim, como pode a arte atuar neste contexto se é dependente de políticas culturais que privilegiam a lógica de mercado? No mesmo livro, T.J. Demos coloca uma pergunta semelhante: “Como é que as práticas artísticas, operando na junção entre instituições de arte, ativismo e políticas não governamentais, pode desafiar uma eco-governância neoliberal? Como é que a arte pode opor-se à comercialização da natureza, empacotada de recurso económico, ou desmascarar o *greenwashing* para, em alternativa, colocar o foco na justiça global e na sustentabilidade económica?”¹¹ . Apresenta-nos algumas práticas artísticas e ativistas contemporâneas que, em alternativa à governança global, alimentada por acordos reféns de poderes corporativos que colocam o lucro a curto prazo acima da sustentabilidade a longo prazo, endereçam e negociam o conflito ambiental de outras formas. A cultura visual, mais do que a arte praticada nas instituições - os *media*, o vídeo e filmes experimentais, a imprensa independente, o ativismo criativo, as ONGs e os movimentos sociais coletivos - é apresentada como um complexo campo estético politicamente organizado que contesta a dominante “distribuição do sensível”, formando o que Meg McLagan e Yates McKee apelidaram de “*image complex*” ou “a rede de infra-estruturas e práticas financeiras, institucionais, discursivas e tecnológicas envolvidas na produção, circulação e recepção dos materiais da cultura visual.”¹² . Aqui, a arte e o ativismo encontram-se para criticar as posições governamentais e corporativas

⁸ Costa, P. R. (2021). A política cultural entre 2015 e 2023: Presença e significado da cultura nos programas dos XXI e XXII governos constitucionais portugueses. M. Gama & P. R. Costa (Eds.), *Políticas culturais municipais: Análise de documentos estruturantes em torno da cultura*, CECS, 57–80.

⁹ Sacco, P. L. (2011). Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming. <http://www.interarts.net/descargas/interarts2577.pdf>

¹⁰ Luderer, C. (2021). A Agenda 2030 e suas potencialidades para a cultura. M. Gama & P. R. Costa (Eds.), *Políticas culturais municipais: Análise de documentos estruturantes em torno da cultura*, CECS, 193–206.

¹¹ Demos T.J. (2016). *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Sternberg Press.

¹² McLagan, M. & McKee, Y. (2012). *Sensible Politics: The visual culture of nongovernmental activism*. Zone Books.

através de encontros criativos com os *media*. Os exemplos apresentados tendem a valorizar uma prática ético-política e a apelar para soluções frequentemente anti-intelectuais, como Timothy Morton (2007) as colocou no seu livro “*Ecology without Nature*”¹³. Muitas delas são engajadas com uma prática e ética pós-coloniais e promovem uma atenção sustentada à forma como as atividades locais interagem com formações globais. Colocam, assim, a ênfase não no “desenvolvimento sustentável” mas no “desenvolvimento da sustentabilidade” o que significa, como Stephanie Smith (2005), autora de “*Beyond Green*” explica, “prestar igual atenção à justiça social e à ambiental” tornando a sustentabilidade efetivamente uma “política ecológica”.¹⁴

7. T.J.Demos (2016) explicita que as propostas artísticas mais interessantes que endereçam a sustentabilidade advêm de lugares não institucionalizados e, portanto, mais autónomos. Esta ideia parece estar alinhada com a vontade política de emancipação (privatização) das artes apontada por Eduardo Brites Henriques (2002) [apesar de contrariar as mais recentes diretivas europeias e da ONU]. No entanto, será possível conjugar a intervenção do Estado com a análise crítica das práticas corporativas que T.J.Demos defende? Se, por exemplo, o Estado tratasse de suprir as condições básicas de subsistência dos artistas e técnicos do espetáculo através da introdução de um estatuto de intermitência do espetáculo, semelhante ao francês, e, com isso, financiasse menos projetos, não estaríamos mais próximos dessa liberdade artística que todos (até os neoliberais) defendem? Ou se introduzisse o *RBI*, o anjo negro prometido da *IA*, ao qual, argumentam alguns economistas, será impossível escapar no futuro pela pressão que a *IA* irá exercer sobre o mercado do trabalho? Ou ainda, se o Estado facilitasse a produção independente, fora das instituições, a apresentação de espetáculos em espaços não convencionais, a criação de redes informais de partilha de recursos, alterando o seu sistema de apoios (que obriga à apresentação em espaços convencionais e institucionalizados, os únicos com *cashflow* suficiente para figurarem numa candidatura à DGArtes), não estaríamos a dar conta dessa autonomia e a criar esses “espaços para atuar” que Rebecca Solnit (2023) fala?

8. De volta à *Barbie*.

No capítulo “O caminho para o desenvolvimento sustentável”¹⁵, Manuel Collares Pereira (2022), apesar de considerar que as políticas e as metas que foram aprovadas em Portugal para 2050, na Lei de Bases do Clima, não são suficientes, faltando-lhes, sobretudo, urgência e escala no arranque da sua aplicação, bem como coerência com o resto de toda a atividade económica, aponta a mudança de mentalidades como alvo-primeiro para o desenvolvimento sustentável. O ponto de partida terá que ser a suficiência energética (consumos evitados) e a maior eficiência energética possível. Aponta para a necessidade de adoptar uma nova forma de estar, uma nova cultura (atitude) de consumo, não só de energia, mas de todos os outros bens que temos produzido e utilizado. Uma forma de colocar o problema é a de que o consumidor é uma parte essencial do problema. Assume que a questão do condicionamento do consumo é uma das mais complicadas para a transição verde: se não há um impulsionador forte que conduza a sociedade a adoptar esse comportamento, esse não vai acontecer. Uma nova moral, enriquecida de novos valores, aparece, assim, como o motor essencial para a mudança urgente. Porém, e ainda no

¹³ Morton, T. (2007). *Ecology without Nature: rethinking environmental aesthetics*. Harvard University Press.

¹⁴ Smith, S. (2005). *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. Smart Museum of Art.

¹⁵ Pereira, A.M., Conceição, C., Lamy, E., Silva, F.C., Bernardo, J.M., Belbute, J.M., Pereira, M.C., Vilhena, M., Simões, M., Ilhéu, M., Lucas, M.R., Valente, M., Sousa, M.R. (2022). *Desenvolvimento sustentável - Verdade e consequências*. DOCUMENTA, 17-42.

mesmo livro, é José Manuel Martins (2022) quem desenvolve esta ideia: “Não é a vontade específica dos políticos (alvo secundário) que é preciso atingir, é o teor interpassivo de consciência da humanidade em geral que constitui o alvo primário. E só atingido este alvo primário ele se poderá tornar, então, naquela alavanca de praça cheia, intensificadora e aceleradora daquele alvo político secundário, convertendo-o, só então, no instrumento efetivamente primário que lhe cumpre ser.(...) Sem uma ruidosa opinião pública disposta a que lhe seja pedida, por tais chefias, a disponibilidade e a cumplicidade empenhada para cooperar numa revolução do seu próprio confortável modo de vida tal como o conhecemos, o motor político prefere tomar o seu tempo e proceder por ajustes suavemente faseados, calendarizados, gradativos.”¹⁶ Mais à frente, apresenta-nos um reequacionamento da crise climática, propondo-a como uma crise originalmente dupla, ou de duplo negativo - crise do estado do clima e crise do estado de consciência. A transferência da posição da consciência do lado da resposta para o lado do problema deve-se à constatação de que nada permite explicar a falta de resposta da consciência à crise, excepto a própria consciência como crise. Acrescenta, ainda, que resumir o plano de solução a “tecnologia + economia + política” como únicos agentes de mudança, é o mesmo que resumir o plano do problema (tecnologia + economia + política), o que neutraliza a questão. E acaba com: “Não se trata, pois, de passar de uma dimensão à outra que a resolva (transitivamente) mas de resolver passar uma dimensão à sua alteridade, que a transmute (reflexivamente). Na substância crítica da “crise” atual (...) encontram-se outras dimensões muito mais entranhadas, ainda atemáticas, abaixo da linha de consciência, mas profundamente atuantes: as dimensões da consciência, da ideosfera, da vida, da existência, do ser.”¹⁷

9. Rebecca Solnit, tal como outros filósofos, ativistas e artistas, endereça essa consciência. Com o movimento *Not too Late*, que fundou em 2022, juntamente com Young Lutunatabua, ativista climática, fornece informação fatural e científica sobre a luta climática, contribuindo para a literacia neste campo, onde a desinformação e as narrativas mediáticas apocalípticas florescem. Sobre este tema, Solnit comenta: “Foi interessante para mim constatar que as pessoas mais informadas não estão desesperançosas. Os cientistas, os ativistas e quem organiza protestos compreendem a situação muito bem: coisas terríveis vão acontecer, mas o pior cenário é muito pior do que o melhor cenário. Temos as soluções, sabemos o que fazer, mas vencer os poderes instituídos é uma luta épica. Muito do desespero está em pessoas que não estão muito bem informadas. Não sabem que temos as soluções. Pensam que a vida na Terra, que os seres humanos ou a civilização vão como que colapsar nas próximas décadas. Pensam muitas coisas que não são baseadas na melhor informação. (...) Estamos numa batalha da imaginação e a arte vai ser muito importante para ajudar as pessoas a ver.”¹⁸ Estes espaços de atuação e de mudança são, também, mencionados no livro *“Convivial Futures”* (2022)¹⁹. Os autores apresentam-nos uma crítica a conceitos que traduzem uma ideia de progresso capitalista, como o de “desenvolvimento” e fazem uma apologia a uma ontologia múltipla, pluriversa e à de relações de coexistência. Sugerem a substituição do conceito de “desenvolvimento” por novos e velhos conceitos vindos das comunidades indígenas que encerram diferentes formas de estar no mundo como: *“buen*

¹⁶ Pereira, A.M., Conceição, C., Lamy, E., Silva, F.C., Bernardo, J.M., Belbute, J.M., Pereira, M.C., Vilhena, M., Simões, M., Ilhéu, M., Lucas, M.R., Valente, M., Sousa, M.R. (2022). *Desenvolvimento sustentável - Verdade e consequências*. DOCUMENTA, 253-312.

¹⁷ Pereira, A.M., Conceição, C., Lamy, E., Silva, F.C., Bernardo, J.M., Belbute, J.M., Pereira, M.C., Vilhena, M., Simões, M., Ilhéu, M., Lucas, M.R., Valente, M., Sousa, M.R. (2022). *Desenvolvimento sustentável - Verdade e consequências*. DOCUMENTA, 253-312.

¹⁸ <https://www.publico.pt/2023/08/27/azul/entrevista/luta-climatica-rebecca-solnit-thelma-lutunatabua-batalha-imaginacao-2057045>.

¹⁹ Adloff, F. & Caillé, A. (Eds.). (2022). *Convivial Futures - Views from a Post-Growth Tomorrow*. transcript Verlag.

vivir” (América do Sul), “*ubuntu*” (África), “*swara*” (Índia). Segundo os autores, estas formas de estar no mundo, ancestrais, estão a re-emergir nas suas formas originais ou modificadas como parte dos movimentos que lutam ativamente contra o desenvolvimento e que representam formas de bem-estar alternativas. Os argumentos eco-feministas juntam-se a estes ecos pós-desenvolvimentalistas. Estas propostas alternativas surgem, não invariavelmente, a partir de grupos marginalizados e, portanto, distanciados do pensamento capitalista binário e patriarcal que caracteriza o mundo ocidental. Identificam-se, ainda, outros movimentos, como o decrescimento ou o pós-crescimento, que surgem a partir do oeste não ocidentalizado. Estas alternativas apresentam um conjunto de valores e princípios éticos que sustentam uma ação positiva e transformadora como: diversidade, solidariedade, comum, interconectividade, simplicidade e pluriversalidade. Acrescento, ainda, conceitos como “mesh”, termo proposto por Timothy Morton (2007)²⁰ para aludir ao conjunto de todas as “conexões infinitas e diferenças infinitesimais”, *response-ability* (Haraway, 2008)²¹, holobionte (Gilbert, 2019)²², *kin* ou *kith* (Lewis, 2022)²³, que traduzem esta ideia de camaradagem, interdependência e simbiose com o outro. O livro acaba com a preposição de que, num momento em que os governos neoliberais e um extrativismo selvagem brutalizam o planeta, é essencial a participação pública de vozes que se oponham e a criação de movimentos de resistência num esforço concentrado de pesquisa, diálogo e ação que informe e que seja informado pela prática. Os autores acrescentam, ainda, que a resistência é crucial mas não é suficiente. É necessária a criação de outras narrativas. Esta “agenda do futuro” deve ser baseada no conceito de pluriverso e em visões de coexistência que persistam fora da agenda neo-liberal e propõe um conjunto de questões e de propostas de exploração endereçadas a essas vozes de resistência. Mais do que propor preceitos ou normas de conduta vagas, que normalmente caracterizam as políticas culturais, indica-nos um caminho pela pesquisa e desconstrução das normas vigentes, na procura colectiva de um mundo ecologicamente sensato e socialmente justo.

10. *Barbie* ou *Oppenheimer*? *Barbenheimer*.

A luta pela justiça climática não é uma luta contra a maior crise ecológica de todos os tempos. É a luta por uma nova economia, um novo sistema de energia, uma nova democracia, uma nova relação com o planeta e com o outro, pela soberania da terra, da água e do alimento, pelos direitos indígenas, pelos direitos humanos e pela dignidade partilhada. Quando a justiça climática vencer, ganhamos o mundo que queremos. Não podemos ficar parados não porque não podemos perder, mas porque temos tanto a ganhar.

- Miya Yoshitanti, no discurso durante a *People’s Climate March*, em Nova York (2014).

Barbenheimer quase que foi um *MacGuffin*. Mas também é a incerteza radical, nem positiva, nem negativa, carregada com as duas, um lugar de simbiose, de mutualismo, de *queerness* e de intimidade, num “*staying with the trouble*” permanente. Um lugar de ação, individual e coletiva. Uma política sustentável implica todas estas condições. Não pode ser prescritiva, injusta ou vaga. Tem que conhecer o objeto a que se refere intimamente. E não

²⁰ Morton, T. (2007), *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. MA: Harvard.

²¹ Haraway, D. J. (2008). *When species meet*. MN: University of Minnesota Press.

²² F. Gilbert, S.F. (2019). *Towards A Developmental Biology Of Holobionts- Perspectives On Evolutionary And Developmental Biology*. Padova University Press.

²³ Lewis, S. (2022). *Abolish the Family: A Manifesto for Care and Liberation*. Verso.

pode cair no risco das generalizações. Hans Jonas (1984), citado por Martins (2023)²⁴, anota que a moral não só depende do conhecimento mas hoje, mais do que nunca, está obrigada ao conhecimento: o dever tem o dever de ser culto e científico, [ou não-intelectual], tem sobretudo de saber as consequências da ação (e da inação).

²⁴ Pereira, A.M., Conceição, C., Lamy, E., Silva, F.C., Bernardo, J.M., Belbute, J.M., Pereira, M.C., Vilhena, M., Simões, M., Ilhéu, M., Lucas, M.R., Valente, M., Sousa, M.R. (2022). *Desenvolvimento sustentável - Verdade e consequências*. DOCUMENTA, 253-312.

DOT 2

Arte ecológica e práticas eco-artísticas

O termo “arte ecológica” ou “Eco-arte” foi originalmente cunhado em 1989 por Felix Guattari, na sua perspectiva das três ecologias¹ - mental, social e ambiental - e sobre a articulação ético-estética denominada pelo filósofo como “ecosofia”. No entanto, relaciona-se com práticas que vinham a ser desenvolvidas já desde os anos 60. Kagan, no artigo “The practice of ecological art” (2014)², elenca autores e artistas que considera terem sido importantes para a conceptualização e reconhecimento do género, como é o caso dos artistas Hans Haacke, Joseph Beuys e Mierle Laderman Ukeles. Em 1969, no seu manifesto “*Maintenance Art*”³, Ukeles sugere que os artistas adeptos do movimento deverão lutar por uma qualidade regenerativa e não-linear oposta à qualidade generativa e linear da arte moderna. Kagan considera este *insight* como fundamental para a formulação da arte ecológica, tendo sido declinado de várias formas pelos artistas ecológicos sucedâneos. O surgimento do termo “arte ecológica” sobrevém, assim, de mãos dadas com a identificação de um movimento emergente nas artes nos anos 90, conceptualizado pela historiadora de arte Suzi Gablik (1991)⁴, que identifica três importantes vetores caracterizadores das práticas artísticas a ele associadas:

- **são práticas de conexão**, cultivando empatia e ações responsáveis entre humanos e não-humanos. Estas práticas são associadas à filosofia ecofeminista que, a partir dos anos 80, permitiu aos artistas ecológicos ultrapassar os rígidos dualismos da natureza vs. cultura, mundo desenvolvido vs. não desenvolvido, homem vs. mulher, razão vs. emoção, etc. Esta relação de conexão recebeu nova atenção na década passada, nos escritos de Grant Kester (2004)⁵ sobre práticas colaborativas, participativas e socialmente engajadas.
- **práticas que pretendem ser “reconstrutoras” de formas de vida sustentáveis e não apenas desconstrutivas dos sistemas modernos** (no contexto da arte pós-moderna). Estas práticas pretendem ser transformadoras, em vez de representadoras e não devem ser inúteis (arte pela arte) nem funcionais (cumprir determinadas funções pré-definidas).
- **práticas que se submetem a responsabilidades éticas relativamente às comunidades (humanas e não-humanas)**. No livro *Reenchantment of Art*, Gablik (1991) contrasta estas práticas com, por exemplo, o trabalho de Richard Serra na produção de “*Tilted Arc*” (1981), que denomina individual, confrontacional e *self-hero-ifying*.

¹ Kester, G. (2004), The Monongahela Conference on Post-Industrial Community Development. In Kagan, S. (

² Kagan, S. (2014). The practice of ecological art. [*Plastik*], 4.

³ Ukeles, M. L. (1969). *Maintenance Art—Proposal for an Exhibition*. Queens Museum.

<https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>

⁴ Gablik, S. (1991). *The Reenchantment of Art*. London. Thames and Hudson.

⁵ Kester, G. (2004). Position Paper. The Monongahela Conference on Post-Industrial Community Development, Carnegie Mellon University.

Em 2004, a conferência de Monongahela sobre o desenvolvimento das comunidades pós-industriais, organizada por Tim Collins⁶ e Reiko Goto, juntou uma série de artistas, praticantes da eco-arte, críticos e curadores para discutirem o papel da eco-arte e das suas manifestações. Esta conferência gerou uma série de *insights* sobre o campo, sendo evidente a dificuldade de definição dos pontos em comum relativamente à multiplicidade de práticas envolvidas.

Em 2011, a *ecoart network*⁷ faz uma tentativa de auto-definição do que é a eco-arte ou arte ecológica, como sendo “arte que abraça uma ética ecológica no seu conteúdo e na sua forma/materiais” (Ecoart network, 2011), seguindo, pelo menos, um destes princípios:

- dar atenção à rede de interrelações no nosso ambiente - aspectos físicos, biológicos, culturais, políticos e históricos dos sistemas ecológicos;
- criação de trabalhos onde são utilizados materiais naturais ou que se encontram conectados com as forças ambientais como o vento, a água ou o sol;
- reformulação de relações ecológicas, propondo, criativamente, novas possibilidades de coexistência, sustentabilidade e cura;
- Reclamar, restaurar, e remediar ambientes danificados;
- Informar o público sobre as dinâmicas ecológicas e os problemas ambientais que enfrentamos.

Em 2014, Sacha Kagan⁸ adensa essa caracterização, sugerindo outros elementos complementares.

Segundo o autor, as práticas eco-artísticas:

- Estabelecem relações entre diferentes escalas (local, regional/nacional, bioregional, continental e global) prefigurando uma combinação do “sentido de lugar” com o “sentido do planeta”, característica que ganhou maior atenção recentemente no campo literário do ecocrítico.
- Exploram o balanço, a múltiplas escalas entre perspectivas “ego” e “eco”. Enquanto que alguns artistas se podem caracterizar como eco-cêntricos, outros estão interessados na tensão produtiva e na interdependência complexa entre o “ego” e o “eco”, expondo as dimensões egocêntricas e de autopoiese (Varela & Maturana) no desenvolvimento de todas as formas de vida. Balançar o ego e o eco envolve assumir um fluxo constante entre indivíduos e comunidades, assim como entre diferentes escalas de comunidades e entre comunidades humanas e não-humanas.
- Exploram a conexão das atividades diárias com a crítica reflexiva e o questionamento sistemático, interligando arte, conhecimento e pesquisa científica e, mais recentemente, explorando a relação com as práticas xamânicas, animistas e espirituais.

⁶ Collins, T. (2004). *Reconsidering the Monongahela Conference. The Monongahela Conference on Post- Industrial Community Development*. Carnegie Mellon University.

⁷ A “ecoartnetwork”, iniciada em 1999, que reúne mais de uma centena de praticantes e amigos da arte ecológica, entre os quais várias figuras-chave deste movimento, emitiu uma declaração que circulou na mailing-list da ecoartnetwork em 2011, como uma tentativa de auto-definição.

⁸ Kagan, S. (2014). The practice of ecological art. *[Plastik]*, 4.

Kagan (2011) sugere que uma prática eco-artística significativa deve explorar a fabricação da complexidade da vida, engajando-se no que ele designa como “estética da complexidade”⁹. Para este engajamento contribuem diferentes fatores:

- Os praticantes da eco-arte são intérpretes da interdependência e não heróis modernos independentes. Valorizam a regeneração na vida e a identificação de efeitos sistêmicos. Atuam como co-operadores da criatividade da vida, ao invés de serem indivíduos criativos. Provocam as condições para fazer os processos imergir, numa dialógica constante;
- os praticantes da eco-arte não traçam linhas claras entre “natura” e “cultura”, ultrapassando dicotomias simplificadoras. No entanto, também não confundem ecossistemas viventes com cibernética não-vivente. Este é um aspeto importante da estética da complexidade: evitar fazer colapsar a realidade num pensamento unidimensional, ou na sua dialética rígida, preferindo uma posição dialógica (Edgar Morin);
- os praticantes da eco-arte são praticantes inter e transdisciplinares, quando trabalham sozinhos ou em grupo;
- Praticam, normalmente, uma arte e pesquisas participativas, comparadas ao que, nas ciências sociais, se designa como “*participatory action research*”. Desta forma, encorajam outros a serem co-autores, mantendo um claro entendimento do seu papel e das relações de poder que se estabelecem em determinado contexto;
- Valorizam e praticam o conhecimento pelo corpo, cultivando um conhecimento baseado em condições sensoriais e perceptivas (inspiradas na fenomenologia), procurando um conhecimento profundo e situado dos contextos ecológicos nas suas especificidades locais, na sua diversidade e inter-relações.
- Trabalham num processo iterativo de exploração e experimentação (que está mais sintonizado com a complexidade da vida do que com um design de pesquisa mais linear), mantendo-se “abertos a todas as possibilidades”, de forma a que possam questionar e redefinir qualquer coisa a qualquer momento.
- A sua prática inclui uma crítica ecológica integrada;
- A sua arte elabora relações críticas complexas com as tecno-ciências. Isto não quer dizer que estes artistas adoptam uma posição de rejeição das tecnologias modernas mas que abordam criticamente as temáticas pós-humanas.

Kagan apresenta estes fatores como qualidades que também devem ser consideradas pela perspetiva normativa dos estudos da sustentabilidade como contribuições para a estética da complexidade e para a criação de uma cultura de sustentabilidade (Kagan, 2010).¹⁰ Reconhece que, apesar destas características comuns, as práticas eco-artísticas são diversas e manifestam-se de múltiplas formas, diferenciando-se na qualidade, grau e escala com que abordam estes fatores.

Outro esforço de conceptualização do que é a ecoarte e de sistematização das suas manifestações surge a partir da autora Linda Weintraub, no seu livro *To Life! Eco art in*

⁹ Kagan, S. (2011). Aesthetics of Sustainability: A Transdisciplinary Sensibility for Transformative Practices. *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, 2. <https://doi.org/10.22545/2011/00014>

¹⁰ Kagan, S. (2010). *Cultures of Sustainability and the aesthetics of the pattern that connects*. *Futures: The journal of policy, planning and futures studies*, 42 (10).

pursuit of a sustainable planet (2012)¹¹. O livro examina as práticas sustentáveis que numerosos artistas adoptam nos seus processos criativos, propondo uma sistematização através de esquemas visuais. Divide as grelhas de análise em 1) temáticas ecológicas endereçadas pelos artistas, 2) eco-abordagens, 3) *mediums* utilizados e 4) estratégias de ação. De entre as temáticas identificadas, podemos encontrar energia, desperdício, alterações climáticas, tecnologia, habitat, recursos, sustentabilidade, caos/complexidade, sistemas e regeneração. Os géneros de arte apresentados são os mais variados: pintura, escultura, performance, fotografia, bioarte, arte generativa, arte digital, prática social, instalação, arte pública e design. Divide as estratégias de ação em instruir, intervir, visualizar, metaforizar, activar, perturbar, satirizar e investigar e as eco-abordagens em conservação, preservação, ecologia social, *deep ecology*, ecologia regenerativa, ecologia urbana, ecologia industrial, ecologia humana, ecologia de ecossistemas e desenvolvimento sustentável.

Apesar da crescente sistematização metodológica e conceptual das manifestações eco-artísticas, há autores como Martin (2014)¹², que identificam, ainda, algumas incoerências entre discurso e prática e a falta de um eixo realmente orientador das mesmas, indicador do seu campo comum.

Segundo Martin (2014), a maior parte das criações eco-artísticas continuam a reproduzir os dualismos Sociedade-Natureza que a ecocrítica identifica como o maior obstáculo ao pensamento ecológico. Segundo a autora, os modelos ecológicos desenvolvidos pela ecocrítica desde os anos 70 estão, também, longe de serem resolvidos. Críticas apontadas à eco-arte e à ecocrítica levantam questões relativamente à sua agência artística e política, muitas das vezes contraditórias aos discursos ambientais. Apoiada na teoria das três naturezas, de Kate Soper,¹³ Martin argumenta que a maior parte da eco-arte tende a relacionar-se apenas com uma ou duas das três dimensões da natureza identificadas por Soper, normalmente preterindo a “natureza realista”. Passo a explicar:

Soper (1995), na sua teoria das três naturezas, estuda a evolução do conceito de natureza na cultura ocidental, identificando uma divisão entre três tipos de natureza:

Natureza metafísica - formulada como um conceito metafísico, a “natureza” é o conceito a partir do qual a humanidade pensa a sua diferença e especificidade. Segundo Martin, esta visão é concretizada em “modelos filosóficos abstratos que refletem as construções cosmológicas e políticas humanas”, dando os exemplos de Timothy Morton (2018)¹⁴, com a *dark ecology*, e de Bruno Latour (2004)¹⁵.

¹¹ Weintraub, L. (2012). *To life!: Eco art in pursuit of a sustainable planet*. University of California Press.

¹² Martin, J. (2014). *Ecocritical art in times of climate change: Tracing ecological relationships between humans and nonhumans through the hyperextension of objects* [Dissertação de doutoramento não publicada]. Goldsmiths, University of London.

¹³ Soper, K. (1995). *What is Nature?: Culture, Politics and the Non-Human*. Wiley Blackwell. 3 dimensões da natureza

¹⁴ Morton, T. (2018). *Dark Ecology: for a logic of future coexistence*. Columbia University Press.

¹⁵ Latour, B. (2004). *Politics of Nature. How to bring the Sciences into Democracy*. Cambridge MA: Harvard University Press.

Natureza realista - refere-se às estruturas, processos e poderes causais que estão constantemente a operar no mundo físico. Esta é a dimensão que, por exemplo, Donella Meadows, na sua teoria dos sistemas, valoriza na sua pesquisa, delineando os comportamentos dos componentes do sistemas que são influenciados mas não totalmente controlados pelo pensamento ou ação humanas. Martin resume esta natureza como “projeções e narrativas acerca de processos de longo curso, efetivadas pelas ciências empíricas e a teoria dos sistemas”.

Natureza de superfície - a natureza refere-se às características observáveis do mundo: a natureza como oposta ao ambiente urbano ou industrial; os animais; o corpo físico no espaço; as matérias-primas. Esta é a natureza da experiência imediata e de apreciação estética; a natureza que destruimos e poluímos e a que queremos conservar e preservar. Martin define-a como “investigação dos sintomas, apontando para processos a curto-prazo ou locais, através da eco-arte, ambientalismo, jornalismo ou ativismo.”

Tal como Félix Guattari (1989)¹⁶, nas *Três Ecologias*, Soper refere que as três dimensões identificadas devem ser consideradas simultaneamente e não de forma separada. No entanto, Martin defende que a maior parte da ecoarte tende a relacionar-se apenas com a natureza de superfície, seja de forma crítica ou ilustrativa. Timothy Morton (2010)¹⁷ acrescenta que este engajamento é sempre mediado pela visão pessoal e coletiva da “natureza metafísica”, contribuindo, também, em movimentos de *feedback*, para a construção da mesma. A terceira dimensão, a “natureza realista” é, portanto, segundo Martin, a mais preterida, sendo normalmente reduzida ao escopo das ciências. Martin argumenta que esta negação da natureza realista pode impedir a eco-arte de endereçar a nova escala sistémica e as características da crise ecológica atual, cujas ameaças para a organização humana residem não só nos sintomas visíveis à superfície mas, também, na mudança dos processos profundos da “natureza realista”, causada, em parte, pela atividade humana. Considera a ecologia como um construto que compreende aspetos metafísicos, realistas e de superfície, e conclui que o aspeto realista da ecologia é raramente integrado e valorizado pelas imagens e modelos produzidos pela eco-arte e pela ecocrítica, uma negação que introduz confusão e distorção de conceitos, metáforas, argumentos e imagens empregues na conceptualização e na representação da ecologia.

Defende, assim, a necessidade de uma problematização crítica por parte da ecoarte relativa 1) às implicações da “natureza metafísica” na observação da “natureza superficial”; 2) à contribuição da “natureza superficial” na construção da “natureza metafísica” pela geração de imagens superficiais da natureza e 3) ao eclipse parcial da natureza realista nas suas representações da natureza. Suporta esta necessidade fazendo uma crítica mordaz às estratégias retóricas da *eco mimesis*¹⁸ (Morton, 2009) que, segundo a autora, continuam a contribuir para a romantização e objetificação da natureza ao substituir a Natureza distanciada pelo igualmente distanciado “ambiente”, colocando o público numa posição contemplativa perante a possibilidade de mudança e intensificado a sua perda de agência.

¹⁶ Guattari, F. (1989). *The three ecologies*. Bloomsbury Academic.

¹⁷ Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge MA: Harvard University Press.

¹⁸ Morton, T. (2009). *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge MA: Harvard University Press.

Crítica, ainda, os empreendimentos “pseudo-etnográficos” (Foster, 1995)¹⁹ de alguma eco-arte contemporânea, bem como a concentração da atenção no “local”, em prejuízo de um pensamento mais sistêmico, glocal, e portanto, mais ecológico. Afirma que, enquanto a eco-arte concentrou os seus esforços em melhorar a percepção e o reconhecimento da crise ambiental e dos seus sintomas, preocupada com a tarefa de “ensinar as pessoas como ver “ e de mostrar “como ver a coisa certa”, deixou de fazer uma auto-avaliação da sua posição paradoxal na produção de imagens de Natureza e na produção de distanciamento estético. Partindo destas críticas, conclui que tanto a eco-arte, como a ecocrítica contemporâneas tendem a contribuir para a confirmação da posição distanciada entre agentes humanos e não-humanos, sujeito e ambiente, espaço e exterior, apesar do seu posicionamento explícito contra o dualismo Natura-Cultura. Afirma que a eco-arte deve endereçar criticamente o seu legado moderno e a sua cumplicidade na criação de ideias de Natureza que estabelecem sistemas económicos insustentáveis. Deve, ainda, analisar criticamente a sua agência, a sua posição artística e política, metodológica e didática perante os assuntos ecológicos, expondo-se conceptualmente e metodologicamente ao pensamento ecocrítico. Afirma que uma arte verdadeiramente ecológica deve alternar entre uma visão holística do sistema e uma imersão no sistema, considerando diferentes escalas (desenvolvimentos de longo-termo e de larga escala na ecologia realista e, num movimento de baixo para cima, ao nível da experiência da natureza de superfície e da contemplação individual da ecologia metafísica). Isto implica a utilização do trabalho de campo, do ativismo político, da documentação, de formatos ensaísticos, de colagens, da colaboração interativa e da apresentação pública como abordagens estratégicas na investigação e representação dos objetos e agentes de “concern” e das suas ecologias, denominadas pela autora de “ecologia prática”. Há, assim, uma transição de objetos para “*objets of concern*”, e, em última escala, para objetos sistêmicos. A esta metodologia ecológica a autora dá o nome de “hiperextensão dos objetos”, definida como um processo de pesquisa [próximo do action-research], que enfatiza a emergência, a entropia, a presença física e virtual e a organização estrutural das entidades à medida que emergem e atuam no tempo e no espaço. Postula que todos os objetos ou entidades fazem parte de sistemas (Meadows, 2008)²⁰ e são agentes ecológicos. Distancia-se da ideia de um objeto fechado, distinto do seu ambiente para uma ideia de um disseminado e invasivo sistema-objeto, indicando que não existem fronteiras claras entre entidades e sistemas.

No ensaio produzido para o catálogo de Weather Report²¹, Stephanie Smith (2007) critica uma incoerência semelhante entre prática e retórica quando fala da representação da crise climática nos *mass media*, comparando-a a “*green porn*”: “ambientalismo sexy mas superficial que pode ajudar na popularização de assuntos como as alterações climáticas e levar a ações significativas mas que pode não passar de um *hit* de gratificação instantânea”. Smith refere que este perigo também se encontra no campo da ecoarte, habilitando-se a surtir o efeito de um mero paliativo para artistas e público, sem contribuir para a produção artística, o debate crítico ou mudanças sociais duradouras.

¹⁹ Foster, H. (1995). The Artist as Ethnographer?, In Marcus, George and Fred Myers. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. University of California Press, 1995, 302–309.

²⁰ Meadows, D. H. (2008). *Thinking in Systems. A Primer*. Vermont: Chelsea Green.

²¹ Smith, S. (2007). Weather Systems: Questions about Art and Climate Change. In Lippard, Lucy R, and Stephanie Smith and Andrew C. Revkin. *Weather Report: Art and Climate Change*. Boulder: Boulder Museum of Contemporary Art.

Apesar das valiosas contribuições das autoras para o desenvolvimento e questionamento do que é a ecoarte e a ecocrítica, chamando a atenção para assuntos relevantes como o problema da relação entre teoria e *práxis* no que concerne a perpetuação do pensamento dualista e a necessidade de um processo de avaliação ecocrítica permanente, tendo em conta uma visão sistêmica, parece-nos estranho não apontarem o trabalho de Kagan, desenvolvido anos antes, que, longe de dar estes assuntos como resolvidos, muito fez em prol das necessidades levantadas pelas autoras.

Kagan (2011), no livro *Art and Sustainability Connecting Patterns for a Culture of Complexity*²², publicado quatro anos antes da tese de Martin e não citado pela autora, faz uma análise aprofundada de vários exemplos paradigmáticos de artistas e iniciativas que utilizam a arte para abordar temas como justiça social, mudanças climáticas e a interdependência entre humanos e natureza, contribuindo para a problematização crítica que Martin e Smith advogam. Apresenta uma análise abrangente e crítica da relação entre arte e sustentabilidade, defendendo uma abordagem transdisciplinar e colaborativa. Kagan argumenta que a arte pode ser uma força poderosa para a mudança social e ambiental, promovendo uma cultura de complexidade que é essencial para desafiar os desafios contemporâneos. Baseado na **teoria de sistemas de Donella Meadows** (2008) e nos avanços de Fritjof Capra (1996)²³ na mesma, nomeadamente nos seus **seis princípios da literacia ecológica**²⁴; no pós-modernismo reconstrutivo e na estética de conexão advogados pela historiadora de arte Suzi Gablik (1992)²⁵; no pensamento cibernético de Gregory Bateson (1979)²⁶; na teoria da complexidade e dialógica de Edgar Morin (2005)²⁷ e nas ideias de **transdisciplinaridade**²⁸ de Basarab Nicolescu²⁹ (2002), argumenta uma visão da sustentabilidade como um construto complexo e dialógico, baseado na combinação de unidade, complementaridade, competição e antagonismo. Advoga uma visão transdisciplinar da sustentabilidade, baseada no método da pesquisa-ação, como sugerido por Martin, não focada exclusivamente no saber, mas na relação entre conhecimento, fazer, ser e na relação estabelecida entre componentes. Introduce o macro-conceito de organização eco-social, postulado por Morin, que explora as relações complexas organizacionais entre formas de vida individual e ecossistemas nas quais co-envolvem e eco-envolvem. No seu capítulo sobre estética da sustentabilidade, advoga que, de forma a construir as chamadas “culturas de sustentabilidade”, a experiência estética deve fomentar

²² Kagan, S. (2011). *Art and sustainability: Connecting patterns for a culture of complexity*. Transcript.

²³ Capra, F. (1996). *The web of life: A new synthesis of mind and matter*. HarperCollins.

²⁴ Seis princípios de literacia ecológica de Capra: princípio da ligação em rede dos sistemas vivos, os ciclos contínuos da teia da vida, a abertura do sistema terrestre à energia solar, a importância da parceria e da cooperação para a evolução, a necessidade da diversidade para a resiliência (e, em primeiro lugar, da biodiversidade para a resiliência ecológica) e a procura de um equilíbrio dinâmico (em vez da tentativa de valorizar qualquer dimensão isolada).

²⁵ Gablik, S. (1992). *The reenchancement of art*. Thames And Hudson.

²⁶ Bateson, G. (1979). *Mind and nature: a necessary unity*. Hampton Press.

²⁷ Morin, E. (2005). *Introdução ao pensamento complexo*. Sulina.

²⁸ Para Nicolescu, a investigação transdisciplinar não substitui a investigação disciplinar, como uma espécie de super-disciplina. Pelo contrário, complementa a investigação disciplinar “de uma forma nova e fértil”. Também não tem como objetivo substituir a investigação multi ou interdisciplinar, mas não deve ser confundida com elas. Kirchberg (2009) sintetiza ainda a mudança do pensamento disciplinar para o transdisciplinar como “uma mudança de conhecimento: da simplicidade para a complexidade, da clareza ao hibridismo, da linearidade para a não linearidade, da universalidade do unificado para a integração do diferenciado, da fragmentação à cooperação, do endurecimento das fronteiras à dissolução das fronteiras, da investigação de curto prazo à investigação sustentável, da redução a poucos conhecedores ao diálogo de muitos sobre conhecimento sistêmico em rede.

²⁹ Nicolescu, B. (2002). *Manifesto of Transdisciplinarity*. State University of New York Press.

uma sensibilidade que reconhece o processo compartilhado de criatividade entre o fenômeno natural e o artista, evidenciando a interdependência entre natureza e cultura, manifesta numa sensibilidade aos “padrões que conectam”. O grau com que a experiência estética fomenta “padrões que conectam” e desenvolve uma estética de complexidade é definidora do seu “valor ecológico”. Para a avaliação deste “valor” é necessária uma abordagem empírica qualitativa numa lógica de processo (isto é, caso a caso). A sensibilidade à complexidade será tanto maior quanto estes projetos explorarem os processos ecológicos e sociais e valorizarem a emergência, através de processos de pesquisa-ação, em vez de imporem modelos pré-concebidos.

No entanto, Kagan (2011) considera que a relação da arte com a sustentabilidade não se estabelece apenas no campo da eco-arte e da arte ambiental, podendo extrapolar-se para contextos mais sociais. No último capítulo do livro, aborda o potencial do trabalho artístico na quebra de convenções sociais e as características que colaboram mais evidentemente nesse processo, introduzindo a seguinte pergunta: “como é que um artista pode gerar suspeição sobre convenções atuais e gerar convicção sobre novas formas alternativas?”. Aqui, trata o artista como um empreendedor, que deve exercer a sua influência em duas frentes: a quebra de convenções dentro do mundo da arte e a quebra de convenções sociais. Dieleman (2002)³⁰ consagra à experiência da arte um papel significativo no desenvolvimento da reflexividade em todas as esferas, instigando a suspeição nas convicções e reafirmando, em paralelo, convicções sobre realidades alternativas, nas suas dimensões do fazer, como propõe Kagan (2011):

- Encantamento: providencia uma experiência imediata de um estado de realidade desejado;
- Distanciamento: confrontando os participantes a rotinas persistentes
- Empoderamento: mudar a auto-imagem e as capacidades percebidas para exercer influência e provocar uma mudança
- Imaginação subversiva: libertar os poderes da imaginação que permitem ver o estado presente do mundo como uma experiência crítica e lembrar ao participante desejos que foram apagados pelas atuais convenções:
- Cura: reduzindo o medo e o stress causados pelo contexto social. (2011, p.417)

O grau de eficiência desta influência depende de características específicas do artista mas também do contexto em que atua, nomeadamente o grau de poliarquia ou de hierarquia dos contextos em que se move. Considera que o grau de poliarquia de um determinado contexto, neste caso o do mundo da arte, também influencia a resistência à mudança. Este é medido segundo três dimensões: o grau de contestação, a quantidade de participação e a intensidade da participação. O grau de participação está intimamente ligado ao grau de cooperação entre os elementos de determinado contexto.

Adianta, ainda, outros aspectos que deveriam ser endereçados e que são explorados na *Culturing Sustainability*, uma publicação on-line da artista e escritora canadiana Caffyn Kelley (2008)³¹:

³⁰ Dieleman, H. (2002). *Art & Sustainability*. Unpublished lecture at the Erasmus Universiteit Rotterdam.

³¹ Kelley, C. (2008). *Culturing sustainability: A cookbook for artists and educators* [Dissertação de mestrado não publicada]. Athabasca University.

1. Uma exploração crítica de como a subjetividade e a objetividade estão a ser, ou podem ser repensadas, em termos ecológicos complexos e com especial atenção ao papel do subconsciente;
2. Uma discussão mais aprofundada sobre “arte colaborativa” vs. “arte convencional”, seguindo as reflexões de Grant Kester e outros, e sobre inteligência participativa vs. conhecimento individual;
3. Uma discussão do género e da raça (em relação com a natureza) como “pontos de instabilidade” com um valor de alavancagem potencialmente elevado em termos sistémicos;⁶⁶ e, além disso, uma exploração de uma “ecologia queer” que promova uma “ecologia da estranheza”, inspirando-se nos Estudos Queer para sugerir que 'queer é natureza', estando mais sintonizada com a “complexidade, fluidez e interconexões” do que a cultura tradicionalmente sexuada;
4. A criação de “espaços de possibilidade” através da arte, que poderia ultrapassar o “entorpecimento psíquico” sem cair em práticas “positivas” e não reflexivas. (2011, p. 349)

A dimensão política da estética e das culturas da sustentabilidade deve incluir discursos e práticas que valorizem o pluralismo e a contestação, os compromissos e a competição regulada, fomentando a uni-pluralidade complexa e explorando uma “ecologia queer”, longe de uma imagem diretamente harmoniosa da natureza.

Como vimos no primeiro *dot*, T.J.Demos (2016), no seu livro *Decolonizing Nature-Contemporary Arts and the Politics of ecology*³², endereça algumas das áreas explicitadas acima, analisando práticas de eco-artistas e ativistas contemporâneos à luz de um pensamento *queer*, feminista e pós-colonialista. Conclui que as propostas artísticas mais interessantes que endereçam a sustentabilidade advêm de lugares não institucionalizados e, portanto, mais autónomos. Afirma que a única forma de evitar a catástrofe climática é fazê-lo fora das regras do capitalismo, através da análise crítica das práticas corporativas e das políticas de mercado que privilegiam a economia em detrimento do ambiente e da descolonização da conceptualização da natureza.

Os “espaços de possibilidade” enunciados por Caffyn Kelley (2008) ressoam, ainda, com os espaços de atuação e de mudança mencionados no livro “*Convivial Futures*” (2022)³³. Como referido no *dot* anterior, os autores criticam conceitos que traduzem uma ideia de progresso capitalista, como o de “desenvolvimento” e fazem uma apologia a uma ontologia múltipla, pluriversa e de relações de coexistência. Sugerem a substituição do conceito de desenvolvimento por novos e velhos conceitos vindos das comunidades indígenas que encerram diferentes formas de estar no mundo e apresentam um conjunto de valores e princípios éticos que sustentam uma ação positiva e transformadora como: diversidade, solidariedade, comum, interconectividade, simplicidade e pluriversalidade.

Em resumo, podemos inferir que a eco-arte e as práticas eco-artísticas têm uma diversidade infindável de abordagens [que podem e devem continuar a multiplicar-se] e partilham de princípios comuns, explicitados pelos diferentes autores identificados acima. Se, no seu início, a ecoarte surge em oposição a um movimento modernista, criticando a estética do

³² Demos, T. J. (2016). *Decolonizing nature: Contemporary art and the politics of ecology*. Sternberg Press.

³³ Adloff, F. & Caillé, A. (Eds.). (2022). *Convivial Futures - Views from a Post-Growth Tomorrow*. transcriptVerlag.

distanciamento e a autonomia antagonista e individualista desenvolvida pelas “*high arts*” modernistas e ao nihilismo auto-consciente pós-moderno, podemos verificar que se tem vindo progressivamente a distanciar desta oposição, ganhando características mais sofisticadas e rizomáticas, manifestando-se, elas mesmo, numa estética de complexidade.

DOT 3

Exclusividade [das práticas eco-artísticas] e autonomia [da arte]

Este DOT inicia-se com uma pergunta: **Serão as práticas eco-artísticas exclusivas da eco-arte?**

Questões de exclusividade

Ter em conta a complexidade, contrariar o pensamento dualista, explorar uma sensibilidade ecológica, explorar os processos ecológicos e sociais e valorizar a emergência parecem ser demandas que podem ser exploradas em vários contextos, artísticos ou não, e dentro das mais variadas formas de arte, mesmo as que não adoptam o prefixo -eco. Não estamos, com isto, a questionar a pertinência de uma abordagem ecológica da arte, tal como não questionamos uma abordagem ecológica em qualquer outra área, mas a propôr exatamente o oposto: que o pensamento ecológico não se fecha em manifestações artísticas eco, em produtos eco, mas refere-se a um campo mais amplo de pensamento-ação cuja ligação com a “realidade” social e cultural extrapola a sua manifestação final (a obra de arte) e o seu impacto social (no sentido eco-didático e regenerador local). Como referido no *dot* anterior, cingir a ecologia à sua dimensão ambiental ou social é reduzi-la à sua natureza superficial (Soper, 1995)¹. Por outro lado, reduzir a arte à sua dimensão ecológica será, também, limitar a ação da arte.

Toda a arte é ecológica

Timothy Morton, filósofo e teórico conhecido pelas suas reflexões sobre ecologia, estética e a interconexão entre seres humanos e meio ambiente, nos livros *The Ecological Thought* e *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (2010, 2009), afirma que toda a arte, não especificamente apenas a arte ecológica, traduz o ambiente na sua forma. Nesse sentido, toda a arte é ecológica. Estabelece vários paralelos entre a natureza da arte e as suas relações com as questões ecológicas, nomeadamente a ideia de interconexão - todas as formas de arte, de alguma maneira, relacionam-se com o ambiente e com as condições em que são criadas. Isto é visível não apenas no conteúdo das obras de arte, mas também na sua forma e nas suas condições materiais (os materiais usados, os processos de produção e as circunstâncias em que a arte é consumida). Assim, afirma que a arte tem o potencial de despertar uma consciência ecológica, estando profundamente enraizada em questões ecológicas, sociais e éticas, oferecendo um espaço de reflexão, crítica e potencialmente de mudança. A arte ecológica e o grau em que se ecologiza, não é sobre temáticas (árvores, montanhas, animais, poluição). A arte ecológica “é” uma coisa e “faz” alguma coisa. Radicalmente, afirma que a arte é ecológica porque existe e é feita de materiais que existem no mundo. Podemos, então, concluir que, segundo Timothy Morton, a resposta à pergunta anterior é “não!”.

¹ Soper, K. (1995). *What is Nature?: Culture, Politics and the Non-Human*. Wiley Blackwell.

Questões de autonomia funcional - significado e propósito da arte

Gablik (2004)², citada por Kagan (2011) numa das publicações para a Monongahela Conference, argumenta que:

(...) o mundo da arte parece ter bifurcado em dois paradigmas estéticos completamente diferentes, cada um deles diferindo na sua visão sobre o significado e o propósito da arte. No primeiro, a autonomia implica uma separação do social, sendo esta a premissa básica para se fazer arte. No segundo, encontramos artistas que querem ter uma agenda fora da arte, distanciando-se da ideia de “arte pela arte” e investindo no propósito social redentor. (Kagan, 2011, p. 321)

[Voltamos a pensar em autonomia.]

Vários autores têm-se dedicado a esta questão [a da autonomia]. Para Timothy Morton, parece ser uma não questão, uma vez que, da mesma forma que a natureza não é naturalizável, a arte também não é ecologizável. É uma característica que lhe é intrínseca. Parece, portanto, um contrassenso e uma ideia romântica e pouco ecológica, separar a arte de uma componente social ou da “natureza”, da qual é parte. Por outro lado, o investimento no propósito social redentor será, também, instrumentalizar a arte para determinado objetivo, coisa que a arte se deve esquivar de fazer se não quiser ser capitalizável. Como vimos no primeiro *dot*, é nas suas características de “incerteza radical” (Solnit, 2023)³, de quebra de convenções (Kagan, 2011)⁴ e de especulação futura, que a arte assume um papel preponderante como catalisador essencial para a mudança de atitudes e para a criação e propagação de outros futuros possíveis quando estes parecem já ter sido predeterminados pelo imaginário coletivo. Como referido por Andrew Patrizio (2019)⁵ no livro *The ecological eye*, até publicações recentes, onde uma longa lista de práticas específicas são discutidas, como os livros *Eco-Aesthetics*, de Malcolm Miles (2014)⁶ e *Decolonizing Nature*, de T.J.Demos (2016)⁷, resistem à tentação de se tornarem advogadas da eco-arte, da eco-dramaturgia ou da eco-arquitetura. Optam, antes, por acrescentar à discussão os contextos históricos em que estas se manifestam.

A investigadora Amanda Boetzkes (2013)⁸ adensa o discurso sobre a instrumentalização da arte, introduzindo a dimensão da sua praticidade. Em resposta à pergunta “Should aesthetics “do” ecology?”, relembra a insistência de Jacques Rancière em separar as intenções estéticas das consequências políticas, argumentando que os eventos “críticos” acontecem em rupturas fundamentais com a nossa orientação visual e sensorial. Considera

² Gablik, S. (2004). *Beyond the Disciplines: Art without Borders*. Position Paper. The Monongahela Conference on Post-Industrial Community Development, Carnegie Mellon University, Pittsburgh.

³ Solnit, R., & Lutunatabua, T. Y. (2023). *Not too late*. Haymarket Books.

⁴ Kagan, S. (2011). *Art and sustainability: Connecting patterns for a culture of complexity*. Transcript.

⁵ Patrizio, A. (2018). *The ecological eye : assembling an ecocritical art history*. Manchester University Press.

⁶ Miles, M. (2014). *Eco-Aesthetics*. A&C Black.

⁷ Demos, T. J. (2016). *Decolonizing nature: Contemporary art and the politics of ecology*. Sternberg Press.

⁸ Boetzkes, A. (2013). *Should Aesthetics “Do” Ecology?* Response to “Ecological Art: What do we do now?” [online] Available at: <http://nonsite.org/feature/ecological-art-what-do-we-do-now> [Accessed 5 December, 2014 - Boetzkes article].

que as constantes “chamadas para a ação” e a reafirmação de uma forma de arte pedagógica podem ser problemáticas na medida em que:

- 1) reclamar uma arte mais prática e tomar essa praticidade como base para uma eco-estética tende a sugerir que a arte deve compensar uma falta de pragmatismo generalizado na nossa cultura. Ora, soluções particulares para problemas ambientais específicos abundam. No entanto, devemos considerar em que medida constituem uma verdadeira mudança de consciência, de sensibilidade e uma orientação para o criticismo.
- 2) Existem numerosos exemplos que testemunham o facto de a arte se ter distanciado do estúdio e se ter tornado mais prática no sentido que a ecologia prevê. A lista de artistas que, neste momento, desenvolvem uma eco-estética é extensa e variada. Em vez de se exacerbar a situação com ainda mais chamadas para a ação, seria manifestamente importante pensar criticamente sobre os termos em que a ecologia se relaciona e é desenvolvida pelo campo visual, pela vida sensorial, pela realidade do corpo e pelas formas de representação.
- 3) Devemos estar atentos ao crescimento desmesurado do capitalismo verde que atua no campo visual e perceptivo. Se queremos voltar a nossa atenção para a eco estética, devemos pensar como é que a eco estética pode forjar outro tipo de consciência que não a do *greenwashing*.

A artista A. Laurie Palmer (2004)⁹, citada por Kagan (2011), considera reducionista pensar a arte em termos da sua eficiência e utilidade. Prefere explorar a complexidade em vez de adoptar uma perspectiva holística simplista, cunhando as coisas como eficientes/úteis ou não eficientes/inúteis. Maximiza a complexidade ao evidenciar contradições e não tentando resolvê-las. Reclama que nem somos seres autónomos (em controlo das nossas ações), nem as nossas ações são perfeitamente espelhadas nos seus efeitos. Recusa o termo “eficiência racionalizada” e utiliza termos como “falta de direção”, “mudar entendimentos”, “narrativa não pré-determinada”, “indeterminismo”, revelando uma sensibilidade para a emergência.

Withal, reverberando o pensamento de Carl Lavery (2016)¹⁰, vai mais longe, manifestando as suas modestas ambições no que concerne o expediente generativo das artes performativas relativamente à criação de uma mudança. Explicita que não devemos fazer grandes alusões à eficácia do teatro, mas sim ao seu oposto, alegando que o “fazer teatral” está mais próximo de um desfazer do que um fazer. Como “arte da fraqueza”, o seu papel não é produzir o real, é corroê-lo, fazer o mundo problemático, múltiplo e complexo.

Tendemos a concordar com a argumentação que vai no caminho da complexidade. Partiremos, portanto, do princípio que toda a arte tem o potencial de despertar uma

⁹ Laurie Palmer. Position Paper. The Monongahela Conference on Post-Industrial Community Development, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, 2004. Available online at: <http://moncon.greenmuseum.org/papers/palmer1.html>

¹⁰ Lavery, C. (2016). “Introduction: Performance and Ecology – What Can Theatre Do?” *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 20 (3): 229-236.

consciência ecológica e que as práticas eco-artísticas não são de utilização exclusiva da eco-arte. No entanto, como referido por Martin (2014)¹¹, consideramos que a arte, mesmo sem o prefixo - eco, não deve eximir-se de fazer uma análise crítica permanente da sua agência, da sua posição artística e política, metodológica e didática perante os assuntos ecológicos, expondo-se conceptualmente e metodologicamente ao pensamento ecocrítico. O mesmo Timothy Morton que advoga que toda a arte é ecológica, também afirma que o “pensamento ecológico deve imaginar uma mudança económica. De outra forma, será mais uma peça no tabuleiro da ideologia capitalista” Morton (2021)¹². Portanto, empunhando ou não a bandeira da mudança radical do mundo, usando ou não o prefixo - eco, qualquer artista que desenvolve um pensamento ecológico [todos os artistas em potência] deve sempre repensar a sua posição dentro dos sistemas que habita, incluindo o económico. Esta seria a verdadeira “arte ecológica”, na medida em que encara o pensamento ecológico como um caminho e não como um fim materializável em determinado prefixo.

¹¹ Martin, J. (2014). *Ecocritical art in times of climate change: Tracing ecological relationships between humans and nonhumans through the hyperextension of objects* [Dissertação de doutoramento não publicada]. Goldsmiths, University of London.

¹² Morton, T. (2021). *All Art is Ecological*. UK: Penguin Random House.

DOT 4

Delirando com Marta Pazos

- Em busca de premissas para a caracterização de uma prática eco-artística

Apresentamos, abaixo, a descrição e transcrição parcial de uma entrevista realizada pela artista Valeria Palmeiro, mais conhecida por Coco Dávez, à artista multidisciplinar Marta Pazos, em Dezembro de 2022, no seu podcast “*Participantes para un delirio*”, no episódio “*Delirando com Marta Pazos (de nuevo)*”.

Fazemos, antes, um breve enquadramento de Marta Pazos:

Marta Pazos é uma das artistas mais relevantes da vanguarda cénica espanhola. Encenadora de teatro e ópera, cenógrafa, dramaturga, figurinista, performer e artista visual, Pazos desenvolveu, ao longo de vinte e cinco anos de carreira performática, uma metodologia “baseada na legitimação da intuição, na consideração do cuidado com a vida, na conexão com o legado e a desierarquização no diálogo de materiais e equipas criativas”. A sua obra destaca-se pela dimensão plástica e pela emancipação estética para além do teatro realista, confundindo as fronteiras entre a ficção e a realidade. Nas suas montagens, a cor aparece de forma radical, produzindo uma forte carga de beleza e um impacto visual que permanece por muito tempo na retina do público. Formada em Belas Artes pela Universidade de Barcelona na especialidade de pintura, após vinte anos de desenvolvimento autodidata na cena, completou a sua formação na Itália, na Scuola Còna da Societas Raffaello Sanzio dirigida por Claudia Castellucci. Desde 2000 dirige teatro e ópera para entidades como o Gran Teatre del Liceu, Centro Dramático Nacional, Teatro Real, Teatro Español, Teatre Lliure, Teatro de La Abadía, Centro Dramático Galego ou MA Scène Nationale. Fundou as suas próprias companhias Belmondo (2000-2005) e Voadora (2007-2022) com as quais assinou algumas das suas produções mais emblemáticas. As suas encenações incluem a estreia mundial da ópera “*Alexin B*”, de Raquel García Tomás, sobre a biografia do ícone intersexo Herculine Barbin, a estreia mundial da premiada ópera “*Je suis narcissiste*”, de Raquel García Tomás, finalista no International Opera Awards 2020 de melhor estreia mundial; as versões das obras de Shakespeare “*Otelo*” contadas a partir de personagens femininas, ‘Sonho de uma noite de verão’ com transgéneros como tema central ou “*A Tempestade*”; as versões das obras de Federico García Lorca “*Comédia Sem Título*” e “*Viagem à Lua*”; ou “*Garagem*”, uma obra sobre o papel das mulheres na indústria automobilística, estrelada por trabalhadores da PSA Peugeot-Citroën. As suas instalações foram apresentadas em exposições no CGAC Centro Galego de Arte Contemporânea, no Museo do Gaiás de la CdC e na Galeria Nacional de Praga na Quadrienal de Praga PQ23. Recebeu o Prémio de Honra e Mérito nas Artes Cénicas do MIT Ribadavia, o Prémio de Honra “Dorotea Bárcenas” 2018 e quatro Prémios de Teatro María Casares.

“Delirando com Marta Pazos (de nuevo)” - a entrevista

DELÍRIO 1 - Seguir o coelho branco

O episódio de *“Participantes para un delirio”*, inicia-se com a apresentação abreviada de Marta Pazos. Não por acaso a escolha recai sobre a frase “artista multidisciplinar, com uma metodologia baseada na **legitimação da intuição**, na **ponderação dos cuidados de vida**, na **conexão com o legado** e na **desierarquização no diálogo com os materiais e as equipas criativas**”.

Marta Pazos encontra-se, na altura, em Madrid, para ministrar um curso intitulado “Seguir o coelho branco”¹ sobre **“a gestão do tempo como matéria criativa, a relação com as equipas e com as diversas matérias que intervêm no ato criativo, humanas e também materiais, tangíveis. E a conexão com a voz própria.”**

Para Pazos, o ato criativo, assim como a Alice quando cai no buraco ou passa para o outro lado do espelho, está intrinsecamente relacionado com “não te pareses, confiares em ti mesma. Vais contigo e tens a sabedoria e inteligência de te proteger, tens a **intuição** de ir por um caminho que te põe em **perigo** e tens que te proteger.(...) Isto não é medo, é caminhar com **a luz e a sombra pela mão**. Para mim é importante não parar de caminhar, em **transformação constante**. E com **abertura** a novas perspectivas.”

DELÍRIO 2 - Abundância

O nível e a quantidade de produção de Marta Pazos é verdadeiramente alucinante. Cria mais de três grandes produções por ano, entre teatro e ópera, entre cursos que vai ministrando e instalações que concebe para as mais conceituadas casas de espetáculo europeias. Segundo a mesma, a ideia de “parar” tornou-se uma constante nos últimos anos, mas depressa tomou consciência de que a velocidade não iria diminuir - por escolha própria, pela fase profissional em que se encontrava e pela tendência generalizada de aceleração contemporânea. Por isso, começou a desenvolver uma **metodologia que a implicava**, “no momento, **no presente**, de forma a desfrutar do que está a acontecer”, e parou de lutar contra a frustração de nunca conseguir alcançar o santo *graal* dos contemporâneos: parar. Pazos prossegue: “não estava a conseguir sustentar o nível de abundância que estava a viver, estava a arrasar comigo. Vivia numa sensação constante de dissociação e de ansiedade.”

Continua: “Comecei a **observar outras artistas e outras mulheres**, a estudar os contextos relacionais das pessoas que admiro. A **ser consciente**, e a tentar desfrutar disso. A não estar a trabalhar num ideal que não existe. **O coelho branco é um motor, não se concretiza.**”

¹ Descrição do curso “Seguir o Coelho Branco”: “mediante propostas concretas, as/os participantes criarão unidades que permitirão a observação dos materiais cénicos com a finalidade de perceber o “punctum”, o lugar onde se detém o nosso olhar. Objetivos: 1) reformular a relação atriz/ator, dramaturga/o, encenadora/o e reformular estes papéis no processo criativo; 2) implementar a **autonomia** criativa do grupo e das singularidades; 3) desenvolver a capacidade de jogo, imaginação e intuição artística; 4) produzir gatilhos criativos a partir de eixos temáticos e gerir a informação gerada pelos mesmos; 5) estudar o tempo, ritmo e espaço como elementos fundamentais para a colocação em cena do texto escrito; 6) que as/os participantes sejam capazes de vincular o seu trabalho a um contexto a partir da observação do que os rodeia; 7) reconhecimento do corpo, voz e da identidade criadora.”

DELÍRIO 3 - Obra total

Começou a trabalhar sobre o conceito de obra total. Nos primeiros anos, Pazos trabalhava para a obra única, a melhor obra, a obra-prima. Começou a estudar o movimento de alguns artistas, entre eles John Cage, que se fixaram em Nova Iorque depois da segunda guerra mundial e que começaram a trabalhar por série. Mediante o trabalho de **serialização**, de estudo, começam a ter um entendimento mais aprofundado da sua obra. Pazos resolveu adoptar o mesmo tipo de metodologia - “Estou a começar a trabalhar por dípticos e trípticos. **As obras relacionam-se** e isso ajuda-me a escolher o que vou fazer a seguir. Isto relaxa-me muito porque não tenho que conseguir algo de especial em cada uma. Em vez disso, entendo a função que a obra tem neste momento. A ideia de **obra imperfeita**.”

DELÍRIO 4 - Obra imperfeita e materialidade

MP- “Na arte não há nem bem nem mal” [traduza-se boa e má arte] . “Está claro que na tua obra há coisas que não funcionam, mas isso está mais relacionado com a forma como colocas os materiais no espaço e no tempo. Isto também se passa na tua trajectória. Às vezes usas **materiais** para os quais ainda não tens perícia suficiente. (...) Tentei libertar-me da tirania do original e pensar mais em qual é o meu **desejo**, o que **intuo**, e **que materiais estou a usar**. Sou uma **apaixonada pelo trabalho**, não só pela projecção de ideias.”

DELÍRIO 5 - Liderança na arte

Dávez questiona Pazos relativamente à posição de líder que ocupa e à metodologia que utiliza na gestão de equipas:

MP -“Para mim, liderar é **inspirar**. O líder é o que inspira, o que toca o tambor, o que **marca o ritmo** da equipa e o que tem na sua mão o **cuidado de todas as partes**; o cuidado de que todos os elementos da equipa possam respirar, **tendo em conta o ritmo de cada um**. “

CD - “Inspirar é influenciar?”

MP -“Não. A ideia de líder como algo impositivo, como tirania, é nefasta. Convivi com muitas experiências dessas, principalmente quando ocupava o papel de intérprete e, por isso, o conceito de autoridade, para mim, estava desordenado. Via-o como uma imposição absoluta e, inicialmente, não gostava de ocupar esse lugar. Com o tempo, aprendi a abraçar a liderança e a encontrar o meu lugar nela. Quando estou a dirigir, sou a máxima autoridade na sala e quanto melhor entender esse lugar, mais as pessoas podem estar felizes. Temos que combater ideias pré-concebidas como a de que “quem lidera é o que mais grita”. É pertinente que habitemos este lugar, mas de outro ponto de vista.”

DELÍRIO 6 - Ecofeminismo

MP - “Tento adoptar uma perspectiva **ecofeminista**, no trabalho e na vida, porque, para mim, são coisas indissociáveis. Isto significa **colocar a vida no centro**. Faço-o **olhando para a natureza e tratando cada projeto artístico como um organismo vivo**. Aprendi-o num encontro internacional organizado por Mariana Gonzales Gomez, do coletivo ArbolDuo , denominado “Somos Tierra”, em que convidaram várias pessoas que consideravam ser

“**agentes de mudança**”², isto é, pessoas que estão a fazer as coisas de outra forma, que levam as suas equipas a fazer um trabalho sublime sem as desgastar. Todos os anos havia um tema para o encontro e, nesse ano, a pergunta era: “**Pode existir uma gestão ecofeminista da cultura?**” Ouvi a palestra de Yayo Herrero e ali entendi de forma mais explícita a importância de olhar para a natureza e de tratar cada projeto como um organismo vivo. De perceber que, tal como na natureza, há coisas que têm o seu **fim** e que é pertinente deixá-las ir (os ramos das árvores têm que se podar, de outra forma apodrecem); que a **natureza é cíclica**, e que tu própria vais passar por diferentes ciclos ao longo da tua trajetória (alguns irão soar-te a lugares conhecidos mas, provavelmente, nessa altura, terás outras ferramentas para lidar com os mesmos). Aprendo da natureza que tenho que **estar presente** e que tenho que estar onde tenho que estar e que cada elemento da equipa tem que **estar no seu lugar correto**. Muitas vezes as fricções da equipa vêm porque a pessoa que está a ocupar a liderança projecta as suas inseguranças. Eu não grito na sala de ensaios - trabalho sempre com um microfone. Trabalho num teatro experimental, de imersão, e preciso que a minha equipa também esteja dentro dela, preciso que a equipa esteja a viver o seu *videoclip*, as suas **fantasias**. Isto também é entendimento e respeito pela natureza. Da natureza aprendo, também, que tanto estamos na Primavera e no Verão, a correr muito, como existem momentos de recolhimento, os momentos do Outono e do Inverno. Na liderança, há que se **cuidar** muito, porque é um lugar de dar, dar, dar... e, por isso, é importante perceber que também necessito de me **proteger**, de me recolher. Faz parte do **autocuidado**. Preciso do silêncio, de me meter no estúdio, de estar só.”

DELÍRIO 7 - Nova Liderança

Neste momento, Coco Dávez interrompe Marta Pazos para introduzir na conversa uma formação que frequentou sobre nova liderança, no instituto Aspen: “Eles diziam que liderar é influenciar. Trabalhávamos sobre **constelações, o líder estava no centro**.” Marta Pazos concorda: “**A hierarquia não tem que ser piramidal, pode ser circular. É trocar o “ego” pelo “eco”**. Não és tu que estás acima (enquanto líder) e os outros nutrem-se de ti. Em vez disso, és o sol que está a nutrir o sistema solar e cada um dos planetas é único, autêntico e irrepetível e tem que estar a rodar ao seu ritmo e com o seu brilho pessoal. Claro que estão todos a rodar debaixo da tua órbita, porque não deixa de ser o teu trabalho e a tua autoria, o que se passa é que trabalhas com uma equipa. É preciso aprender a liderar. E a **delegar**. Quando comesças a trabalhar, geralmente trabalhas em condições precárias, fazes tudo. Quando passas para uma posição mais confortável, não sabes o que delegar, nem como. Eu trabalhei-o com uma mentora.”

² Um “agente de mudança” é um indivíduo ou grupo de indivíduos que tomam a iniciativa e que orquestram mudanças nos seus contextos de atuação. Geralmente são papéis atribuídos dentro de uma organização. Yayo Herrero López (Madrid, 1965) é uma antropóloga, engenheira, professora e ativista ecofeminista espanhola. É uma das pesquisadoras mais influentes no âmbito ecofeminista e ecosocialista a nível europeu.

DELÍRIO 8 - Mentoria

MP - “Começámos (mentora e Pazos) um trabalho de entendimento do que era a minha obra e o que era necessário para ela se concretizar. Formava as equipas a partir desse lugar. A tendência é formar equipas a partir do coração, mas não é o ideal. Preciso de entender a minha obra, o que estou a fazer neste momento e quais são as peças fundamentais que me acompanham. Tu és tão boa quanto melhor for a tua equipa - **trabalhar com o sistema solar e com os planetas no brilho máximo**, pessoas que se queiram **nutrir**. O que vamos viver em conjunto vai-nos transformar e, nesse processo de **transformação**, é preciso **perguntar e dialogar**, não dar nada por garantido. Muita **claridade e transparência**. É importante saberes quem és tu neste momento, de que necessita a tua arte neste momento. E também **ser realista**. Quanto tempo tens, quando dinheiro, bruto e líquido, quantas pessoas da equipa necessitas. (...) Com a minha mentora trabalho vários aspetos. Ela trabalha essencialmente com líderes mulheres, desenvolvendo uma metodologia de como **liderar a partir de uma perspetiva de género**. No sistema patriarcal e misógino em que vivemos, as mulheres, quando chegam à liderança (as poucas que chegam), estão exaustas. Então, não habitam, ocupam, quase à força. E deves **aprender a habitar**, também tens esse direito. Juntas (mentora e Pazos), trabalhamos a gestão de equipas e questões mais artísticas. É um trabalho que também é partilhado com o resto da equipa [pelo menos parte dele]; é importante perceber “**o que**” e “**quem**” **está comigo**. Esta equipa de pessoas ajuda-me nesse caminho. Opinam sobre mim e sobre a minha obra. Quanto mais os escuto, mais me entendo. Muitas vezes o **feedback** recebido é doloroso, porque tens de ouvir coisas duras, mas é um processo muito rico. Podes desenvolver ferramentas, melhorar o trabalho com os outros e ser mais permissiva contigo mesma, aprender a ter mais **autocompaixão**. Do ponto de vista artístico, a mentoria ajuda a criar uma **visão de pássaro**, mais global, sobre a tua obra, que se traduz num **acompanhamento ao longo do tempo**, em muito **pensamento crítico**, na **prática do cuidado** e na **celebração do que é alcançado**.”

DELÍRIO 9 - Culpa

MP -“Enquanto mulher, mãe, e pessoa que adora trabalhar, a culpa perseguia-me. Invariavelmente sentia-me a trabalhar com culpa, com as decisões que tomava e com os desafios que aceitava. Aqui, mais uma vez, foi útil olhar para a minha história numa **perspetiva de género** e olhar para as vidas de outras mulheres artistas, e percebi que muitas delas, principalmente nas artes plásticas, desapareciam entre os 30 e os 57 anos, para cuidar dos seus filhos ou de outras pessoas. Decidi que não quero passar isto aos meus filhos, quero que a Olívia [filha mais velha] não sinta culpa por tomar certo tipo de decisões. Claro que faço concessões por causa dos meus filhos e da minha vida pessoal, (a maior parte das decisões que tomo são discutidas por todos) mas não tenho que me anular profissionalmente por causa disso - eu estou neste lugar, e mereço estar aqui. Porque as trajetórias são fagocitantes, esta sensação de escassez [de estar em falta], vais tê-la sempre, em diferentes escalas e, por isso, é necessário contrariar esta sensação e endereçar a abundância e a gratidão. Dar graças por este momento, graças pelo que tenho, agora - estas são as cores que tenho para pintar este quadro.”

DELÍRIO 10 - Escala

MP - “Muitas vezes trabalhamos fora da escala. Uma vez, fui ver o Robert Wilson, numa montagem no Berliner Ensemble da “Ópera dos 3 vinténs”. Tinha visto umas fotografias do cenário e parecia gigantesco. Quando cheguei à sala, percebi que era bastante mais pequena do que estava à espera e aí entendi - como a caixa cénica era reduzida, o Robert Wilson tinha construído a cenografia mais pequena. Tinha feito um **trabalho para a escala**, trabalhou com o que havia. Tento ser muito **consciente do que tenho** - tenho este tempo, este espaço e as características desta equipa. Claro que estou a falar de um lugar de privilégio, esta questão da gestão das escalas e da consciência de recursos é complexa de abordar - quando trabalhas de forma precária, não se trata de uma escolha e deve haver espaço para a **correção dessas assimetrias**.”

DELÍRIO 11 - Escassez e falsas necessidades

Coco Dávez retoma o tema da escassez e das falsas necessidades criadas pelo modo de funcionamento capitalista. Marta Pazos prossegue: “Para mim foi um processo de aprendizagem muito grande. Sempre tive objetivos muito concretos para o meu trabalho, gente diferente com a qual queria trabalhar, salas onde queria apresentar, etc. etc. E comecei a dar-me conta que não usufruía dos objectivos alcançados. Esperava sempre uma validação externa, que muitas vezes não existia, e não desfrutava dela quando chegava, porque estava sempre a pensar na próxima coisa a realizar, estava sempre no futuro. Comecei a **questionar o que era o êxito, a validação e o prestígio**. E fui entendendo que o prestígio era algo que estava dentro de mim. Acima de tudo sou eu que tenho que validar-me. As minhas células têm que entender o que é o prestígio. Não é um lugar concreto, qualquer coisa que quero adquirir, tem a ver com “como me quero sentir quando estou nesse lugar”. E fui-me dando conta que era um **lugar interno**.”

DELÍRIO 12 - Co-autoria

MP - “Pessoalmente, sempre gostei de envolver outras pessoas nos meus projetos. Ao longo do tempo fui aperfeiçoando a escolha [das pessoas que envolvia] e aprendendo formas de **cuidar melhor de quem trabalhava comigo**. É importante perceber os diferentes ofícios e os lugares que as pessoas ocupam, é uma aprendizagem. Sempre gostei de trabalhar em **co-criação**. Tive um conflito interno durante muitos anos que vinha de um não entendimento da minha própria voz artística e da incompreensão de que ela poderia ser sustentada por um grupo de pessoas que vêm trabalhar sobre a minha expressão. Isto às vezes está desordenado. Muitas vezes nós [mulheres] não sabemos como gerir isto [uma equipa a trabalhar para mulheres] e muitas vezes fazemos concessões ao diluir-nos numa sopa de perdões que destroem o trabalho, que não o limpam. Isto internamente. O tema da autoria é mais complexo. Nesse caso, para mim foi importante olhar para o mundo das artes plásticas, o mundo das escolas, para a pintura de Miguel Ângelo e dos seus discípulos, por exemplo. É um debate muito extenso, mas muitas vezes o debate maior está dentro de nós. Está no não entendimento de como funciona a nossa arte. No “não querer ser o sol que brilha”, no não legitimar que quanto mais brilhantes formos e quanto mais entendimento tivermos da nossa voz, mais podemos nutrir a equipa

com essa luz e mais se poderá realizar a equipa em cada uma das suas funções. Há que legitimar o trabalho em equipa, a co-criação. A história da arte anulou muitas mulheres pelo caminho e, se não tivermos a percepção da validade da nossa voz artística e da pertinência de podermos ter uma equipa para poder crescer, não o faremos, porque há algo de género em abraçar a grandeza, em crescer, e que nos vai deixar para trás, sempre. Neste fórum de que te falava, no fórum “Somos Tierra”, houve um testemunho de Heli Romero, que faz acompanhamento de mulheres empreendedoras. Ela falou de um caso muito comum que encontrou: mulheres que começavam os seus negócios, muitas vezes a partir do âmbito doméstico; que, de repente, começavam a ter muito êxito; e que quando tinham que dar o salto para uma piscina maior, desistiam. E ela começou a investigar o porquê. O que se passava era que a maioria tinha pânico de se colocar no centro, de brilhar. Porquê? Porque iam ser questionadas, porque iam ser criticadas e criam que não tinham suporte para aguentar essa brutalidade e essa violência contra elas. E isto reconhece-o desde muito pequena, a dor que se produz ao estar nesse lugar. Por isso é que é tão importante ter referentes, mulheres que conseguiram fazê-lo, que estão conectadas com a vida, que estão unidas, que desmontam a ideia de rivalidade feminina.”

DELÍRIO 13 - Luta de egos

MP - “A luta de egos acontece a todo o tempo, dentro da equipa e dentro de mim. Há uma frase que eu digo sempre no início de cada projeto. Faço uma roda (trabalho com esta forma de fogueira); dou as boas-vindas ao projeto e digo: à entrada estão duas caixas, numa está o **juízo** e na outra está o **ego**. A cada dia vão deixar ali o vosso ego e logo podereis passar a este mundo extraordinário que estamos a criar aqui. Lá fora está o mundo ordinário, onde o teu ego e o teu juízo te vão comandar, é normal. Mas aqui, vamos tentar fazer uma bolha. Digo isto porque é um trabalho de muita tensão - estás a trabalhar com a inspiração, que é algo que te pode vir ou não. É por isso que é muito importante **transformar o ego em eco**. E colocar cada pessoa num sítio de inspiração e de entendimento de que todas as peças são importantes para levar este barco a bom porto. E ter presente que nos vão passar coisas com o ego, porque há decisões que vamos ter que tomar, e vamos ter que nos impor. E depois, porque **não conseguimos simultaneamente fazer e analisar** - muitas vezes o que nos traz o juízo é mesclar estes dois processos - e isto também nos diz a natureza - que não podemos mesclar dois processos ao mesmo tempo - depois, é importante fazer a análise do que fizemos, para poder evoluir. **Dessincronizar estes processos**, trabalhar no presente, e **voltar atrás**, para analisar o projeto. O que não queres, o que aprendemos, o que mudaríamos. E **dar tempo a essa mudança - a nossa mente vai mais rápido do que o nosso corpo**. “

DELÍRIO 14 - Voltar atrás

MP - “É importante esta reflexão no final dos projetos. Guardo os meus cadernos de encenação desde o início do meu percurso e, de vez em quando é importante voltar a eles, para perceber o caminho que estou a fazer, para tomar consciência do que fiz e do que é que faria agora, por exemplo.”

DELÍRIO 15 - *On connection*

MP - “Kae Tempest formula um pensamento com o qual me identifiquei muito. Pergunta “como me posso **conectar** com as pessoas que abandonam a sala? Estou a trabalhar para esse público, para a gente que me critica e odeia o meu trabalho.” E este pensamento parece-me muito rico, muito esclarecedor, porque, como artistas, formulamos que queremos um mundo diverso, mas não queremos trabalhar para a **diversidade**, queremos trabalhar para quem adora o nosso trabalho. Há também um estudo que ela menciona, que conclui que, quando o público está sentado numa sala para ver uma obra, os seus corações se **sincronizam** imediatamente. É o **tempo como matéria, o ritmo**. Somos tempo, pelo simples facto de nascer. Nascemos e morremos e temos uma caixa que marca o tempo, temos um ritmo - o nosso coração marca um tempo. Eu trabalho com o cronómetro para fazer estudos sobre isto - quanto nos afecta o tempo como matéria. E descobri que, se respeitar o tempo, o tempo me respeita a mim, e começa a dilatar-se. É uma coisa que se trabalha, que se treina - trabalhar com **tempos concretos**, faço-o com a equipa. Quanto tempo dedicamos a esta tarefa? E sempre por capítulos, como no livro da Kae Tempest. São **estações** : quanto tempo vamos dedicar à Primavera? E ao Verão? Podemos dedicar-lhes mais ou menos tempo mas vamos sempre passar por esta sequência: Primavera, Verão, Outono e Inverno. Há um conceito muito bonito que vem da tradição maia, que é a roda da medicina tolteca, e que está relacionada com as cores e as estações. A Primavera é amarelo, Verão é vermelho, Outono é branco e Inverno é negro. E conecta com esta percepção de **respeito ao tempo, à completude dos ciclos**. No Ocidente só queremos Primavera e Verão [produção]. Não se respeitam os ciclos. Há uma coisa maravilhosa que descobri com a Paloma Alma que é o respeito aos ciclos menstruais. Comecei a **calendarizar os meus ciclos**, assim como tenho calendarizados os meus projectos. Então, posso decidir que não quero marcar uma reunião em determinado dia de acordo com eles. É **compreender o teu contexto**, estares **conectada com a tua natureza**. A roda da medicina tolteca também é a ligação com a sabedoria, com o **legado** das nossas avós. É importante ter a clareza de saber o que necessitas a cada momento. E saber pedir o que necessitas. Isso também faz parte de ser um bom líder, **ter consciência do que precisas e saber pedi-lo**. E também como o comunicas. **Tratar as palavras como tratas o corpo**. O impacto das palavras é brutal e, num posto de liderança, muito mais. As palavras são vinculantes. Tens que ter muito respeito na forma como utilizas as palavras, que verbos utilizas quando pedes alguma coisa. Há um trabalho que faço nas formações sobre a constatação do quão colonizado está o nosso cérebro. Falamos de **escuta profunda** e não escutamos nada. Estamos treinados para a resposta imediata, causa-efeito imediata. E eu, como trabalho no processual e na atenção ao processo, tento desconstruir esses mecanismos. Na tomada de consciência de que, quando estamos a ouvir o enunciado, já estamos a pensar no resultado, e que isto nos vai roubar quantidades de possibilidades infinitas. Se estamos só a trabalhar para o final da temporada, não vais abrir-te ao inesperado, à travessia.”

DELÍRIO 16 - Partilha

MP - “Há parte do meu trabalho que é de partilha, de diálogo. **Partilhar conhecimento**.”

Fim da entrevista.

- **De baixo para cima: Reflexão sobre o papel das práticas eco-artísticas no caminho para a sustentabilidade.**

Podemos situar o trabalho de Marta Pazos, a partir da transcrição realizada, no paradigma ecofeminista. Segundo o mesmo, as questões ecológicas são impossíveis de dissociar das questões feministas, pós-coloniais e multiculturais, havendo uma relação de reforço mútuo entre a dominação da natureza e a dominação das mulheres, das raças e das classes, sendo que todas elas endereçam justiça sentidas no corpo - o corpo da experiência, da comunidade e da terra (May, 2007)³. Como tal, todas as questões éticas são relacionais e situadas e não se relacionam com dimensões essencialistas (de valor intrínseco). As relações de poder aliadas a questões de género são evidenciadas por Marta Pazos ao longo do seu discurso. A sua prática reflete uma tentativa de correção de assimetrias assimiladas ao longo dos tempos, activando o seu corpo histórico e “ecológico”, bem resumido pela citação retirada do livro que influenciou a filosofia ecológica contemporânea americana “A magia do sensível” (1996) , de David Abram:

É possível que a nova “ética ambiental”, à qual muitos filósofos aspiram - uma ética que nos levaria ao respeito e à atenção não só às vidas dos nossos companheiros humanos, mas também à vida e bem-estar do resto da natureza - venha a emergir não só a partir da elucidação lógica de novos princípios filosóficos e de novas estruturas legislativas, mas a partir de uma renovada atenção a esta dimensão perceptiva que subjaz toda a lógica, através de um rejuvenescimento da nossa empatia sensorial e carnal com a terra e com as suas formas elementares.

O trabalho de Marta Pazos e a sua construção teórico-prática evidencia uma atenção ativa em relação com a natureza e os seus ciclos que parece coadunar-se com o paradigma formulado por David Abram.

Mais do que tomar partido da visão e metodologia descritas por Marta Pazos, pretendemos evidenciar a sua postura eco-ética - baseada numa ética do cuidado - ecocrítica e relacional que se traduz efetivamente num “modo de fazer” diferenciado, radical, e privilegiador de múltiplos saberes, baseado no conceito de “conexão”.

O trabalho de descrição e transcrição parcial da entrevista a Marta Pazos advém:

1. da necessidade de inscrever práticas de pensamento-ação alternativas ao modelo capitalo-extrativista, que consideramos pouco documentadas, e que não se limitam à mera substituição de recursos por alternativas verdes mecanicistas, geralmente vinculadas à produção de relatórios e manuais de boas práticas neste domínio;

2. da necessidade de questionar a sustentabilidade e os modos de produção artística através de uma abordagem ética e conceptual que, inspirada no paradigma ecofeminista, coloque no centro a vida, e de encontrar exemplos na literatura que plassem essas preocupações de um ponto de vista processual;

³ May, T. J. (2007). Beyond Bambi: Toward a dangerous ecocriticism in theatre studies. *Theatre Topics*, 17(2), 95-110. <https://doi.org/10.1353/ft.2008.0001>

3. da necessidade de uma abordagem holística e integrada ao tema da sustentabilidade e da eco-ética e não circunscrita a parâmetros quantitativos que se refletem em códigos de conduta simplistas e cognitivo-comportamentais;

4. da necessidade de ver plasmada, na literatura, uma metodologia de “conexão” e não de “remediação”, que proponha uma mudança radical e não processual.

Os “delírios” identificados são pistas de abordagem a uma prática eco-artística, enunciadas de baixo para cima, da *práxis* para a teoria. Referem-se, simultaneamente, a questões artísticas e de gestão, às quais Marta Pazos lança algumas respostas e interrogações.

Quem conhece o trabalho de Marta Pazos mais genericamente o apelidaria de feminista do que de eco-feminista. Nas suas criações não aborda diretamente a temática ambiental, o seu trabalho é caracterizado por uma exuberância plástica onde a cor transborda de forma radical e por uma utilização ostensiva da cenografia e dos figurinos. Trabalha em grande escala, com elencos numerosos, principalmente nos últimos anos, e a sua velocidade de produção é digna de uma linha de montagem. Por outro lado, Marta Pazos enquadra-se no paradigma institucional da arte, exercendo a sua atividade e apresentando as suas criações no circuito dos maiores teatros e casas de arte europeias. No entanto, a partir desta entrevista, conseguimos antever uma prática eco-artística consistente, se tivermos em conta grande parte dos critérios adiantados nos *dots* 1 e 2 . Acrescenta, ainda, outros possíveis princípios orientadores para a caracterização das práticas eco-artísticas, elaboradas a partir da sua *práxis*: abundância, obra total, obra imperfeita, liderança, ecofeminismo, mentoria, escala, co-autoria, *on connection*, partilha, ressonância.

Marta Pazos, opera, segundo Kagan (2011)⁴, exercendo a sua influência em duas frentes: dentro do mundo da arte (sendo uma criadora reconhecida pelos seus pares) e dentro da esfera social, apresentando um potencial de dupla quebra de convenções e uma maior amplitude de geração de convicções alternativas. Esta ideia parece reverberar no conceito de “agente de mudança” apresentado acima. Quebrando as convenções institucionais a partir do interior da instituição, Marta Pazos desterritorializa o ambiente de mercado livre, co-optando pelo mesmo.

Optámos pela apresentação desta entrevista por considerarmos que complexifica o pensamento em torno das práticas eco-artísticas, tratando-se de um exemplo não convencional e até paradoxal no contexto eco-normativo. É necessário encontrar outros exemplos, que não apenas os participativos, que cumpram os requisitos de uma prática eco-artística. A tendência para a participação, para além de carregar um potencial perigo de *greenwashing*, é criticada por muitos estudiosos, entre eles Markus Miessen (2016)⁵. O autor critica o valor salvífico atribuído à participação da sociedade civil nos mais variados âmbitos da vida pública, apresentada como fonte de salvação da confusão política e da indefinição conceptual em que vivemos, principalmente na Europa. Miessen desconfia desta versão, argumentando que nenhum sistema é falível, pelo que a participação não pode ser

⁴ Kagan, S. (2011). *Art and sustainability: Connecting patterns for a culture of complexity*. Transcript.

⁵ Miessen, M. (2016). *Crossbenching: Towards Participation as Critical Spatial Practice*. Stenberg Press. Londres.

tomada como ontologicamente salvadora, apresentando numerosos exemplos em que práticas participativas se demonstraram contraproducentes na jornada de empoderamento da sociedade civil, funcionando meramente como sedativo. Argumenta, ainda, que este jogo participativo cegamente investido e que toma formas contemporâneas como a “democracia líquida” pode colocar perigosamente em risco a democracia representativa e a noção de responsabilidade pessoal. Acrescentamos, também, que, acima de tudo, é pouco imaginativo concentrarmos toda a nossa atenção numa única forma de fazer.

Pretendemos, ainda, que esta inscrição possa ser um veículo de partilha de conhecimento de outras práticas vindas do ocidente, que não obriguem à alusão direta das cosmologias dos povos do sul, perpetuando uma lógica colonialista e extrativista de saberes mal direcionados que pouco se relacionam com a realidade ocidental e que, em vez disso, se preocupem em traduzir, reinterpretar e adaptar de forma situada esses saberes a uma realidade mais próxima da nossa, preservando a independência dos mesmos.

Por último, pretendemos, com esta transcrição, contribuir para o esvaziamento de uma das críticas mais apontadas ao ecofeminismo - o facto de ser pouco focado numa orientação para a ação.

Pretendemos também, com ela, ilustrar as questões de exclusividade enunciadas acima e introduzir o primeiro capítulo da dissertação - *connecting the dots*.

PLANO DE INVESTIGAÇÃO

o jardim. | Joana Magalhães

1. Título: o jardim.

2. Resumo

Desenvolvido em 4 fases de pesquisa, *O Jardim* investiga a performatividade dos jardins como heterotopias - lugares criados pelo homem que possibilitam a coexistência da diferença e de relações diferenciadas sem abandonar o respeito pela alteridade nem promover a dominação e o controlo - apresentando a seguinte hipótese: poderá um lugar desestabilizar as perspectivas humanas sobre a sua condição e circunstância, abrindo espaços de curiosidade, questionamento e regeneração do imaginário?

Palavras-chave: cooperação; competição; simbiogénese; biofilia.

3. Introdução e enquadramento

“A fragilidade do jardim é extrema, compreendê-lo é quase decifrar um palimpsesto: imagem do universo ou microcosmo, recordação do Paraíso, imagem do corpo humano, teatro de confronto entre a ordem e o caos, narrativa mitológica, alegoria, discurso; em ocasiões, autobiográfico, mescla do simbólico e do meditativo.” Castro (1997)

Podemos afirmar que todas as criações humanas têm na sua génese a observação da Natureza. Ela está no princípio de cada ideia e criação e é sempre o seu fim, recebendo tudo o que se faz. Se olharmos com atenção, encontramos no ambiente natural soluções e inspirações que podemos adotar, ora imitando estratégias (camuflagens, defesa, ataque, construção), ora aprendendo com comportamentos, com as relações de causa-efeito, e com as infinitas adaptações das espécies rumo à sobrevivência. O afastamento do homem da natureza é a principal causa dos problemas vividos na atualidade, os quais têm colocado em risco, inclusive, a própria sobrevivência da civilização humana.

Este projeto propõe investigar o jardim como forma de reconexão metabólica do humano/ artista com a natureza, fazendo com que este atue como co-criador do ambiente. Problematisa a influência da observação ativa da natureza na prática artística e na regeneração do imaginário e estabelece pressupostos para a criação de uma prática eco-artística.

1) Jardim e criação

Para Javier Maderuelo (1977), citando John Hunt, o “jardim é a arte da paisagem mais sofisticada” pois não só aponta a necessária relação entre arte e natureza, como também deixa clara a união

entre as forças naturais e a força criadora do artista. O jardim é uma “construção física e intelectual” (Maderuelo, 2009). Segundo o autor, o conceito de jardim é uma questão filosófica, estando articulado com a recriação de um mundo paradisíaco que pode ser habitado pelo homem - enquanto a realidade é cruel, sofrível e infeliz, o jardim é agradável, saudável e belo. O jardim é um mundo real mas não o do quotidiano, e sim, o da fantasia, do sonho, da utopia que por intermédio da arte torna a realidade comum suportável.

2) Jardim e ecologia

Gilles Clément, escritor e arquitecto paisagista, quando fala de jardins, fala sobre diversidade e a arte de criar uma ordem. Apresenta o jardim como “um modo de gestão, portanto de design”, uma realidade outra, criada artificialmente pelos humanos- a cidade para as plantas e os animais. No seu pensamento estão também patentes as ideias de “jardim da cooperação”, “jardim em movimento” e “jardim planetário”. Para Gilles Clément, o jardim em movimento não tem cercas ou limites, mas afinidades ecológicas. Ele propõe um continente único, associado à ideia de um lugar onde as regiões não mais seriam separadas pela geografia e sim pelos biomas que se sucederiam. Os residentes deste continente único seriam cidadãos-jardineiros. O cidadão-jardineiro planetário atuaria localmente e teria consciência do planeta; pensaria globalmente. Ou seja, participaria dos paradigmas do ecologismo.

3) Jardim e cooperação

Que os conceitos de jardim e de cooperação sejam postos em correlação reside na circunstância de ambos serem noções complexas: lugares que possibilitam a coexistência da diferença e de relações sociais diferenciadas sem abandonar o respeito pela alteridade nem promover a dominação e o controlo; lugares e espaços que funcionam em condições não hegemónicas; lugares de heterotopia. Segundo Foucault, a heterotopia tem o poder de justapor num só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são, em si próprios, incompatíveis e indica o exemplo do jardim como sendo a heterotopia mais antiga: “O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante” (Foucault, 2001) .

Tendo por base o pensamento de Javier Maderuelo, Gilles Clément e Michel Foucault, investigamos a relação entre jardins e cooperação e formulamos a seguinte hipótese:

Poderá um lugar desestabilizar e perturbar as perspectivas humanas sobre a sua condição e circunstância, abrindo espaços de curiosidade, questionamento e regeneração do imaginário?

4. Objetivos

- Problematizar a influência da observação da natureza na prática artística e na regeneração do imaginário;
- Investigar a relação entre jardins e cooperação;
- Investigar a performatividade dos jardins e traduzi-la em diversos media;
- Desenvolvimento de uma prática eco-artística nas artes performativas.

5. Metodologia

Para estudarmos o conceito de jardim e a sua performatividade desenvolvemos um plano de investigação de quatro meses, dividido em a) uma residência artística e b) quatro momentos de pesquisa com a duração de um mês e com temáticas distintas. Recorremos à observação ativa, à pesquisa teórica e ao trabalho de campo.

A residência artística irá decorrer no início do processo de investigação e contará com a presença de três artistas convidados pertencentes ao Teatro do Frio - Pesquisa Teatral do Norte, para o estabelecimento de um glossário de práticas/ gestos/ palavras que servirá de base para a escrita do diário de bordo.

O primeiro momento de pesquisa intitula-se “Jardins, utopias e heterotopias”; é um trabalho de pesquisa teórico, desenvolvido com o acompanhamento científico de Fátima Vieira, vice-reitora da Universidade do Porto e especialista em estudos utópicos.

O segundo momento de pesquisa intitula-se “Jardins e arquitetura - biofilia”; tem uma componente teórico-prática, utilizando como metodologia a observação ativa e será desenvolvido com o acompanhamento da equipa da Casa da Arquitetura de Matosinhos.

O terceiro momento de pesquisa intitula-se “Jardins, biodiversidade e cooperação”, tem uma componente teórico-prática, utilizando como metodologias a observação ativa e o trabalho de campo e será desenvolvido com o acompanhamento científico da equipa do Jardim Botânico do Porto.

O quarto momento de pesquisa intitula-se “Sororidade, cooperação e jardins”; tem uma componente teórico-prática e utiliza como metodologias a observação ativa, entrevistas e trabalho de campo. Será desenvolvido com o acompanhamento artístico e apoio à pesquisa do Teatro do Frio - Centro de Pesquisa Teatral do Norte e da PELE - Associação cultural e social.

Diário de bordo

Todos os momentos de pesquisa serão acompanhados pela construção de um diário de bordo online, acessível no site da Plataforma UMA (www.plataformauma.com), onde serão disponibilizados materiais de pesquisa, bem como materiais artísticos com ela relacionados.

Sessões de partilha pública da pesquisa

Todas as fases de pesquisa terminam com a partilha pública da pesquisa - sessões de apresentação informais, de caráter performativo, que recorrem a diferentes media. A exploração de uma prática transmedia é, também, um dos objetivos destas sessões.

Criação de um “jardim planetário”

A última fase da pesquisa será caracterizada por um exercício especulativo partilhado, em comunidade, sobre a ideia de “jardim planetário”, de Gilles Clément. Depois de algumas sessões de encontro, o objetivo será a criação de um jardim comunitário, em Azevedo, Campanhã, partilhado pelos participantes.

6. Plano de trabalho

o jardim. | jan-abr 2024

Fase I - Jardins, utopias e heterotopias - JAN 2024 (teórica) - 120 horas de trabalho;

Apresentação da pesquisa: Casa Comum (Reitoria da UP); fim de Janeiro, em data a definir.

Fase II - Jardins e arquitetura - Biofilia - FEV 2024 (teórico-prática) - 120 horas de trabalho;

Apresentação da pesquisa: Casa da Arquitetura de Matosinhos; fim de Fevereiro, em data a definir.

Fase III - Jardins, biodiversidade e cooperação - MAR 2024 (teórico-prática) - 120 horas de trabalho;

Apresentação da pesquisa: Galeria da Biodiversidade da UP; fim de Março, em data a definir

Fase IV - Sororidade, cooperação e jardins - ABR 2024 (teórico-prática) - 120 horas de trabalho;

Apresentação da pesquisa: Espaço Adega - Azevedo; fim de Abril, em data a definir.

6.1. Fase I - Jardins, utopias e heterotopias - um problema filosófico

Princípios orientadores da pesquisa:

- 1) O significado etimológico de jardim
- 2) História dos jardins - ocidente, oriente e colonialismo
- 3) Jardim e heterotopia - Foucault
- 4) Jardins e utopias - o lugar dos jardins nos estudos utópicos

Consultoria científica: Fátima Vieira, especialista em estudos utópicos

Resumo:

Nesta primeira fase a pesquisa centra-se no significado etimológico e cultural do jardim. Pesquisa-se o jardim enquanto lugar de interesse filosófico e utópico, enquanto heterotopia. Segundo Foucault, a heterotopia consegue sobrepôr, num só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. Assim é o que acontece num teatro, no

rectângulo do palco, em que uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro. Foucault apresenta o jardim como o mais antigo exemplo destas heterotopias: “o jardim é a mais pequena parcela do mundo e é também a totalidade do mundo; tem sido uma espécie de heterotopia feliz e universalizante desde os princípios da antiguidade”. Utopia e Paraíso é, também, o que está contido no conceito de jardim.

A investigação, nesta fase, será de natureza teórica. Durante o mês de Janeiro, com orientação de Fátima Vieira, vice-reitora da Universidade do Porto e especialista em estudos utópicos, será elaborado, pela artista e investigadora, um diário de bordo da pesquisa, disponibilizado no site da Plataforma UMA (www.plataformauma.com). No fim do mês de Janeiro, no auditório da Casa Comum, será feita a partilha pública desta fase da investigação, em formato *lecture performance*.

Apresentação da pesquisa: Casa Comum (Reitoria da UP)

Público alvo: Alunos da UP

6.2. Fase II - Jardins e arquitetura - Biofilia

Princípios orientadores da pesquisa:

- 1) Fundamentos básicos de arquitetura paisagista
- 2) Biofilia - fundamentos para a observação da arquitetura da Natureza
- 3) A performatividade do jardim - diferentes geometrias
- 4) O jardim em movimento e o jardim planetário de Gilles Clément

Consultoria científica: equipa do acervo da Casa da Arquitetura de Matosinhos

Resumo:

Nesta segunda fase, a pesquisa centra-se no estudo da arquitetura dos jardins e na ideia de observação como forma de cooperação explorada na teoria dos jardins de Gilles Clément.

Num jardim não há uma única folha igual à outra. Trata-se de uma ideia dinâmica de casa.

-Gilles Clément

O “jardim em movimento” é um conceito criado pelo paisagista francês Gilles Clément para designar um tipo de jardim em que as espécies vegetais se podem desenvolver livremente mas, também, uma filosofia do jardim que redefine o papel do jardineiro, atribuindo um papel central à observação, que se baseia na ideia de cooperação com a natureza. Quando Gilles Clément fala de jardins, fala sobre diversidade e a arte de criar uma ordem. O jardim em movimento é “um modo de gestão, portanto de design”. Como numa experiência científica, nos jardins visa-se

domesticar as variáveis e tê-las sob domínio, conservando, contudo, a relação erótica com o outro. Isto significa deixar que o outro seja outros, que observe, que exerça o seu efeito sobre o mundo, que aconteça. Para canalizar a competição entre as plantas, sem controlá-la totalmente, o jardineiro pode, por exemplo, decidir podar a cada estação uma determinada planta ou deixar outra livre: "O desenho do jardim, mudando ao longo do tempo, depende de quem o mantém, não resulta de um desenho de oficina nas mesas de desenho."

A partir da observação dos jardins e das suas arquiteturas (biofilia) e da investigação teórica sobre a filosofia dos jardins de Gilles Clément, nesta segunda fase faz-se um trabalho de investigação sobre o acervo da Casa da Arquitetura de Matosinhos, com especial enfoque no acervo dedicado à arquitetura paisagista. Com a consultoria científica da equipa da Casa da Arquitetura, a pesquisa será efetuada durante o mês de Fevereiro de 2024, realizando-se um diário de bordo da mesma, disponibilizado online no site da Plataforma UMA (www.plataformauma.com). A apresentação pública da pesquisa terá lugar na Casa da Arquitetura de Matosinhos, tendo um caráter performativo e utilizando o desenho como principal medium.

Apresentação da pesquisa: Casa da Arquitetura de Matosinhos

Público Alvo: público da Casa da Arquitetura de Matosinhos

6.3. Fase III - Jardins, biodiversidade e cooperação

Princípios orientadores da pesquisa:

- 1) Os jardins de Ediacara
- 2) Cooperação interspécie e simbiogénese
- 3) Conceito de Holobionte

Consultoria científica: equipa do Jardim Botânico do Porto

Resumo:

Os jardins de Ediacara, existentes no período Ediacarano, há cerca de 630 milhões de anos atrás, são conhecidos por serem o exemplo de um éden tranquilo em que milhares de espécies coabitavam e cooperavam em harmonia extraíndo o seu alimento do que o meio lhes fornecia e devolvendo-lhe matéria, em trocas recíprocas. É neste mesmo período que surgem os primeiros predadores no Éden e que se inicia uma fase de canibalismo e competição pela sobrevivência que perdura até aos dias de hoje. A partir do acervo do Jardim Botânico e da observação direta de algumas espécies aí contidas, pesquisam-se e observam-se modelos de cooperação interspécie e simbiogénese que contrariam esta tendência. Introduce-se, ainda, o estudo do conceito de

holobionte (Rosenberg, 2008). Rosenberg define holobionte designando a natureza obrigatória da simbiose para a vida de um organismo. Um holobionte é, assim, um organismo mais as suas comunidades persistentes de simbioses. A noção de holobionte é importante tanto dentro como fora da biologia, porque revela uma nova forma de conceptualizar indivíduos. Reconhecer o holobionte como uma unidade crítica de vida valoriza a ideia de processo e de interação recíproca, assim como desafia noções de pureza genética.

Com a consultoria da equipa do Jardim Botânico do Porto, a terceira fase de pesquisa é caracterizada pelo estudo e observação da performatividade de diferentes holobiontes, organismos em que o conceito de cooperação e simbiogénese se encontram no seu expoente máximo. Durante o mês de Março de 2024 será realizado um trabalho de campo no Jardim Botânico do Porto, elaborando-se um diário de bordo do mesmo que será disponibilizado online no site da Plataforma UMA (www.plataformauma.com). A apresentação pública da pesquisa, de carácter performativo, será efetuada na Galeria da Biodiversidade no fim desse mês, tendo a fotografia como principal medium.

Apresentação da pesquisa: Galeria da Biodiversidade da UP

Público Alvo: alunos da UP; público da Galeria da Biodiversidade

6.4. Fase IV - Sororidade, cooperação e jardins

Princípios orientadores da pesquisa:

- 1) Cooperação e competição - uma perspetiva ecológica
- 2) Estudos pós-feministas sobre cooperação e sororidade
- 3) O jardim da cooperação - performatividade comunitária
- 4) Para um jardim comunitário em sororidade - trabalho de campo

Consultoria artística e científica: Teatro do Frio e PELE, Associação Cultural e Social

Resumo:

Cooperação e competição tendem a ser vistas como estratégias antinómicas. No entanto, estudos recentes indicam que esta distinção é fluida, tratando-se de conceitos intimamente relacionados e que tendem a coexistir, ocupando igual relevância no que concerne à sobrevivência humana e não-humana. Surgiram ainda, recentemente, novas perspetivas sobre a evolução da cooperação entre sujeitos do sexo feminino. Fox, Scelza, Silk e Kramer, num estudo publicado em 2022, frisam a necessidade de se incluir, na investigação dedicada aos estudos da cooperação, maior variabilidade de amostras, dado que a maior parte dos estudos experimentais foca-se na população masculina, ocidental e industrializada. Ainda no mesmo estudo avançam-se hipóteses que contrariam a crença de que a tendência para a cooperação é distinta entre géneros e de que

a cooperação no sexo feminino advém exclusivamente de atividades relacionadas com a gestação e maternidade. A cooperação feminina tem uma importância fundamental ao longo da vida e nos mais variados contextos.

Esta última fase de pesquisa é dedicada aos estudos da cooperação e competição e ao conceito de performatividade comunitária. Voltamos à ideia de “jardim planetário” de Gilles Clément e à abordagem da jardinagem como “prática que tem a capacidade de restaurar o vínculo do homem com a natureza, fazendo com que o homem atue como co-criador do ambiente, participando dos processos evolutivos de forma a gerar mais vida e podendo curar-se como indivíduo e como sociedade, auxiliando na regeneração planetária. Criando assim, a base de uma cultura de permanência.” Durante o mês de Abril de 2024, a pesquisa e trabalho de campo será feita em estreita relação com a comunidade de Azevedo, Campanhã, relação facilitada pela Associação PELE que aí desenvolve um trabalho comunitário continuado. Através de encontros regulares semanais, será debatida a construção, em comunidade, de um “jardim planetário”, que será concretizado por todos os participantes no fim do mês de Abril, no terreno da Adega, espaço cultural pertencente à PELE. Neste mesmo local será apresentada a fase final da pesquisa, com caráter performativo, que irá privilegiar o formato vídeo.

Apresentação da pesquisa: Espaço Adega - Azevedo

Público-Alvo: Comunidade de Azevedo, freguesia de Campanhã

7. Referências bibliográficas:

Assis, P. & D' Errico, L. (2019). *Artistic Research: charting a field in expansion*. Lanham: Rowman & Littlefield International.

Biggs, M. & Karlsson, H. (Eds.) (2010). *The Routledge companion to research in the arts*. London: Routledge.

Bourriaud, N. (1998). *Relational Aesthetics*. France: Les presses du réel.

Clément, G. (2014). *Éloge des vagabondes – Herbes, arbres et fleurs à la conquête du monde*. Paris: Éditions Robert Laffont.

Clément, G. (2004). *Manifeste du Tiers Paysage*. Paris : Éditions Sujet/Objet. ISBN 978-2914981026.

Clément, G. (2017). *Le jardin en mouvement (6a ed. rev.)*. Paris: Sens & Tonka. Data da primeira publicação: 1991. ISBN 978-2845342682.

Foucault, M. (2013). *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições.

Guattari, Félix. (1997). *As três ecologias*. Campinas (SP): Papyrus.

Hannula, M., Kaila, J., Palmer, R. & Sarje, K. (Eds.) (2013). *Artists as researchers – A new paradigm for art education in Europe*. Helsinki: Academy of Fine Arts, University of the Arts, 2013.

Latour, B., Weibel, P. (2020). *Critical Zones*. MIT Press.

Lesage, D. (2013). PaR in Continental Europe: A site of many contests. In Nelson, R. (Ed.). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances* (pp. 142-151). Hampshire: Palgrave Macmillan.

Madeurelo, J. (1997). *El Jardín Como Arte: Arte Y Naturaleza: Actas Iii Curso*. Huesca.

Rainer, T., & West, C. (2015). *Planting in a post-wild world: designing plant communities that evoke nature*. Portland, Oregon: Timber Press. ISBN 978-1604695533.

Avaliação e reflexão**Avaliação e reflexão crítica**

Atendendo aos objetivos artísticos, ao interesse público e ao impacto no contexto de intervenção do projeto.

Consideramos que o projeto cumpriu os objetivos artísticos e de interesse público a que se propôs, promovendo a participação e qualificação das comunidades e dos públicos na cultura através do acesso livre à pesquisa efetuada através da plataforma online da UMA e pelo envolvimento ativo da comunidade do Vale do Pereiro (Sertã) na criação e construção de um jardim comunitário; promovendo a pesquisa como prática artística; promovendo a qualificação dos artistas pela oportunidade de investigação e estudo de uma matéria contígua à atividade artística; fomentando a sustentabilidade ambiental pela investigação de uma prática eco-artística; promovendo o diálogo entre arte e ciência e entre investigação académica e criação artística, organizando um projeto de investigação transdisciplinar; estimulando a componente digital como parte preponderante no acesso à pesquisa efetuada; promovendo a acessibilidade física, social e intelectual de todos os profissionais envolvidos nos projetos artísticos e dos respetivos públicos: todos os eventos públicos foram gratuitos e contaram com atividades paralelas de contextualização da pesquisa (caminhadas e diário de bordo digital). Consideramos que o impacto nos contextos de intervenção foram positivos, principalmente nos contextos mais descentralizados e nos contextos institucionais.

Projeto artístico desenvolvido

Atividades; contexto de apresentação; relevância artística e equipa.

Todas as atividades decorreram de acordo com o inicialmente previsto, havendo uma mudança de dois contextos de apresentação, relacionada com a substituição de dois dos parceiros iniciais. Concretizaram-se como atividades transdisciplinares e transmedia, desenvolvidas em estreita relação com a artista e investigadora e os parceiros institucionais - Casa Comum, Jardim Botânico do Porto, Campus Paulo Cunha e Silva, Casa de Gigante e Teatro do Frio - Pesquisa Teatral. Tiveram como consultores artísticos e científicos as equipas de cada uma das estruturas, compostas por especialistas de diferentes áreas (filosofia, biologia, botânica, arquitetura e artes performativas). O plano de investigação foi dividido em a) uma residência artística, b) quatro momentos de pesquisa com a duração de 6 meses e com temáticas distintas e c) quatro momentos de apresentação pública que se concretizaram em diferentes media: duas lecture-performance, uma instalação multimédia de som e imagem, uma caminhada, uma acção de formação e uma performance comunitária (fase 4 da pesquisa). Todos os momentos de pesquisa foram acompanhados pela construção de um diário de bordo online, acessível no site da Plataforma UMA. Os materiais levantados nesta investigação servirão de base para a construção de um espetáculo homónimo, perpetuando uma lógica de trabalho transmedia - lógica explorada pela artista nos seus últimos trabalhos de investigação-criação.

Projeto de gestão implementado

Projeto de gestão implementado (calendarização; recursos humanos e materiais incluindo instalações; recursos financeiros incluindo entidades parceiras e apoios ao projeto).

O projeto de gestão traduz um orçamento equilibrado entre despesas e receitas, o que se reflete na percentagem de dependência do apoio da DGArtes face ao seu total (31,7%). O projeto contou com 6 parceiros, cujo apoio financeiro e em espécie foi fundamental para a sua viabilidade nas diferentes fases. O plano de gestão privilegiou a remuneração da artista sendo a sua remuneração justa para o trabalho desenvolvido, tendo em conta o número de horas de trabalho ao longo dos 6 meses. A despesa relativa a espaços e equipamento, bem como ao apoio logístico e técnico foi suportada inteiramente pelos parceiros de apresentação e residência, permitindo uma rentabilização de recursos e custos. Reunimos o apoio em rede de quatro parceiros institucionais sediados na zona do Porto, um no Centro e outro no Alentejo Central. Conseguimos, assim, concretizar o desejo de descentralização cultural, presente nos objetivos a que se propõe a artista. O calendário foi alargado no tempo, de acordo com as disponibilidades de acolhimento dos parceiros e expandido de 4 meses para 6 meses, o que contribuiu para o aprofundamento da pesquisa e uma melhor concretização do trabalho de campo.

Alcance social obtido

Destinatários; iniciativas de captação e sensibilização de públicos; ações junto de programadores nacionais e internacionais; meios promocionais; resultados da estratégia de divulgação nos contextos local, regional, nacional, internacional ou web; cobertura de imprensa e crítica especializada.

Conseguimos diversificar o público alcançado pelo estabelecimento de duas parcerias fora da zona Norte, em locais de pouca densidade populacional e pouca oferta cultural, o que se tornou uma mais-valia para o projeto, aumentando o seu impacto junto do público-alvo. Enquanto que na zona norte (Porto), nas apresentações públicas contámos com um público mais especializado (estudantes, profissionais das áreas da Biologia e Artes Performativas), nos restantes locais, o público e participantes do projeto tornou-se mais diversificado, no que concerne o grau de especialização e faixa etária. As estratégias de divulgação foram adaptadas a cada local de apresentação, sendo trabalhadas em estreita relação com os parceiros institucionais que utilizaram os seus mecanismos próprios de comunicação. As estratégias de mediação do projeto foram diversificadas, passando por formações dirigidas a público escolar e geral, a publicação de um diário de bordo digital e caminhadas para identificação da vegetação silvestre efetuadas pela conceituada herbalista Fernanda Botelho. O número de pessoas envolvidas no projeto, desde parceiros institucionais, orientadores de pesquisa, participantes nas formações e caminhadas e público das apresentações, traduz-se em cerca de 450 participantes efetivos, não contando com o público que teve acesso ao projeto via digital.

Objetivos alcançados

Artísticos e profissionais; interesse cultural.

Os objetivos artísticos e profissionais do projeto foram alcançados, promovendo a pesquisa como prática artística e a qualificação do trabalho da criadora pela oportunidade de investigação e estudo de uma matéria contígua à sua atividade artística. O diálogo entre arte e ciência e entre investigação académica e criação artística mostrou-se profícuo na estimulação da criatividade e na produção de conhecimento, promovendo, também, outros formatos de apresentação, que a artista integra na sua prática eco-artística de divulgação científica. A oportunidade de expansão da pesquisa no tempo torna o processo artístico mais rico e engajado com o tema e com a comunidade, criando plataformas de divulgação e de partilha de práticas e conhecimento, que serão transportadas para um espetáculo homónimo a desenvolver em breve. O interesse cultural do projeto é concretizado, ainda, pelo fomento da sustentabilidade ambiental na exploração da relação entre humane e mais-que-humane.

Análise prospetiva

Expectativa de continuidade do projeto, incluindo estimativa de apresentações no prazo de um ano; perspetiva de outras parcerias.

O JARDIM é um processo artístico de divulgação científica ongoing, sendo intenção da artista continuar com a investigação e a partilha da mesma, tendo já confirmadas duas apresentações das lecture performances criadas na primeira e segunda fases de pesquisa, bem como uma terceira, a desenvolver para o Jardim Botânico da Universidade de Coimbra. Tal como explicitado em candidatura, os materiais levantados nesta investigação servirão de base para a construção de um espetáculo homónimo, perpetuando uma lógica de trabalho transmedia - na transição de cada media, a performance, a dramaturgia e a experiência do espetador vão-se expandir, criando uma ficção com múltiplos layers. Esta já foi uma lógica de criação explorada pela artista no seu último trabalho de investigação/criação intitulado Miragem-discursos sobre o fim.

O JARDIM - #1

QUESTÃO - INVESTIGAÇÃO - HIPÓTESE - EXPERIMENTAÇÃO - ANÁLISE - CONCLUSÃO

METÁFORA

1- PORQUÊ O INTERESSE pelos JARDINS?

O meu interesse pela temática do jardim não advém de nenhuma grande intimidade com o reino *plantae*. Sou muito mais uma pessoa de animais do que de plantas, embora tenha nascido e crescido no campo. O meu interesse pelo jardim veio em modo diferido, porque tenho cães, e porque tenho que os passear. É assim, um interesse estritamente funcional, nada romântico e muito político. Político porque se insere na *polis*. Foi a partir do momento que me mudei para o Porto, vinda de Vila Nova de Cerveira para a *polis*, que este interesse se adensou, simplesmente porque na *polis* não existem jardins. Estou a exagerar, estou a ser radical, mas a verdade é que, tendo dois cães para passear todos os dias, pelo menos duas vezes por dia, é muito fácil chegar à radical conclusão de que os jardins são parques, nada *dog-friendly* e demasiado arrumados, mais semelhantes a canteiros pela suas dimensões. Ora, quem tem cães como companheiros e, com isto, não me refiro a ter cães, mas sim, a ter cães como companheiros, facilmente percebe que um cão só é cão se tiver um jardim, ou um campo, ou um quintal, ou um terraço, vá. Embora isso já não cumpra os requisitos de ser cão. Toda a gente sabe que para ser cão é preciso correr em *sprint*, fazer buracos na terra, alçar a pata sobre a vegetação, furar a relva com o focinho e defecar num bom arbusto ou na relva fofinha, dependendo dos gostos. Também toda a gente sabe que o *canis lupus familiaris* se divide em dois grandes grupos a saber: os que preferem defecar contra uma superfície vertical e os que preferem fazer cocó sobre uma superfície horizontal.

Mas não estamos aqui para extrapolar visões antropocêntricas do *canis lupus familiaris* e sim para falar sobre jardins.

Então, este meu interesse diferido por jardins ou pela ausência deles, começou a tornar-se uma questão pessoal. Porque faz falta a outro também passa a fazer falta a mim. E será só que é porque faz falta a outro que me faz falta a mim? Se calhar faz-me falta a mim, verdadeiramente, No fundo, não me faz falta, mas podia. Na verdade, o jardim é uma coisa fascinante. Porquê?

E quem vos vai responder não vou ser eu, mas sim alguém de maior gabarito, neste caso, Javier Maderuelo, reconhecido arquiteto espanhol, que dedicou grande parte da sua vida ao estudo dos jardins.

Citando John Hunt, Madereulo responde-nos assim: o “jardim é a arte da paisagem mais sofisticada” pois não só aponta a necessária relação entre arte e natureza, como também deixa clara a união entre as forças naturais e a força criadora do artista, sendo uma “construção ao mesmo tempo física e intelectual”. Segundo o autor, o conceito de jardim é uma questão filosófica articulada com a recriação de um mundo paradisíaco passível de ser habitado pelo homem. Ou seja, enquanto que a realidade é cruel, sofrível e infeliz, o jardim é agradável, saudável e belo. Atenção: O jardim é mundo real mas não o do quotidiano. O ser humano, impondo uma ordem geométrica ou com o recurso ao miniaturismo, faz a Natureza parecer-lhe familiar, para que ela se acomode à sua própria natureza como ideal.

E continua:

No jardim, como na experimentação científica, domesticam-se as variáveis, com o objetivo de as ter sob domínio, conservando, contudo, a relação erótica com o outro. Calma! Isto significa deixar que o outro seja outros, que observe, que exerça o seu efeito sobre o mundo, enfim, que aconteça.

E continua:

Desde a idade média que o jardim é o lugar onde os significados se intensificam, onde o homem interpreta a natureza, sentindo-se também parte da ordem natural.

Num jardim não há uma única folha igual à outra. Isto quer dizer que o jardim é precisamente o lugar em que o ser humano pode observar a diversidade e a forma como as alterações se produzem continuamente, como o nosso mundo se gera sem cessar. É no jardim que ele pode observar e estar em relação com tudo isto.

Não é fascinante?

Gilles Clément, escritor e arquitecto paisagista, um dos mais importantes teóricos sobre jardins que, quando fala de jardins, fala sobre diversidade e a arte de criar uma ordem. Apresenta o jardim como “um modo de gestão, portanto de design”, uma realidade outra, criada artificialmente pelos humanos - a cidade para as plantas e os animais. O jardim é a antítese do espaço selvagem e do campo agrícola, da Natureza ordenada que preenche uma certa finalidade e que, com isso, destrói a Natureza selvagem. O jardim é antes uma república fundada pelos homens, tendo como base o respeito. Gilles Clément desenvolve uma proposta de jardinagem baseada nos seguintes conceitos: “jardim da cooperação”, “jardim em movimento” e “jardim planetário”. Para Gilles Clément, o jardim em movimento não tem cercas nem limites, mas sim afinidades ecológicas. Com o jardim planetário propõe um continente único, associado à ideia de um lugar onde as regiões não mais seriam separadas pela geografia e sim pelos biomas que se sucederiam. Os residentes deste continente único seriam cidadãos-jardineiros. O cidadão-jardineiro planetário atuaria localmente e teria consciência do planeta; pensaria globalmente. Ou seja, participaria dos paradigmas do ecologismo.

Não é fascinante?

Segundo Foucault, os jardins são lugares que possibilitam a coexistência da diferença e de relações sociais diferenciadas sem abandonar o respeito pela alteridade nem promover a dominação e o controle; lugares e espaços que funcionam em condições não hegemónicas; lugares de heterotopia. Segundo o autor, a heterotopia tem o poder de justapor num só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são, em si próprios, incompatíveis e indica o exemplo do jardim como sendo a heterotopia mais antiga: “O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante” (Foucault, 2001) .

UTOPIA E HETEROTOPIA

E agora surge a necessidade de um verdadeiro momento *wikipedia*, para nos posicionarmos relativamente a este conceito-constructo-IDEIA-SUPLEMENTO verdadeiramente alucinante intitulado heterotopia e que só podia ser produzido a partir das sinapses sencientes da mente de um dos maiores génios da filosofia do séc. XX, Michel Foucault. Heterotopia e utopia são os principais tipos de espaços reconhecidos por Foucault (2001). Uma [utopia](#) é uma ideia ou uma imagem que não é verdadeira, e que representa uma versão aperfeiçoada da sociedade, tal como o livro de Thomas More ou os desenhos de [Le Corbusier](#). Por outro lado, uma heterotopia é uma representação física ou a aproximação a uma utopia (como a cidade de [Brasília](#), por exemplo). Resumindo, A utopia é um espaço de posicionamento sem lugar real, sendo então, irreal. A heterotopia, sendo um conceito formado a partir de dois termos, *hetero* (outro) e *topia* (espaço), constitui-se como um tipo de espaço de alteridade, físico e ao mesmo tempo mental. Para Foucault, as heterotopias são produções culturais presentes em toda a história da humanidade. São lugares que ligam temporalidades e espaços distintos, sendo locais separados da sociedade. Todas as culturas constroem heterotopias para si, assumindo diferentes formatos de acordo com a função que desempenham - podendo inclusive, fazê-las desaparecer quando desnecessárias.

Ora, o jardim é uma heterotopia que ensaia a aproximação a uma utopia. E esta relação com a utopia vem de onde?

É aqui que vamos resgatar uma relação ainda mais antiga, que é a relação entre jardins e paraíso.

JARDINS E PARAÍSO

Dos 4 cantos do mundo chegam-nos imagens do Paraíso, desejos cristalizados, sonhos de virgens ou ilhas de paz. Segundo o arquiteto catalão Rubió i Tudurí, no seu livro *Do Paraíso ao jardim latino*, publicado em 1981, a nossa humana ansiedade paradisíaca é, nem mais nem menos, do que a nostalgia por uma época geológica chamada Plioceno, em que o clima era sempre primaveril, a alimentação vegetariana abundante e os nossos antepassados antropóides

eram poucos e pacíficos. Ansiedade esta que as posteriores glaciações e mudanças drásticas que modificaram o planeta contribuíram para acentuar, transformando a recordação desse paraíso em mito, o mito do Paraíso Perdido, do Vale Encantado (1994), ou da “Land before time” (título original). Com a passagem do tempo, a imagem do Paraíso situado “*before time*”, projetou-se para o futuro, num “*after time*”, para cumprir a recorrência simbólica do mais belo sonho que se possa ter: o jardim das Delícias. Para o historiador Mircea Eliade, a nostalgia do Paraíso revela o desejo de superar a condição humana e encontrar a condição divina. Paradesha, é, na verdade, uma expressão arcaica que nos revela, em sânscrito e logo em persa, um “lugar elevado”, uma “região suprema”.

Entre os persas, a imagem do paraíso foi transposta para os seus sumptuosos tapetes e tapeçarias que apresentam um jardim quadrangular com uma fonte ou um ser mágico no centro: um pavão real, uma águia, um cervo. Os chineses, por sua vez, preferem representar o seu jardim das delícias como uma ilha. No mundo hebreu e, por extensão, no cristianismo, o paraíso é o lugar onde mora Deus. Na mitologia **hebraica** cristã e no Islão, o Jardim do Éden era o sítio onde o primeiro homem e mulher viviam em harmonia com a natureza e com Deus, um lugar e condição perdidos e por isso repletos de sentimentos nostálgicos. Esta nostalgia pelo paraíso original formou a crença de um paraíso pós-vida. A imagem do jardim do Éden fundiu-se com as visões clássicas dos Campos Elíseos e das Ilhas dos abençoados da mitologia grega, paisagens abençoadas pelos deuses. Eram ambos paraísos terrestres transplantados para o submundo. Estes lugares remotos só podiam ser alcançados por uns poucos selecionados e, a maior parte das vezes depois da morte. O paraíso judaico cristão foi considerado o mais profundo *layer* arqueológico da utopia ocidental. Vestígios do Eden e dos mitos ancestrais com ele relacionados podem ser encontrados no imaginário utópico de todo o ocidente. No séc. XVIII, são os jardins botânicos, enriquecidos com as espécies chegadas à Europa vindas do Mundo Novo e do Oriente que representam a felicidade paradisíaca. O facto de o Paraíso encerrar uma imagem mais botânica e menos zoológica não é coincidência. O mundo animal é mais imprevisível, arisco e inquieto, menos sintonizado com a imagem de paz e segurança paradisíacas. Os especialistas em estudos utópicos consideram que todos os jardins podem ser encarados como um reflexo do Éden. Um jardim é sempre um construto utópico, pois a sua criação é baseada na esperança - esperança de que o que foi plantado possa crescer, esperança de que o que foi plantado possa nutrir o corpo e a alma.

Mas o que é um jardim e o que significa o termo utopia?

Apesar de os humanos fazerem parte da natureza, a relação entre humanidade e natureza nunca foi simples. Cícero tratava o jardim como a segunda natureza (*altera natura*). O jardim é a criação humana ancorada no desejo de encontrar um espaço ideal na natureza, uma segunda, mas afável natureza oposta à natureza dura e imprevisível. O jardim é aquilo a que os gregos antigos chamavam *temenos*, uma fatia do ambiente. A própria palavra paraíso deriva de uma palavra persa antiga referente a um recinto emparedado, evoluindo para uma referência mais específica que compreende uma área natural fechada, seja um pomar, um jardim ou um jardim zoológico. Todos estes enclaustramentos foram criados para dominar a natureza e para excluir os

elementos naturais que pusessem em perigo as pessoas e as plantas e animais dos quais a sua subsistência dependia.

Assim, o jardim era resultado da tentativa de criação de um espaço ideal na natureza, criando um mundo perfeito. Por seu lado, utopia é um sonho irrealizável de um lugar perfeito. Na disciplina dos estudos utópicos o impulso utópico é visto como um elemento essencial da natureza humana e da sua ação rumo a uma melhor vida. O termo foi cunhado por Thomas More, no seu livro *Utopia*, escrito em 1516. Utopia é uma forma de paraíso criada não por um Deus, mas pelo homem. Desde a utopia de Moore que a maior parte das ficções utópicas reconhecem a importância do cultivo de plantas para a felicidade e sobrevivência humanas. Moore era, em si, um jardineiro entusiasta. Na sua obra, os habitantes de Utopia adoram jardinar, não só por causa do prazer que encontram naquela atividade como pelo desejo de superar os seus vizinhos. Todas as casas têm uma porta para a estrada e uma porta de trás, para o jardim. O narrador menciona que os habitantes de Utopia cultivam os seus jardins com tão extremo cuidado e tudo está tão ordenado que nunca tinha visto jardins tão viçosos e belos com aqueles. Depois da Utopia de Moore, várias utopias surgiram centradas na figura do jardim. No final do séc XIX, por exemplo, na obra *News from Nowhere*, o jardim aparece como metáfora central da sociedade idealizada por William Morris, seu autor. Aqui, num futuro utópico, toda a Inglaterra se converte num jardim onde nada é desperdiçado e nada é explorado.

A variedade de utopias com jardins é tão vasta quanto a tipologia de jardins existentes. Vou apenas mencionar algumas que considero mais importantes, apresentadas por Mario Satz, neste livro - Pequenos paraísos- o espírito dos jardins.

TIPOLOGIAS DOS JARDINS

E começo com o jardim persa.

FASHION

1 - O jardim persa

Quase todos os jardins ocidentais procedem do jardim persa original. O jardim persa mais antigo que se conhece, do qual apenas sobram ruínas, corresponde a uma estrutura quadrangular, onde estão representados os quatro elementos da cosmologia: fogo, ar, água e terra. Dentro deste quadrilátero florescem quatro quadrantes ou parcelas ligados e separados por 4 eixos que assinalam os pontos cardeais.

Na tradição persa, o jardim era um espaço sagrado que representava, nos seus quatro cantos, os quatro cantos do mundo, com um espaço supra-sagrado no centro, o umbigo do mundo, ocupado pela fonte de água. Toda a vegetação deveria encontrar-se ali reunida, formando um microcosmos. Os tapetes persas eram meras reproduções desses jardins, possibilitando trazê-

los para dentro de casa. O jardim é o espaço no qual o mundo atinge a sua perfeição simbólica e o tapete é um jardim que se pode deslocar no espaço. Quando o desenho de um tapete representa uma estrela e outros corpos celestes, essa cosmologia passa a estar no interior da casa.

Pequena curiosidade: os tapetes eram tecidos adicionalmente com um erro, um defeito, evitando a sujeição à *hybris* (*uma espécie de vaidade terrena*) para que a metáfora do tapete continuasse a poder expressar a perfeição do cosmos.

Com a chegada dos Mongóis no século XIII os jardins persas foram devastados, incluindo os seus antigos e eficazes sistemas de rega, pelo que o deserto voltou a cobrir os seus domínios. Mas os povos conquistados acabaram por impor aos conquistadores os seus costumes e símbolos e em poucos anos os califas mandaram construir jardins quadrangulares destinados ao uso privado e ao divertimento dos seus cortesãos, amantes e familiares. Paralelamente à divisão quaternária, abriam-se quatro regueiros de água que remetiam para os quatro rios do Paraíso bíblico. Nesses jardins cresciam todo o tipo de frutas e flores ao alcance da mão e eram instaladas enorme jaulas de madeira com pássaros exóticos que alegravam, com os seus cantos, as festas da primavera. Os amos de tais lugares não caminhavam sobre o solo, eram levados em liteiras até aos pavilhões de repouso onde se consagravam ao sonho e à meditação acompanhados por músicos e poetas. As flores mais comuns que cultivaram os persas foram os jacintos, as buganvílias, cíclames, papoilas (amapolas em espanhol) e malvas-rosas. Mas de entre todas estas variedades predominavam as rosas, para as quais os persas introduziram diversas variedades e veneraram como rainha das flores.

2 - Os jardins suspensos da babilónia

Atribui-se à rainha Semiramis a criação dos jardins suspensos da Babilónia, uma das sete maravilhas do mundo antigo alimentada pela primeira bomba hidráulica da história. Estes jardins eram consagrados a Ishtar (uma das formas da deusa Vénus).

As placas de argila davam conta das espécies cultivadas, classificadas segundo a sua utilidade: as plantas horizontais eram as dos homens, verticais as dos deuses, os frutos densos eram dos humanos e os ténues os das divindades. Dizia-se que a lua amava tanto este jardins que no momento do seu maior esplendor visual fazia chover sobre eles, consagrando-lhes assim os favores que hoje classificaríamos como microclima.

Como um primitivo e didático Jardim Botânico, as espécies que cresciam nos jardins suspensos tinham as suas placas de pedra ou de cerâmica que especificavam os seus nomes, que jamais eram próprios (Semíramis guardava para si este segredo). Aludiam antes às suas virtudes e poderes. Assim, frente a um arbusto anão, poderia ler-se " indutor de sonho amável", ou "a

lavadeira do ventre”, ou “ o provocador de fome”, ou, se se tratava de um alucinógeno, “escadas para as estrelas”. Claro que os visitantes não podiam tocar nem recolher nenhuma folha caída mas mesmo frente a esta proibição, o gosto e o prazer que sentiam ao visitar os jardins eram emoções tão poderosas que não lhes importava se a lei que os excluía do seu uso, pois entregavam-se com a mesma facilidade a viajar pelo nome das flores e dos frutos e a perder-se na descontinuidade dos aromas.

3 - O jardim hindu

O que é a rosa a ocidente, o jasmim no Médio Oriente e o hibisco na Melanésia, é o Lótus a oriente - um emblema de desenvolvimento espiritual, o pináculo do desenvolvimento psico-físico. Já aqui se pode observar a concepção do mundo oriental, fluída e aquática, que fez da flor de Lótus o seu emblema floral mais importante. Seja Brahma, Krishna ou Visnú, as suas representações plásticas incluíram sempre Lótus abertos como prova de abertura de consciência, do seu acesso ao que está mais além, às obscuridades das manifestações. Quase todas as imagens de Buda que chegaram até nós representam-no na posição chamada *padmassana* ou de lótus. Os rizomas do Lótus, secos e cozinhados, produzem um eficaz remédio contra as fúrias e as loucuras do desejo, precisamente por se constituírem um remédio anafrodisíaco, ou seja, por neutralizarem os fogos sempre recorrentes da libido.

Observe-se que em oposição, da nossa parte (ocidental), são os espinhos da rosa que, com a sua dureza, cumprem o papel de ferir ou evitar ser ferido, enquadramento atribuído à maior parte das relações humanas.

4 - O jardim chinês

O huayuan, jardim clássico chinês, foi o primeiro entre todos os jardins idealizados pelo ser humano, a delimitar uma zona determinada de uma colina e a considerá-la tal e qual, lugar de manifestação de uma beleza que deve ser cuidada, respeitada e mimada, mas nunca deformada de modo a que se possa reconhecer as suas origens silvestres e irregulares.

Existe também, um lugar que chamam a pu, mais próximo do Horto do que do jardim. No huayuan, goza-se o ócio e a contemplação; no Pu, vai-se trabalhar, lavrar ou cultivar a terra. Ao huayuan vão os aristocratas, os escritores e os poetas; ao pu os Horticultores e jardineiros.

Se a tradição de jardinagem europeia parte da exigência que propõe cultivar num deserto, a jardinagem chinesa tem como origem o desfrutar de uma paisagem de beleza, fertilidade, e variedade inimagináveis. Enquanto que a flora europeia foi dizimada pelas glaciações, parece que a Ásia Oriental conservou intacta a sua variedade de plantas primitivas. Assim, na época em que se inicia a jardinagem chinesa, no ano 2000 antes de Cristo, a China Setentrional possuía uma flora incomparável, arbustos e flores de quase todas as famílias. Sobre esta paisagem revela-se

prolífico o trabalho do jardineiro que se limitava simplesmente a ordenar e a destacar o existente. Nasce, pois, a primeira semente taoísta, a primeira fagulha de uma filosofia que respeita o meio ambiente em vez de o submeter. Os pavilhões e as pontes, os terraços, as escadarias e os labirintos converteram os lagos dos bosques em jardins, sem plantar uma única árvore nem cortar uma única planta.

De Liu Che, imperador de WU de Han que unificou a China, e dos seus arquitetos e jardineiros surgiram os lagos - iha ajardinados que tanta influência teriam sobre os japoneses e coreanos. Liu Che, vendo que era impossível alcançar as lendárias ilhas da imortalidade situadas no hipotético Norte, povoadas por sábios e mestres longínquos e querendo viver ele mesmo o maior tempo possível, conferiu-lhes existência em jardins e parques que as reproduziam como um objeto da sua ideia platónica. Viajar a estas ilhas de imortalidade era um feito impossível porque os navegadores e marinheiros careciam de uma cartografia apropriada ou fiável, impedimento que gerou, na fantasia do povo chinês, um par de veículos apropriados para lá chegar: a tartaruga gigante e a cegonha. A primeira, porque nadava mais além de todas as rotas reconhecíveis e a segunda, porque ia e voltava com a regularidade de uma Clepsidra aos seus antigos ninhos. As rochas e as pedras que nos jardins as representavam eram escolhidas precisamente por serem parecidas com essas criaturas.

Este tipo de jardins, mais próprios dos descampados, deram espaço à predileção pelas paisagens montanhosas, cascatas e vales ocultos, lugares em que o taoísmo tradicional se aliou ao budismo até ao sul do rio Yangsté, gerando mosteiros em lugares distantes dos centros urbanos, mais apropriados para a vida religiosa e contemplativa. Neste período começa-se a desenvolver a sensibilidade chinesa pela observação dos detalhes da natureza, pelos seus insetos e borboletas, reparando no curso das estações e como estas se refletem na cor das folhas, por exemplo. De facto, ye (folha), era sinónimo de cabeça humana, situada na parte alta do corpo, assim como a folha se situa no culminar da árvore. O paralelismo entre folha e cabeça humana não passou despercebido aos letrados e sábios, cuja ideia de maior realização suprema a que podia aspirar o ser humano seria a de um feito vegetal mais do que animal. À medida que os séculos passavam e a vida se fazia mais complexa e dura, mas também mais consciente, o jardineiro chinês começa a incorporar rochas e pedras mais ásperas e mais retorcidas nos seus jardins, e começa a reparar no aparecimento de bonsais naturais que crescem nas suas reentrâncias, chegando à conclusão de que a dificuldade pode diminuir o tamanho mas jamais desvirtuará o destino de uma espécie ou de um ser. Fiel ao *feng shui*, ou à arte de interpretar a paisagem, o jardim chinês não se criava para usar nem porque sim. Considerados focos de energia anímica, deviam estar em correspondência com o cosmos e a sua “respiração vital” teria que fomentar a saúde e a harmonia. No tratado de Yuan Ye, um compêndio de jardinagem da dinastia Ming, (séc XV ao XVII), diz-se que na natureza, e por extensão nos jardins, tudo o que é simétrico e regular é alheio à realidade. É certo que os cristais são propensos à simetria, mas são pequenos e encontram-se quase todos no subsolo, sendo que o que vemos com os olhos está

regido por uma configuração assimétrica, respeitável e bela. Rowley, um reconhecido investigador dedicado aos estudos chineses, anotou:

“Nós (ocidentais), restringimos o espaço limitando-o à perspectiva que se oferece através da abertura de uma porta; eles, pelo contrário, sugerem o espaço ilimitado da natureza como se tivessem trespessado essa mesma porta. “

Os jardins chineses eram visitados durante todo ano e também estavam abertos durante a noite. Na China clássica era a dinâmica da paisagem que absorvia os edifícios e não o contrário. A irregularidade do jardim garantia que nada nem ninguém estaria submetido a outra ordem que não fosse a do mesmo universo. Este jardins não possuem, por isso, relva ou canteiros de flores à maneira ocidental.

5- O jardim japonês

O Japão é o único país do mundo que conservou praticamente intactos os seus jardins antigos, espaços de privilégio nos quais o clima subtropical do arquipélago melhorou os musgos e raízes milenares com chuvas periódicas e humidades recorrentes.

Os materiais clássicos do Jardim japonês, que é quase sempre assimétrico como o ideograma kokoro (coração), são: a areia, a pedra, a água, o musgo, as árvores e em menor medida as flores, destinadas a representar, no ikebana, a estrutura ternária do homem cósmico e por isso mesmo situadas num plano mais cultural do que espontâneo. Precisamente por o caráter dos seus criadores ser tão controlado, o Jardim japonês tende, por compensação, a representar o irregular e vivo, ou seja o orgânico. Inversamente, os ocidentais configuraram o seus jardins a partir do recorte das sebes e dos ciprestes baixos inventados pelos romanos, modelando-os como contrapeso racional às suas temerosas paixões. Contrariamente aos orientais, ocidentais desdenham do vazio como valor em si mesmo e jamais vêm na areia ou na gravilha outra coisa mais do que a base fofinha para um caminho. Para o jardineiro japonês a areia do seu jardim pode simular a água de um lago. No que concerne as pedras, aludem às montanhas que fizeram amizade com o homem, que têm vida própria e emanam uma certa e lenta sabedoria.

Outro dos elementos chave do Jardim japonês e que está relacionado com o ideograma kokoro, o coração, é o lago, que não deve ser muito grande e tem que estar preferencialmente semi-oculto por bambus ou por grandes maciços de plantas.

Enquanto que os jardins ocidentais, herdeiros do horto persa surgido contra e no deserto, recortado como um oásis numa planície calcinada, são artifícios de arquitetura, um clima benigno permitiu aos japoneses e de certo modo também ao chineses recortar simplesmente um troço da natureza, respeitando sempre a disposição original da sua topografia.

6 - O jardim das rosas

“A rose is a rose, is a rose” de Gertrude Stein é uma sentença cuja tripla música lançada ao ar como jogo tautológico, acabou por se incorporar na vasta casuística poética sobre essa **flor**. A Rosa alude ao mistério da identidade, assinalando um espinhoso caminho que culmina na abertura da alma. A alma é então feminina por imanência, zona de intercessão do espírito com o corpo. A disposição das suas pétalas e também a sua fragilidade, assim como o contraste que existe entre as rosas e outras flores, privilegiou, desde o início, a aproximação da sua vida vegetal ao nosso desempenho anímico. Mas se os persas plantaram campos enormes de roseirais e iluminaram manuscritos e miniaturas de marfim com a suas flores, foi a cultura ocidental cristã que levou a rosa ao paradoxo do seu valor simbólico.

O ponto culminante da experiência humana com rosas não se alcançará até ao século XVII, época em que os holandeses com a sua habitual paixão e delicadeza cruzando rosas Alba com damasco de outono, obtiveram a Rosa de 100 pétalas conhecida como **Provenza ou rosa dos pintores**.

Depois de termos passado pelas mais conhecidas casas de design botânico, introduzo mais quatro categorias que acho que poderão ser úteis no futuro deste processo.

OUTRAS CATEGORIAS

7 - O jardim porno

O erotismo é um género respeitável e de origens antigas. O erotismo converte-se em pornografia quando se transforma em representação explícita e monótona do ato sexual.

No jardim porno há uma pornografia de cheiros e de cores.

8 - Jardinagem em tempos de crise

Desde o século XX que os jardins têm desempenhado um papel central nos tempos de crise, de guerra e de migrações, como meio de sobrevivência através da autossuficiência, mas também como refúgio, uma antítese bucólica dos horrores experienciados ou como símbolo de resistência. Durante as duas guerras mundiais, a jardinagem foi declarada um ato patriota e, por isso político, em países como os Estados Unidos, Reino Unido, Canadá, ou Suíça, encorajada pelo estado e pelas instituições governamentais. Em zonas de guerra e nos campos de refugiados, os jardins refletem a esperança dos que são afetados demonstrando sua capacidade de fazer ganhar raízes novamente. Os ritmos inerentes aos jardins, que seguem os ciclos da natureza, são uma **reminiscência de um tempo antes e de um futuro por vir depois da crise**. **II Guerra Mundial, Londres, jardim numa cratera**

O claustro, a meditação e o regresso às origens

JARDINS DE EDIACARA

Os jardins de Ediacara, pertencentes ao período Ediacarano, há cerca de 630 milhões de anos atrás, são conhecidos como o exemplo de um éden tranquilo em que milhares de espécies coabitavam em harmonia extraindo do meio o seu alimento e devolvendo-lhe matéria, em trocas recíprocas. É neste mesmo período que surgem os primeiros predadores no Éden e em que se inicia uma fase de canibalismo e competição pela sobrevivência que perdura até aos dias de hoje.

A IDADE DE OURO

A Idade de ouro é a ideia de um estado original ideal, baseado em fontes antigas e redescoberto durante o renascimento: de acordo com o mito este foi um período caracterizado por perfeita harmonia entre humanos e animais uma abundância de comida e de liberdades. Lucas Cranach the Elder produziu duas versões desta representação: nas duas a parede protege os jardins luxuriantes nos quais jovens nus vivem em harmonia com animais selvagens como leões e veados.

E agora sim, depois de explorada a relação ancestral entre jardins e paraíso e de termos passado pelas mais conhecidas casas de design botânico, é altura de perceber como está a saúde desta relação, hoje.

CONCLUSÃO

O JARDIM, HOJE

Every garden, no matter how big or small, has always been a place where futures were made and conceived. - Garden Futures- Designing with nature (leitura)

- Os jardins refletem identidades, sonhos e visões. **Hoje**, os relvados originários do século XVIII na Inglaterra, também chamados de jardins de paisagem inglesa, metamorfosearam-se em terrenos verdes e monótonos que se espalharam como uma praga por todos os parques públicos e jardins suburbanos do mundo. O arquiteto paisagista James Hitchmough chama-lhes “Os desertos verdes”. Nas suas superfícies, as crenças que definiram o mundo ocidental durante centenas e milhares de anos são expostas à nudez absoluta, incluindo a convicção de

que o homem deve ter domínio sobre a natureza e de que a natureza é simplesmente um mero *playground* para as suas atividades.

- O recente *revival* da jardinagem foca-se menos no jardim como um refúgio romântico e mais no jardim como lugar onde conceitos como a justiça social, a biodiversidade e a sustentabilidade podem ser experimentados e testados. Os jardins tornaram-se lugares *avant-garde*.
- Embora o jardim nunca tenha perdido o seu poder como espaço idílico, sendo fonte de desejo e de transcendência, é também um espaço de projeção e de batalha, no qual interesses políticos e comerciais, sistemas de valores sociais e desejos individuais colidem. O rico possui o jardim, o pobre trabalha nele - foi quase sempre o mote. Os poderes coloniais ocidentais possuíam plantações e escravizaram pessoas para nelas trabalharem. Até os mais antigos conceitos de jardim constituíam um problema de acessibilidade e de exclusão. O conceito islâmico de jardim traz o paraíso para a terra, mas apenas para alguns escolhidos. No cristianismo, o jardim do Paraíso é um conceito crucial e aqui também nada é de graça. O acesso ao jardim é uma recompensa; o exílio é um castigo. A ideia de exclusão define o jardim — literalmente. A palavra paraíso é originária do antigo persa significando “recinto emparedado” e mesmo hoje, a maior parte das definições no dicionário sugerem que o que constitui um jardim é a sua separação dos seus arredores por um qualquer tipo de vedação. Todos os jardins eram desenhados para manter longe elementos indesejados: os sem fé mas também os não humanos — plantas e animais — que eram apenas admitidos se servissem o propósito dos humanos - sustento, prazer, lazer, saúde ou algum tipo de escape. Apenas uma natureza controlada pode oferecer sustento e refúgio, era o paradigma ocidental vigente. Este paradigma tem sido recentemente questionado. **“Queremos continuar a projetar sonhos de escape ou queremos procurar um território onde nós e as nossas crianças possamos habitar?”**- inquire Bruno Latour.
- Com a crise climática e ecológica a ameaçar a humanidade e o planeta, tem-se tornado cada vez mais claro que a nossa relação com a natureza deve mudar. No entanto, face a estes desafios complexos, onde podemos encontrar verdadeiras e impactantes respostas que fomentem uma nova atitude? O jardim talvez seja um bom sítio para começar. Os jardins apresentam o mundo em miniatura, representam o que constitui a natureza para nós e como nos relacionamos com ela. Como indivíduos ou sociedade, estas são questões que sempre foram negociadas no jardim.

QUE JARDINAGEM?

JARDIM- TERRITÓRIO DE MISTIÇAGEM

Voltamos um pouquinho atrás.

1.

Pouco depois de Lineu publicar as suas teorias no *Species Plantarum* em 1753, ele foi criticamente aclamado pelos seus contemporâneos entre eles pelo filósofo Jean Jacques Rousseau que o nomeou "o maior homem da terra". Lineu alcançou sucesso naquilo em que muitos falharam: domar o vasto mundo das plantas pela mente humana. As fundações da taxonomia moderna estavam lançadas, adequadas ao paradigma emergente da altura - o racionalismo. O famoso racionalista René Descartes escreveu a seguinte mensagem, antes de 37: "se conseguirmos descrever compreender e organizar a vida também conseguimos tornar-nos os mestres e possuidores da natureza". A ideia era a seguinte: se conseguirmos compreender e controlar (e em última instância explorar) o nosso planeta através da inteligência e da inovação tecnológica, podemos continuar a ocupar a posição de topo na hierarquia natural. Perante a crise ecológica talvez a primeira coisa que devemos fazer seja reconhecer que a perspectiva racionalista do mundo é poderosa porque sugere controlo, ordem, e hierarquias quando de facto não existe nenhuma. É uma forma de olhar para o mundo que reconhecemos como confortável, uma história que construímos para nos sentirmos seguros numa realidade complexa e a maior parte das vezes caótica. Através da narrativa aprendemos a perceber o mundo de determinada forma: maioritariamente através de números, abstrações e argumentos lógicos, o que criou uma realidade particular para nós. O filósofo Timothy Morton, propõe uma perspectiva diferente, não a de hierarquia mas de uma *mesh* ecológica que interconecta todos os seres vivos incluindo nós. Aqui, os seres humanos não são uma força exterior perturbadora, um sistema natural diferente, em vez disso são parte integrante e interatuante do sistema em si. Olhar para novas perspectivas e novas histórias de plantas é reconsiderar o que Lineu fez e acrescentar um capítulo novo. Em vez de domesticar as expressões variadas da vida, é tempo de **domesticar a taxonomia**. Não temos que matar as ideias de racionalismo e as suas aplicações, mas temos que encontrar formas de subverter e expandir os seus horizontes hegemónicos e reducionistas com vista a relações simbióticas mais complexas.

Métodos de ficção botânica e de evolução especulativa são estratégias que nos podem ajudar a reconsiderar a nossa forma de olhar para o mundo das plantas e o nosso papel no ecossistema, migrando da dominação para a colaboração. Talvez isto nos permita experienciar o mundo tal como ele é: uma rede altamente dinâmica de conexões e de inter dependências infinitas.

2.

Como protetores da natureza, fomos muito ingénuos crendo, durante muito tempo, que preservar a natureza consistia em manter um estado de coisas, protegendo todos os elementos constitutivos de um parque natural que se considerava imutável. Hoje, sabemos que natureza não é um determinado estado de coisas, que na natureza não há equilíbrio, e se o houvesse, tratar-se-ia de um equilíbrio dinâmico. A natureza move-se constantemente e, móvel, evolui. Esta evolução é o princípio do desenvolvimento da vida na Terra. Portanto, não se protege um estado

de coisas, mas sim um dinamismo, uma capacidade de vida da natureza. Neste sentido, a priori, não existem espécies invasoras. **O vagabundeio faz parte da vida.**

Se o Planeta é um jardim, somos todos jardineiros - talvez não estejamos cientes disto, no entanto as nossas escolhas e modos de vida têm um impacto na biosfera e no nosso espaço vital coletivo. Dado que nem 1 cm do nosso planeta é imaculado ou não afetado pela atividade humana, a questão que realmente se coloca na mente de designers, planejadores e investigadores é esta: se não conseguimos evitar ter uma influência no planeta poderá essa influência ser menos destrutiva ou até positiva?

O **jardim planetário** é uma proposta para viver em harmonia com a natureza apreciando o ecossistema na sua diversidade, actuando como jardineiros e guardiães. A natureza não está ao serviço do homem: existimos dentro dela submersos nela, intimamente associados a ela. A ecologia destrói a noção do jardim emparedado. Pássaros, formigas e cogumelos não reconhecem qualquer fronteira entre território domesticado e território selvagem. O primeiro objetivo da ecologia é a natureza no seu todo e não o jardim em particular. **O enclausuramento foi sempre uma ilusão**; ao jardim está intimamente ligado o índice planetário. Enquanto que no jardim humano o enclausuramento cria os limites de um espaço protegido dos seus predadores, os limites do jardim planetário são os limites naturais e flutuantes da biosfera.

Conclusão

Os jardins, de acordo com Humberto Passat, no seu livro *Jardins, os verdadeiros e os outros*, são lugares onde o homem cultiva arbustos, flores e verduras para seu próprio usufruto. O jardim parece-se com quem o concebeu. Reflete as suas aspirações as suas habilidades as suas loucuras e as suas virtudes. Mas, diferente de uma obra de arte, que se cria por completo a partir do nada, o jardim converte-se no que é por uma acumulação de causas, elementos que vão mais além da capacidade de quem o concebe. O talento de um jardineiro, a sua habilidade, a sua mestria, consiste quase exclusivamente no conhecimento desses fatores aparentemente alheios ao ato de cuidar de uma planta: a exposição solar, a acidez do terreno e a sua composição química, a presença ou ausência de água estancada ou em movimento, a qualidade da drenagem, a quantidade de precipitação, a diferença nas diferentes estações e as variações de temperatura entre o dia e a noite, assim como a propagação das espécies na zona.

Think like a gardener, not an architect: design beginnings, not endings.” - Brian Eno

Esta pesquisa inicia-se no conceito dominante do jardim ocidental migrando para práticas coletivas tradicionais indígenas de cuidado pela natureza, que normalmente não são discutidas dentro do espectro da jardinagem.



Dossier de comunicação

INVESTIGAÇÃO

Joana Magalhães

2024

COMUNICAÇÃO DA FASE 1 DA PESQUISA

O JARDIM COMO UTOPIA

1 JAN - 31 JAN 2024

Apresentação pública: 31 JAN, Casa Comum, Porto, *lecture performance*

Link para imagens de comunicação: [AQUI](#)

Legenda das imagens:

1 _ Imagem de divulgação

2 _ Imagem para newsletter

3 _ Imagem para Facebook

4 _ Imagem para Instagram

5 _ Imagem de divulgação no Instagram da Casa Comum Porto

6 _ Story no Instagram da artista

7 a 9 _ fotografias de registo da apresentação pública (*lecture performance*)

COMUNICAÇÃO DA FASE 2 DA PESQUISA

O JARDIM COMO CORPO

1 MAR - 30 ABR 2024

Apresentação pública: 25 MAI, Galeria da Biodiversidade, Jardim Botânico da UPorto, *lecture performance*

Link para imagens de comunicação: [AQUI](#)

Legenda das imagens:

1 _ Imagem para Instagram

2 _ Imagem para Facebook

3 _ Imagem para newsletter

4 _ Story no Instagram da artista

5 a 7 _ Publicação no Instagram do MHNC.UP com fotografias da apresentação

8_ Teaser do registo vídeo da apresentação pública (lecture performance)

COMUNICAÇÃO DA FASE 3 DA PESQUISA

O JARDIM DAS DELÍCIAS

1 MAI - 31 MAI 2024

Apresentação pública: 31 MAI, Campus Paulo Cunha e Silva, instalação de vídeo e som especulativa sobre o conceito de jardim planetário de Gilles Clément e o tríptico O Jardim das Delícias Terrenas, de Hieronymus Bosch.

Link para imagens de comunicação: [AQUI](#)

Divulgação no site do CPCS [AQUI](#)

Legenda das imagens:

1 _ Publicação no Instagram do Campus PCS

2-3 _ Story de publicação no Instagram do CPCS

4-9 _ Fotografias e vídeo do processo de pesquisa

10 _ Story de registo da apresentação pública

11-15 _ Publicação do registo da apresentação no Instagram do CPCS

16_ Story de registo da apresentação

COMUNICAÇÃO DA FASE 4 DA PESQUISA

A CONSTRUÇÃO DE UM JARDIM PLANETÁRIO

20 - 30 JUL, 1 SET - 5 OUT 2024

Apresentação pública: 5 OUT, Casa de Gigante, Sertão, pesquisa *in situ*, performance comunitária

Link para imagens de comunicação: [AQUI](#)

Legenda das imagens:

1 _ Cartaz de divulgação da fase 1/2 da pesquisa

2 _ publicação no Instagram da Casa de Gigante da fase 1/2

3-4 _ publicação no Instagram da Casa de Gigante para divulgação da fase 2/2

5 _ publicação no Instagram da Casa de Gigante para divulgação da apresentação pública

6 _ Cartaz de divulgação da apresentação

7-9 _ Fotografias de registo do processo fase 1/2

10 _ Fotografia de registo do processo fase 2/2

11-21_ Fotografias de registo da apresentação pública

22-23_ Publicação do registo da apresentação no Instagram da Casa de Gigante

24-25 _ Vídeos de registo amador partilhados

MANUAL DE JARDINAGEM PARA ECOFEMINISTAS

1. Os jardins são heterotopias¹.
2. Os jardins são *avant-garde* - lugares onde conceitos como a justiça social, a biodiversidade e a sustentabilidade podem ser experimentados e testados.
3. Devemos domesticar a taxonomia².
4. O vagabundeio faz parte da vida³ (Clément, 2014).
5. O enclausuramento foi sempre uma ilusão⁴.
6. Uma jardinagem ecofeminista faz-se tendo em conta as condições locais, não extraindo demasiado, cuidando e oferecendo de volta.
7. O talento de uma jardineira, a sua habilidade, a sua mestria, consiste quase exclusivamente no conhecimento de fatores aparentemente alheios ao ato de cuidar de uma planta⁵.
8. Devemos praticar o princípio do design proposto por Brian Eno: “*Think like a gardener, not an architect: design beginnings, not endings*”.
9. A jardineira não é flor, é solo. Trata o seu corpo não como uma máquina mas como um jardim.

¹ Heterotopia e utopia são os principais tipos de espaços reconhecidos por Foucault (2001). Segundo Foucault, os jardins são lugares que possibilitam a coexistência da diferença e de relações sociais diferenciadas sem abandonar o respeito pela alteridade nem promover a dominação e o controlo; lugares e espaços que funcionam em condições não hegemónicas; lugares de heterotopia. Segundo o autor, a heterotopia tem o poder de justapor num só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são, em si próprios, incompatíveis e indica o exemplo do jardim como sendo a heterotopia mais antiga: “O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante” (Foucault, 2001).

² As fundações da taxonomia moderna foram lançadas com a publicação das teorias de Lineu no *Species Plantarum* em 1753, adequadas ao paradigma emergente da altura - o racionalismo. Perante a crise ecológica talvez a primeira coisa que devemos fazer seja reconhecer que a perspetiva racionalista do mundo é poderosa porque sugere controlo, ordem, e hierarquias quando de facto não existe nenhuma. É uma forma de olhar para o mundo que reconhecemos como confortável, uma história que construímos para nos sentirmos seguros numa realidade complexa e a maior parte das vezes caótica. Através da narrativa aprendemos a perceber o mundo de determinada forma: maioritariamente através de números, abstrações e argumentos lógicos, o que criou uma realidade particular para nós. O filósofo Timothy Morton, no seu livro *The Ecological Thought* (2010), propõe uma perspetiva diferente, não a de hierarquia mas de uma *mesh* ecológica que interconecta todos os seres vivos incluindo nós. Aqui, os seres humanos não são uma força exterior perturbadora, um sistema natural diferente, em vez disso são parte integrante e interatuante do sistema em si. Olhar para novas perspetivas e novas histórias de plantas é reconsiderar o que Lineu fez e acrescentar um capítulo novo. Em vez de domesticar as expressões variadas da vida, é tempo de **domesticar a taxonomia**.

³ Houve, durante muito tempo, a crença de que preservar a natureza consistia em manter um estado de coisas, protegendo todos os elementos constitutivos de um parque natural que se considerava imutável. Hoje, sabemos que natureza não é um determinado estado de coisas, que na natureza não há equilíbrio, e que, se o houvesse, tratar-se-ia de um equilíbrio dinâmico. A natureza move-se constantemente e, móvel, evolui. Esta evolução é o princípio do desenvolvimento da vida na Terra. Portanto, não se protege um estado de coisas, mas sim um dinamismo, uma capacidade de vida da natureza. Neste sentido, a priori, não existem espécies invasoras, ou seja, “o vagabundeio faz parte da vida”.

⁴ Como jardineiras ecofeministas, reconhecemos que, no jardim humane ocidental, o enclausuramento (*hortus conclusus*) cria os limites de um espaço artificialmente protegido dos seus predadores. No entanto, os limites do jardim planetário que advogamos, são os limites naturais e flutuantes da biosfera. Queremos viver em harmonia com a natureza apreciando o ecossistema na sua diversidade e actuando como jardineiros e guardiães. A natureza não está ao serviço de humane: existimos dentro dela submersos nela, intimamente associados a ela. A ecologia destrói a noção do jardim emparedado.

⁵ I.e., a exposição solar, a acidez do terreno e a sua composição química, a presença ou ausência de água estancada ou em movimento, a qualidade da drenagem, a quantidade de precipitação, a mutabilidade nas diferentes estações e as variações de temperatura entre o dia e a noite, assim como a propagação das espécies na zona.

Este manual reconhece o jardim como paradoxo, simultaneamente espaço de esperança utópica e de desespero distópico. É emblema da relação ideal do humano com a natureza, fonte de desejo e de transcendência e também espaço de projeção e de batalha, no qual interesses políticos e comerciais, sistemas de valores sociais e desejos individuais colidem. A ideia de exclusão define o jardim — literalmente. A maior parte das definições no dicionário sugerem que o que constitui um jardim é a sua separação dos seus arredores por um qualquer tipo de vedação. O jardim é, assim, reflexo da exclusão do outro, expressando o medo da natureza (selvagem) ou desejo para controlar o seus poderes. Consideramos que o jardim e as práticas de jardinagem definem a relação da humanidade com o meio natural, sendo da maior importância reformular e desconstruir o simbolismo, a história e a potência vitalizadora do jardim.

Este manual considera, ainda, que nem 1 cm do que é conhecido ou desconhecido no nosso planeta é imaculado ou não afetado pela atividade humana. Como tal, todo o planeta é um jardim, na medida em que é “um modo de gestão e, portanto, de design” (Clément, 1994), uma realidade outra, criada artificialmente por humanos. Se o planeta é um jardim, somos todos jardineiros - as nossas escolhas e modos de vida têm um impacto efetivo na biosfera e no nosso espaço vital coletivo. Nesse sentido, produzimos mundo jardinando, em diálogo horizontal com outras espécies polinizadoras e polinizadas, elementos biológicos, geológicos, climatéricos, naturais e artificiais, que afetam os trabalhos dos jardineiros de variadas formas. Para a prática desta jardinagem planetária, conceito transplantado do pensamento de Gilles Clément (1999) afeto ao “jardim planetário”⁶, será necessário ter em conta os princípios acima descritos.

Bibliografia

- Clément, G., Hallé, F., Letourneux, F. (2021). *Especies vagabundas: una amenaza*. Gustavo Gili SL. Barcelona.
- Clément, G. (1994). *Le jardin en mouvement*. Editions Sens et Tonka. Paris.
- Clément, Gilles (2015). *The Planetary Garden and Other Writings*. University of Pennsylvania Press. Pennsylvania.
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. n-1. São Paulo.
- Hill, D. (2022). *Designing Missions — A practice guide*. Vinnova. Estocolmo.
- Kries, M. & Stappmanns, V. (Eds.). (2023). *Garden Futures: Designing with Nature*. Vitra Design Museum. Dinamarca.
- Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Harvard University Press. Harvard.
- Pasti, U. (2014). *Jardines - Los verdaderos e los otros*. Editorial Elba. Barcelona.
- Satz, M. (2017). *Pequeños paraísos - el espíritu de los jardines*. Quaderns Crema. S.A. Barcelona.

⁶ Para Gilles Clément, o jardim planetário não tem cercas nem limites, mas sim afinidades ecológicas. Propõe um continente único, associado à ideia de um lugar onde as regiões não mais seriam separadas pela geografia e sim pelos biomas que se sucederiam. Os residentes deste continente único seriam cidadãos-jardineiros. O cidadão-jardineiro planetário atuaria localmente e teria consciência do planeta; pensaria globalmente. Ou seja, participaria dos paradigmas do ecologismo.

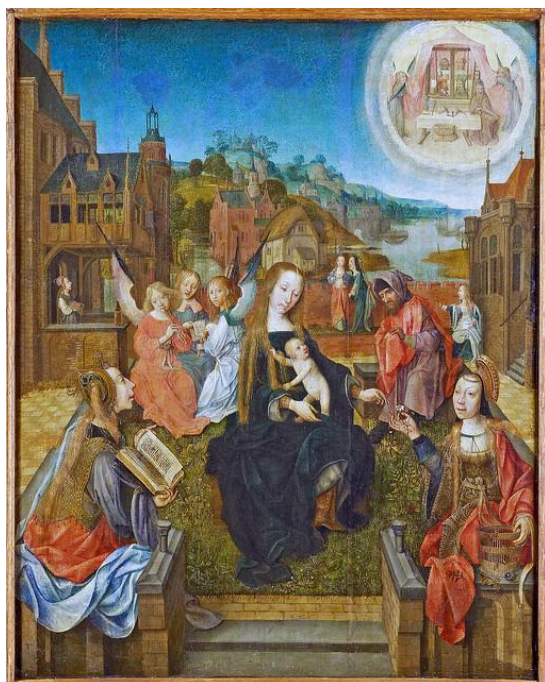
NOTÍCIAS

O debut de Miley Cyrus no Jardim das Delícias

A música *FLOWERS* é só engodo, isco púbere e appetizer para o livro ecofeminista escrito pela artista, cuja versão oficial será lançada no final deste ano, no Japão

“Já não somos flores, passámos a ser terra” - afirmou Miley Cyrus, numa entrevista dada à Forbes após alguns meses apenas da celebração icónica do seu primeiro Grammy. Miley Cyrus aderiu à jardinagem japonesa e cita Franz Fanon na sua entrevista: “Para o povo colonizado, o valor mais essencial, por ser o mais concreto, é primordialmente a terra: a terra que deve assegurar o pão e, bem entendido, a dignidade da «pessoa humana”.

HORTUS CONCLUSUS (spoiler alert)



*A partir da análise da última cena do filme *Poor Things*, de Yorgos Lanthimos*

A imagem do jardim amuralhado como paraíso e refúgio, seguro e enclausurado, evoluiu, desde a Idade Média, para a imagem da representação de Maria como “hortus conclusus” [jardim de reclusão], uma alusão à sua presumida virgindade. No “Tríptico com Maria e a criança, José, Anjos e santos no jardim amuralhado” (1500) do mestre de Deft, Jesus está sentado no colo de Maria a olhar para uma visão no céu. Maria, por sua vez, olha para uma senhora à direita, que lhe oferece uma flor branca. Para a audiência do séc. XV, seria evidente a mensagem aqui inscrita: Jesus nasceu deste *hortus conclusus*.



Cluitmans (2022)⁷, citando Gerrit Komrij, no seu ensaio *On the necessity of gardening*, descreve a introdução do unicórnio no jardim amuralhado como uma inevitável resposta ao emblema de Maria. De acordo com a tradição, os unicórnios só podem ser capturados na presença de uma virgem. O animal mergulha o seu corno na fonte, purificando a água que foi envenenada pela serpente. Depois, descansa a sua cabeça no colo da virgem. Uma ambiguidade erótico-religiosa em que a fonte representa o rejuvenescimento e o unicórnio é o símbolo fálico que alimenta e rega o jardim. Assim, temos o unicórnio como o disruptor da tranquilidade do jardim e o que desflora a virgem. Neste sentido, Maria simboliza a

⁷ Cluitmans, L. (2022). *A sisterly witch dance in the walled garden*. Pleasant Place. Amesterdão.



virgem e a Vénus, a deusa do amor, representando “ a sisterly witch dance of conflicting elements.”

Bella Baxter, no filme de Yorgos Lanthimos, é esta figura paradoxal, amuralhada por um médico que a criou (God) num jardim do éden tranquilo antes da queda (antes do pecado), onde, ingénua e descrevendo-se como “pessoa falhada e experimental”, não faz a distinção entre o Bem e o Mal. Porém, ao contrário de Maria, Bella transgride a cerca do jardim e emancipa-se, aventurando-se a conhecer o mundo e a explorar a sua sexualidade. A protagonista vive simultaneamente uma história sobre preconceitos e regras — e sobre como estes podem ser quebrados. Esta viagem de aprendizagem e empoderamento termina no jardim, última cena do filme e uma representação distorcida do “hortus conclusus” . Bella representa Maria e Jesus (mãe e bebé

simultaneamente), corpo de um e cérebro de outro, o unicórnio está presente na figura da cabra

(que já foi o seu marido), animal que, ao contrário do que erroneamente se assume, está na origem do unicórnio, e não o cavalo, como geralmente se conclui. A mulher que lhe dá a flor, dá-lhe um *cocktail* e há alguém que traz água para a cabra (unicórnio). José está, também, no jardim, na figura do seu atual marido, representando uma figura assexuada. Ainda que emancipador da figura feminina, não deixamos de pensar neste final como um decepcionante “hortus conclusus”, uma vez que reproduz a imagem de jardim amuralhado e a ideia manifesta por uma das

personagens do filme de que “quando conhecemos o mundo, o mundo pertence-nos”. Esta é a base do pensamento racionalista: se conseguirmos compreender e controlar (e em última instância explorar) o nosso planeta através da inteligência e da inovação tecnológica, podemos continuar a ocupar a posição de topo na hierarquia natural. Não por acaso Bella termina a sua viagem de livro na mão, tonando-se médica e ocupando o papel de GOD.

Lista de imagens (por ordem de aparição)

1. Artista desconhecido, “The unicorn purifies water” , The Unicorn Tapestries (1495-1505). The Met Cloisters, Nova York.
2. Mestre de Delft , “Tríptico com Maria e a criança, José, Anjos e santos no jardim amuralhado”,(1500), Museu Catharijneconvent, Utrecht.
3. Film still do filme *Poor Things*, de Yorgos Lanthimos - Bella Baxter no jardim



4. Film still do filme *Poor Things*, de Yorgos Lanthimos - última cena do filme

Lecture-performance #2

1. INTRO

Boa tarde, obrigada por terem vindo.

O meu nome é Joana Magalhães, sou artista-investigadora e venho aqui partilhar a minha mais recente pesquisa intitulada O JARDIM COMO CORPO. Esta pesquisa concretizou-se durante o mês de Abril, altura em que, não por acaso, comecei a tomar isto e isto e isto. É baseada, por um lado, nas reuniões que fui tendo com a equipa do Jardim Botânico da Universidade do Porto, na riqueza botânica e micológica do mesmo e em pesquisas diversas que fui fazendo neste período, nomeadamente relacionadas com este livro - *On the necessity of gardening*. Interessava-me, nesta fase da pesquisa, provocar um diálogo entre este livro, que é um glossário, e a concretude de um estudo de caso, ou seja, o Jardim Botânico da Universidade do Porto. Entretanto, a ideia de estudo de caso desvaneceu-se um pouco e este jardim tornou-se mais uma fonte de inspiração e de questionamento, dando origem a esta palestra.

Esta é a segunda fase de uma investigação mais alargada com o nome de O JARDIM. Esta investigação tem como objeto a problematização da performatividade dos jardins enquanto heterotopias - ou seja, como lugares criados pelo ser humano que possibilitam a coexistência na diferença e o estabelecimento de relações diferenciadas sem abandonar o respeito pela alteridade nem promover a dominação e o controlo.

A primeira fase de investigação, intitulada Jardim e utopia, foi apresentada em Janeiro deste ano, na Casa Comum, onde foi feita uma historiografia da origem e evolução das diferentes tipologias de jardins e onde também se explorou a relação entre jardim e paraíso terreno, e entre jardim e utopia, bem como o conceito de jardim planetário, de Gilles Clémnet, ao qual vamos voltar mais à frente.

Muito bem, feitas as apresentações, vamos começar.

Podem colocar-se à vontade.

EM TODOS OS JARDINS

Em todos os jardins hei-de florir,

Em todos beberei a lua cheia,

Quando enfim no meu fim eu possuir

Todas as praias onde o mar ondeia.
Um dia serei eu o mar e a areia,
A tudo quanto existe me hei-de unir,
E o meu sangue arrasta em cada veia
Esse abraço que um dia se há-de abrir.
Então receberei no meu desejo
Todo o fogo que habita na floresta
Conhecido por mim como num beijo.
Então serei o ritmo das paisagens,
A secreta abundância dessa festa
Que eu via prometida nas imagens.
Sophia de Mello Breyner Anderson
in "Poesia"

IMAGINEM UM CORPO. Por definição é um corpo jardim.
Sofia de Mello breyner?

“Era uma vez um jardim maravilhoso, cheio de grandes tílias, bétulas, carvalhos, magnólias e plátanos. Havia nele roseirais, jardins de bico e pomares. E ruas muito compridas, entre muros de camélias talhadas. E havia nele uma estufa cheia de avencas onde cresciam plantas extraordinárias. e havia um grande parque com plátanos altíssimos, lagos, grutas e morangos selvagens. (O Rapaz de bronze (1956)

Era uma vez uma quinta toda cercada de muros, Tinha arvoredos maravilhosos e antigos, lagos, fontes, jardins, pilares, bosques, campos e um grande parque seguido por um pinhal que avançava quase até ao mar. A quinta ficava nos arredores de uma cidade, O seu pesado portão era de ferro forjado pintado de verde. Quem entrava via logo uma grande casa rodeada por tílias altíssimas, cujas folhas, dum lado verdes, e do outro quase brancas, palpitavam na brisa. A Floresta (1968)

LUZ FORTE /PROJETOR
AULA FORENSE

O primeiro corpo que vamos estudar é o :

A. Cordyceps

Cordyceps é um gênero de [fungos ascomicetos](#), que crescem principalmente em [insetos](#) e outros [artrópodes](#) (recebendo a definição de [fungo](#) entomopatogênico). Mais recentemente ficou conhecido como fungo-zombie na série Last of us.

O segundo corpo a estudar é o:

B. Claviceps

Claviceps é um gênero de [fungo](#) híbrido e parasita, vulgarmente chamado cravagem, que inclui cerca de 50 espécies, quase todas elas tropicais. O membro mais proeminente deste grupo é o [Claviceps purpurea](#). Desta espécie são extraídas substâncias químicas com interesse médico tais como o ácido lisérgico (a partir do qual se sintetiza o LSD), a ergometrina (substância utilizada para induzir o parto e parar hemorragias pós-parto) e as ergotaminas (vasoconstritores).

Este fungo geralmente infecta o [centeio](#) e outros cereais, produzindo [alcaloides](#) que causam o [ergotismo](#) em humanos e outros animais que consumam grãos contaminados com o corpo do fungo.

E a pergunta que se impõe é:

O que é que estes fungos têm em comum?

A forma como atuam sobre outros corpos, incluindo o humano.

Vejamos o
Cordyceps

Existem mais de 600 espécies diferentes de Cordyceps. O mais famoso para os humanos é o **Cordyceps sinensis**, e é conhecido na medicina tradicional por ter **poderes curativos**, aumentando a energia e a vitalidade. Os humanos podem toma-lo como suplemento para fortalecer o sistema imunitário e aumentar o foco.

No entanto, a relação do fungo com o corpo de pequenos insetos é completamente diferente da que tem com o corpo humano.

Por exemplo, com a formiga:

quando uma formiga é infetada com o fungo cordyceps, muito possivelmente irá transformar-se numa formiga zombie. O fungo, à medida que se alastra, começa a ditar o comportamento da formiga e esta não tem outra opção senão fazer o que o fungo lhe diz para fazer: subir para um ponto alto e morrer. Se fizermos uma busca no Google sobre vídeos de formigas zumbi, concerteza que iremos encontrar narrativas horríveis similares às de um filme de terror. Como esta:

VÍDEO



O mesmo acontece com as lagartas. É uma espécie de simbiose que começa quando a larva subterrânea da borboleta é infetada por esporos de *ophiocordyceps*. Os cientistas pensam que o fungo toma o controlo do sistema nervoso da lagarta, forçando o seu hospedeiro a escavar no sentido oposto, ou seja, para cima, e matando-o antes de chegar à superfície. Adormecido durante o Inverno, o fungo acorda na Primavera, consome o cadáver da lagarta e brota da cabeça da lagarta para o sol.

Há bocado falámos dos poderes curativos do *cordyceps* para o corpo humano, mas a ação do *cordyceps* não termina por aí.

Existem outros corpos para os quais o fungo *cordyceps* é de extrema importância. Para alguns dos cidadãos mais pobres da China, por exemplo, o *cordyceps* pode ser uma fonte essencial de rendimento. Vendido a preço de ouro, o *ophiocordyceps sinensis*, também conhecido como o fungo da lagarta, origina, desde os anos 70, expedições de apanhadores numa autêntica caça ao ouro nas montanhas dos Himalais. Para muitos apanhadores as colheitas de *cordyceps* representam o seu único rendimento no ano inteiro.

Desde a sua apanha até o *cordyceps* chegar às lojas luxuriantes de Beijing e Shanghai, o preço do fungo da lagarta duplica. Apesar de ser um produto de saúde, é mais provável ser encontrado num shopping de luxo do que numa farmácia. Cada vez mais raro, dada a sua exploração desmedida, encontrando-se mesmo em risco de extinção, o seu valor monetário neste momento é tão alto que começou a ser um presente de luxo, muito procurado entre a elite chinesa. Assim, a procura de *cordyceps* mantém-se alta, apesar do aumento absurdo de preços. Os vendedores indicam que estes corpos, os da elite chinesa, estão mais interessados no status social que o fungo proporciona do que com os benefícios para a sua saúde.

<https://www.nationalgeographic.com/environment/article/tibet-china-zombie-fungus-cordyceps-trade>

Falemos agora do Claviceps

O *Claviceps* é também conhecido como fungo da doença de Ergot. Este parasita infecta as plantas de centeio e é conhecido como sendo o causador da doença do fogo de Santo Antonio, induzindo sensações de ardor e de comichão, espasmos musculares, alucinações e até gangrena em humanos. O envenenamento humano devido ao consumo de pão de centeio feito a partir de grão infectado com cravagem era comum na Europa da [Idade Média](#). A epidemia era conhecida como [Fogo de Santo António](#),^[7] ou *ignis sacer*, e alguns eventos históricos, como o [Grande Medo](#) na França durante a [Revolução](#) foram relacionados com o envenenamento com cravagem. No entanto, em pequenas doses, o ergot podia ter efeitos medicinais. Era utilizado tradicionalmente pelas mulheres para provocar o aborto e para estancar sangramentos depois do parto.

Este duplo carácter do *Claviceps*, simultaneamente veneno e cura para o corpo, relaciona-se historicamente principalmente com o corpo identificado como feminino.

A body, a woman, a witch

É conhecido o papel do *claviceps* na caça às bruxas que varreu toda a Europa na Idade Média. Um dos episódios mais badalados relaciona-se com os julgamentos das Bruxas de Salém, em 1692. Vários acusadores diziam ter experienciado alucinações e convulsões que acreditavam terem sido trazidas por bruxas. No caso das mulheres, eram mesmo julgadas por bruxaria caso

apresentassem os mesmos sintomas. Há vários autores que relacionam o julgamentos de Sálem com o ergotismo. O fato de as mulheres, em particular, terem sido mais afetadas, pode ser explicado por estas usarem frequentemente estes fungos em processos de aborto, por exemplo. É possível que um dos sintomas secundários dos abortos induzidos pelo fungo incluíssem alucinações e convulsões que eram tomados como sinais de bruxaria.

Outro caso homólogo é o caso dos julgamentos de Finmark, no norte da Noruega, que decorreram em 1600, onde dezenas de mulheres, assim como homens shamans Sámi, foram acusados de terem feito um pacto com o diabo.

A influência do *Claviceps* no corpo humano pode revelar contornos ainda mais surreais. Por exemplo, é apontado como estando na origem da praga de dança, que aconteceu em 1518, um caso extremo que afetou os cidadãos de Estrasburgo. Começou quando, mais uma vez, uma mulher, com o nome de Frau Trofeea tomou as ruas a dançar durante semanas. Foram documentados 400 outros casos nos meses que se seguiram que se traduziram em várias mortes por exaustão. O ergot foi avançado como uma das possíveis explicações pelo êxtase da praga de dança.

Diana Policarpo, artista multidisciplinar portuguesa, no seu trabalho *Nets of Hyphae*, investiga a evolução do uso tradicional do *Claviceps*, principalmente entre mulheres.

Policarpo afirma que o conhecimento do *Claviceps* como medicamento passou de geração em geração, principalmente entre mulheres, tornando-se cada vez mais escasso à medida que a ciência médica avançava. As medicinas alternativas foram sendo olhadas com suspeição e apagadas pelas culturas ocidentais, sendo que muitos destes preconceitos estão enraizados em paradigmas colonialistas e racistas. Sabe-se hoje que o preconceito, por exemplo, contra as plantas que aumentam a consciência e as drogas, é maioritariamente originário da intolerância racial e da acumulação de poder político. Hoje, o conhecimento tradicional de plantas medicinais continua a ser marginalizado e a saúde sexual e reprodutiva, na qual o *Claviceps* desempenhava um papel preponderante na altura, acessível a todas, continuam a ser assuntos contestados.

O *claviceps* desempenhava, ainda, uma função na manutenção da estratificação e da desigualdade social, na medida em que atacava principalmente os corpos mais pobres. Isto porque o fungo da planta do centeio podia ver-se a olho nu, sendo possível escolher de entre as plantas contaminadas ou não contaminadas. No entanto, para a maioria da população, que passava fome, essa seleção não era passível de existir, fazendo com que os mais pobres fossem os mais atingidos pelo fungo. Como é dito na sabedoria popular, em momentos de fome, “quando não há pão, até migalhas vão”.

As relações MICROBIOPOLÍTICA

Our body is composed of water, bacteria, fungi, bone, we are notably human, right?

Diana Policarpo, Nets of Hyphae

Diana Policarpo assinala nesta frase que o nosso corpo é constituído por água, bactérias, fungos, ossos, sendo a parte considerada “humana” uma percentagem ínfima. Portanto, para conhecer o nosso corpo, humano, será necessário alargar o conhecimento a todos estes outros corpos, perceber como estes interagem entre si e como, juntos, co-existimos formando uma entidade dinâmica. Assinala, ainda, a existência de uma interdependência milenar, que foi sendo substituída, culturalmente, por uma interdependência química, distante de uma visão mais holística do corpo humano.

À semelhança do nosso corpo, o jardim é composto por água, bactérias, fungos e ainda por plantas, insetos, etc.etc. etc. Tendemos a resumi-lo apenas ao que é visível, ao reino plantae, mas é no invisível que as aproximações ocorrem. O trabalho da investigadora e também o da jardineira, é entrar em diálogo com e fazer emergir o que está menos visível, intensificando e devolvendo a espessura aos lugares e aos seus protagonistas. Apesar de termos iniciado esta apresentação com corpos menos visíveis, os fungos, podemos dizer que o *cordyceps* e o *claviceps* fazem parte já da cultura pop dos jardins. Fenómeno em nada comparado com as flores, que adquirem sempre o top5 na popularidade. Mas as minorias estão lentamente a ganhar terreno.

O jardim é, assim, tal como o são o *cordyceps* e o *claviceps*, um corpo espesso, que é constituído por, implica e evoca outros corpos e que se constitui como corpo autónomo, em equilíbrio dinâmico.

Para o estudarmos, começamos por lhe fazer uma radiografia.

Começamos, então, por fazer um raio-x geral aos jardins, hoje.

O JARDIM, HOJE

Hoje, é assumido que:

- Os jardins **refletem identidades, sonhos e visões**. Por exemplo: hoje, os relvados originários do século XVIII na Inglaterra, também chamados jardins de paisagem inglesa, metamorfosearam-se em terrenos verdes e monótonos que se espalharam como uma praga por todos os parques públicos e jardins suburbanos do mundo. O arquiteto paisagista James Hitchmough chama-lhes até “Os desertos verdes”. Nas suas superfícies são expostas à nudez absoluta as crenças que definiram o mundo ocidental durante centenas e milhares de anos, isto é, a convicção de que o homem deve ter domínio sobre a natureza e de que a natureza é simplesmente um mero tapete, um *playground* para as suas atividades.

Também se assume que:

- Com a crise climática e ecológica a ameaçar a humanidade e o planeta, tem-se tornado cada vez mais claro que a nossa relação com a natureza deve mudar. O jardim apresenta-se como **lugar de experimentação** dessa mudança de paradigma. Os jardins mostram o mundo em

miniatura, representam o que constitui a natureza para nós e como nos relacionamos com ela. Como indivíduos ou sociedade, estas são questões que sempre foram negociadas no jardim.

Verifica-se ainda que:

- O recente *revival* da jardinagem foca-se menos no jardim como um refúgio romântico e mais no **jardim como lugar onde conceitos como a justiça social, a biodiversidade e a sustentabilidade podem ser experimentados e testados**. Os jardins tornaram-se lugares *avant-garde*.

Se tivéssemos que fazer um relatório deste RAIXO-X poderíamos, assim, dizer que HOJE, O JARDIM, ADQUIRE UMA CONOTAÇÃO DE LABORATÓRIO.

B. ON THE NECESSITY OF GARDENING

E é aqui que chegamos a este livro: **ON THE NECESSITY OF GARDENING**, uma compilação de factos/ visões/recortes da história que nos ajudam a nomear e a definir determinados conceitos relacionados com a jardinagem contemporânea através da justaposição de materiais que não são necessariamente coerentes. Este livro surge da necessidade de encontrar uma outra forma de jardinagem, que não oferece receitas mas que manifesta a necessidade de constante negociação entre humanos e mais que humanos no seu processo de co-existência e a necessidade de compreender os sistemas em que o jardim está implicado, para nos posicionarmos historicamente, socialmente, economicamente.

Este não é um atlas de anatomia mas antes um glossário de jardinagem alternativa.

Passamos, então, para a ECO. GRAFIA

A de artificial garden

Pergunta para queijinho:

O que é que têm em comum

O filme Zona de Interesse

o filme Pobres Criaturas

uma casa no Leblon

e Las Vegas?

Hipótese número 1:

1. São *hortus conclusus*
2. São paraísos exclusivos
3. São artificiais
4. São escapes.

FALA SIRI

- Embora o jardim nunca tenha perdido o seu poder como espaço idílico, sendo fonte de desejo e de transcendência, é também um espaço de projeção e de batalha, no qual interesses políticos e comerciais, sistemas de valores sociais e desejos individuais colidem. O rico possui o jardim, o pobre trabalha nele - foi quase sempre o mote. Os poderes coloniais ocidentais possuíam plantações e escravizaram pessoas para nelas trabalharem. Até os mais antigos conceitos de jardim constituíam um problema de acessibilidade e de exclusão. O conceito islâmico de jardim traz o paraíso para a terra, mas apenas para alguns escolhidos. No cristianismo, o jardim do Paraíso é um conceito crucial e aqui também nada é de graça. O acesso ao jardim é uma recompensa; o exílio é um castigo. A ideia de exclusão define o jardim – literalmente. A palavra paraíso é originária do antigo persa significando “recinto emparedado” e mesmo hoje, a maior parte das definições no dicionário sugerem que o que constitui um jardim é a sua separação dos seus arredores por um qualquer tipo de vedação. Todos os jardins eram desenhados para manter longe elementos indesejados: os sem fé mas também os não humanos – plantas e animais – que eram apenas admitidos se servissem o propósito dos humanos - sustento, prazer, lazer, saúde ou algum tipo de escape. Apenas uma natureza controlada pode oferecer sustento e refúgio, era o paradigma ocidental vigente. Este paradigma está presente em todos os exemplos. Resposta certa: todas.

B de botanical garden

Primeira entrada:

DEUS

O Jardim Botânico adquire valor porque manifesta um conhecimento direto de Deus. Como cada planta era uma coisa criada e como o Deus revelou parte de si em cada coisa que criou, uma coleção completa de todas as coisas criadas por Deus revelava Deus completamente.

Segunda entrada:

COLONIALISMO

A ciência da botânica cumpriu um papel preponderante no empreendimento colonial europeu. Durante o século XVIII os jardins botânicos tinham um grande importância para a economia mercantil, cumprindo um valor maioritariamente comercial.

Terceira entrada:

GEOPOLÍTICA

A história da botânica, dos jardins e das estufas sempre estabeleceu hierarquias entre espécies e géneros de plantas. De um ponto de vista político, estas taxonomias manifestam a capacidade humana de colonizar e explorar a riqueza de outros, ordenando certas espécies como mais produtivas, mais bonitas ou mais exóticas do que outras, e importando-as de todos os cantos do mundo.

O **Plantianoceno** (alternativa ao Antropoceno) convida-nos a explorar as relações entre estes sistemas de controlo e de poder e as ideias de progresso e de tempo que encerram. O tempo colonial é tempo de simplificação para a extração de valor, de distribuição hierárquica, acompanhada de genocídios em massa de pessoas e outras criaturas. A geopolítica pode ajudar-

nos a perceber a complexidade por detrás dos movimentos dos corpos e das sementes que estão sempre articulados com interesses económicos e estéticos, revelando, também, as relações de poder entre diferentes estados e territórios.

Quarta entrada:

CONSERVAÇÃO

Os critérios de conservação devem considerar as plantas prioritárias a preservar. Estas constituem os 3 Es - endémicas, ameaçadas (endangered) e económicas. Este design pode ser interpretado como antropocêntrico, mas, no entanto realista, pois as pessoas dependem de plantas para a sua nutrição a um nível primordial e o grupo económico integra um importante lugar nesse assunto.

Quinta entrada:

COLECIONISMO

Os jardins botânicos nasceram como lugares de aclimação das plantas vindas de outros continentes a latitudes europeias e tornaram-se assim espaços privilegiados de colecionismo de plantas raras exóticas, geralmente movidos por interesses económicos.

Sexta entrada:

CAIXA WARDIAN - Sonhar com um jardim global

Hoje estamos acostumados ao facto de os nossos jardins serem espaços preenchidos por rosas, jasmins, crisântemos e rododendros. No entanto muitas das variedades mais comuns são originárias de países distantes. Isto deve-se sobretudo à caixa Wardian: uma caixa feita de madeira e vidro, essencialmente um terrário transportável criado pelo cirurgião e naturalista amador inglês Nathaniel Bagshaw Far (1791-1868). A invenção que permitia mover plantas vivas com sucesso surgiu em pleno rescaldo da expansão colonial e contou com um entusiasmo generalizado. No século seguinte a caixa Wardian contribuiu para a transformação do ambiente global. As caixas permitiam manter plantas vivas por muito mais tempo sem água, criando um microclima. Mais tarde, as instituições líderes botânicas começaram a usar a caixa para aumentar as suas coleções e distribuir plantas pelas colónias. Tal aconteceu com os jardins botânicos reais, em Kew, o jardim das plantas, em Paris e os jardins botânicos de Berlim.

A caixa Wardian foi também de extrema importância no estabelecimento de plantações, pelo transporte de espécies-chave como bananas, cacau, café, chá e principalmente borracha.

Para além das plantas, as caixas também continham mais de 55 litros de solo que, de forma não intencional, transportavam muitas outras espécies de fungos, algas, insetos, nematóides, ácaros e patogénios. Algumas delas e também muitas das plantas tornaram-se sérias ameaças para os ecossistemas nos quais foram introduzidas. Em 1940 a maior parte dos países banuiu a importação de solo e a caixa Wardian foi descontinuada.

Sétima entrada:

TERAPÊUTICA

A maior parte das vezes, os jardins botânicos nasceram junto às universidades e assim aconteceu com os primeiros jardins botânicos, em Pádua e em Pisa. Ficaram associados à investigação e de um modo geral aos cursos de medicina e farmácia. O século XX foi um século revolucionário na terapêutica química, o que fez relegar para segundo plano a terapêutica das plantas e naturalmente os jardins botânicos tremaram.

A propósito disto e passando agora para o caso do Jardim Botânico da Universidade do Porto. O **Jardim Botânico da Universidade do Porto (JBUP)** foi implantado em 1866. Só em 1949, por

proposta do Professor de Botânica, Américo Pires de Lima, foi adquirida uma magnífica quinta (a Quinta do Campo Alegre, propriedade da família Andresen) já com magníficas estufas e jardins. A 11 maio de 1952, o mesmo professor, Pires de Lima, proferiu o discurso da sessão inaugural do segundo Congresso luso-espanhol de farmácia no Porto intitulado "De regresso à natureza", onde lamentava o abandono das plantas medicinais e preconizava o seu estudo sistemático. Citando-o, agora, diz o seguinte: "o regresso à natureza, a que agora me refiro diz respeito à terapêutica. Esta, desde toda a antiguidade, utilizava produtos extraídos dos chamados três reinos da natureza, especialmente do vegetal. Isto foi assim durante séculos e séculos até que modernamente os progressos vertiginosos da química levaram os médicos a abandonar os produtos naturais para utilizarem preferencialmente os medicamentos obtido por síntese. O pêndulo oscilou exageradamente para o extremo oposto. Numerosas plantas medicinais altamente utilizadas pelos nossos antepassados, foram paulatinamente abandonadas como inúteis. Há muitos anos que no meu espírito se levantou a convicção cada vez mais arreigada de que o abandono sistemático, indiscriminado e não justificado cientificamente de muitos produtos vegetais constitui um erro grave que deve ser corrigido."

Oitava entrada:

ARCA DE NOÉ

Os jardins botânicos desempenham um papel fundamental na conservação da biodiversidade e poderão servir como arcas de noé para espécies ameaçadas.

A partir da análise de *datasets* de 1116 instituições, investigadores de Cambridge recentemente chegaram às seguintes conclusões: os jardins botânicos albergam, num espaço extremamente concentrado, um terço de todas as espécies de plantas conhecidas e mais de 40% de espécies ameaçadas.

Nona entrada:

BOTÂNICA

A Wikipédia diz-me: o termo botânica vem do grego antigo Botane, que significa pastagem, erva ou forragem, que, por sua vez, deriva de "to feed", alimentar ou pastar. Botânica originou-se na pré-história como herbalismo com o esforço dos primeiros humanos de identificar e posteriormente cultivar plantas comestíveis, medicinais e venenosas, fazendo-se um dos ramos mais antigos da ciência. Os jardins medievais muitas vezes acoplados aos mosteiros, continham plantas de importância medicinal. Foram precursores dos primeiros jardins botânicos acopladas às universidades e fundados a partir de 1540. Estes jardins facilitavam o estudo académico das plantas. Esforços para catalogar e descrever as suas relações formaram o início da taxonomia. E estiveram na fundação do sistema binomial de Lineu, em 1753, que permanece em uso até aos dias de hoje.

L de LINEU

T DE TAXONOMIA

Aprender com Lineu

Uma pergunta que podemos e devemos fazer quando escolhemos um nome é:

Por que é que vamos escolher este nome em particular?

Londa Schiebinger, uma historiadora feminista de ciência, no seu livro *Nature's body: Gender in the making of modern science* (1993) faz uma questão semelhante. Ela faz a seguinte questão:

por que é que os mamíferos são chamados mamíferos? Ao longo do livro mostra que as lutas políticas e sociais europeias dos séculos XVII e XVIII influenciaram a taxonomia e a antropologia. Assim, os historiadores daquele tempo criaram uma visão da natureza bastante peculiar e duradoura que incluía as tensões sexuais e raciais daquele período. O capítulo de Schiebinger sobre a escolha do conhecido taxonomista Carl Linnaeus de nomear animais de sangue quente, peludos “mammalia”, mesmo que mammae não fosse uma característica unificadora pronunciada daquele grupo, mostra como as forças culturais e trends políticos da altura moldaram a visão de Lineu. Como Schiebinger aponta, a designação “produtores de leite mammae” funciona apenas para parte destes animais (as fêmeas), e só numa parte do tempo, quando estão no período lactante. Schiebinger argumenta que Lineu poderia ter escolhido pêlo, ossos ou um coração de quatro câmaras como os elementos definidores deste grupo. Poderia ter escolhido Pilosa (os peludos) ou Aurecaviga (os orelhudos) mas, em vez disso, tornou a fêmea que amamenta como ícone de classe. Como físico e pai de sete crianças, Lineu reverenciou o seio materno durante o mesmo período, este período, em que doutores e políticos aludiam às virtudes do mesmo. Lineu envolveu-se na luta contra as amas de leite que teve o seu fulgor na época, ao mesmo tempo que o poder público feminino enfraquecia e que era insuflado o papel doméstico da mulher. Ao escolher o nome Mammalia, Lineu abriu caminho para pensarmos as fêmeas apenas pela lente da sexualidade e reduziu a posição das mulheres do séc. XVIII a nutridoras.

CORPO-JARDIM E CORPO-FEMININO

A relação entre jardim e corpo feminino é, desde sempre, complexa e muito próxima, iniciando-se com Eva, no jardim do Paraíso, passando pela já referida caça às bruxas e pelo apagamento de saberes botânicos milenares, pela erotização do jardim como corpo virgem feminino que pode ser domado e desflorado, pela exploração da ideia de fragilidade da mulher fixada na imagem de uma flor.

HORTUS CONCLUSUS

A imagem do jardim amuralhado como paraíso e refúgio, seguro e enclausurado, evoluiu, desde a Idade Média, para a imagem da representação de Maria como “hortus conclusus” [jardim de reclusão], uma alusão à sua presumida virgindade. O mestre de Delft pintou uma cena bem conhecida na idade média e na Renascença: a Virgem Maria no Jardim emparedado, símbolo da sua virgindade. Aqui o Filho de Deus está no colo da virgem e olha para uma visão no céu. Maria olha para uma mulher à direita baixa que lhe oferece uma flor branca. Os outros painéis mostram a anunciação, com o Arcângelo Gabriel na esquerda e Maria na direita. A mensagem que se lê: deste jardim amuralhado, Cristo nasceu e, como segundo Adão, ofereceu a redenção pelos pecados do homem depois da queda.

Ora, os jardins medievais repetem o padrão do *hortus conclusus*, com a diferença de que são mais elaborados e mais adaptados ao conforto feminino. Caminhos entrelaçados, pequenos pontos de relva, pequenas camas de flores, todos marcam a presença feminina nas iluminuras e tapeçarias onde invariavelmente vemos uma mulher curvada para arrancar um morango, uma rosa ou à vontade, bordando ou tocando alaúde. Foram tão desenhados para mulheres que formulam a ilusão de uma supremacia feminina - e isto não era totalmente uma ilusão. A loucura das cruzadas ocupou os homens europeus durante cerca de 200 anos, e com o amo fora, a anfitriã dirigia a casa. Vivia dentro de paredes fortificadas e não é difícil de imaginar que o seu

jardim tinha a natureza de um cinto de castidade prendendo-a até ao retorno do seu dono e mestre.

A garden inclosed is my sister, my spouse; a spring shut up, a fountain seals,
diz a canção de Salomão.

Que a beleza feminina deve ser preservada dentro de quatro paredes é uma ideia antiga e na idade média encontrou uma expressão direta nos quadros curiosos chamados de Maria gardens, que mostram a Virgem sentada num recinto ameaçado, rodeada de ricos e simbólicos frutos, vinhas e flores.

Já na era clássica, as mulheres, principalmente virgens, eram representadas e comparadas com flores quer na *Geórgicas* de Virgílio, quer em Sappho - que num fragmento faz uma analogia entre as mulheres, provavelmente casadas e um Jacinto nas montanhas em que os pastores tropeçam. Shakespeare recorre muitas vezes a metáforas botânicas dirigidas a mulheres, principalmente em Hamlet no qual Ofélia espalha flores por toda a Elsinore.

As coisas começaram a ficar sexy no século XVIII quando o botânico Lineu classificou os organismos de acordo com a sua forma de reprodução. O *Species Plantarum* de Lineu, em 1753 não só fixou a vegetação mundial com nomes latinos mas também estabeleceu que as plantas se reproduzem sexualmente oferecendo uma base científica racional para a analogia dos humanos (normalmente mulheres) com flores. No seu livro *Bloom*, Amy M. King traçou a popularização do sistema criado por Lineu e o impacto da associação da sexualidade das flores na imaginação vitoriana literária.

Relata que ,no século XIX, na Inglaterra e na França, as metáforas florais para os genitais femininos começaram como dizer a desabrochar. A metáfora do desabrochar era frequentemente associada com o simbolismo histórico da rosa como flor feminina e com o potencial erótico do seu cheiro que emanava.

Na *Olímpia* de Manet, um dos quadros mais importantes do século XIX, a prostituta cobre os genitais com a mão esquerda. Mas tem uma *Camélia* rosa no cabelo uma explicitação do seu sexo coberto. Do lado direito, vemos o seu servo trazendo um buquê de flores e compondo o retrato. O bouquet, por um lado representa a prenda de um cliente mas não só: as flores indicam que a mulher está no mercado. Esta analogia está patente em várias culturas. No Japão, as gueixas trabalhavam em hanamachi ou seja, em cidades de flores e na China os bordéis eram eufemisticamente chamados de mercados de flores.

Neste sentido, As flores começaram a ser sinal de disponibilidade sexual não só para as mulheres como também para os homens. No quadro meio dia tunisiano, o pintor Glyn Philpot retrata um homem mais velho em Magreb a descansar com um rapaz num banco. O mais novo apresenta um cravo na orelha e o mais velho brinca com a mesma flor na sua mão. Para muitos artistas gay, de facto o hermafroditismo das flores é bastante explorado nas suas obras. As fotografias de lírios de Mapplethorpe, por exemplo, lembram a exultação de Oscar Wilde da mesma flor: *My sweet, my delicate flower, my lily of the filies*, que se tornou um símbolo do movimento artístico chamado esteticismo na Inglaterra vitoriana.

K de KEW GARDENS

Não admira, portanto, que

A 8 fevereiro de 1913, um grupo de sufragistas tenha arrombado, nos jardins de Kew, as suas famosas casas de orquídeas. Quebraram cerca de 40 painéis de vidro e destruíram as plantas no seu interior. Kew era o Jardim Botânico real de Londres e era uma atração popular e turística em 1913. As ativistas atacaram nas primeiras horas da manhã e deixaram um lenço e um envelope dizendo "Votos para as mulheres". A descrição do incidente foi notícia a nível mundial e lançou uma grande atenção sobre o movimento sufragista.

O ataque dos Kew Gardens foi um dos mais famosos incidentes levado a cabo pelas mulheres sufragistas. Ilustra a natureza política do ato de jardinar e o seu simbolismo. Destruir canteiros de flores e estufas pode parecer louco a não ser que os jardins e a sua destruição se interpretem à luz das relações de poder que se estabelecem na sociedade.

Por um lado, a jardinagem e a agricultura sempre foram áreas dominadas essencialmente por homens ou áreas onde a contribuição das mulheres era desvalorizada e tornada servil. Por outro lado, o modelo de feminilidade baseado na fragilidade e na gentileza da flor, era atacado pelas ativistas, sendo o jardim entendido como símbolo desse modelo, mas também como propriedade do homem, da instituição e do império. Tudo isto era atacado pelas militantes feministas.

B de BOTANOMANIA

Os homens sempre impuseram ordem na horticultura: construíram torres de casas verdes, acumularam coleções; criaram os pressupostos do design de jardins; criaram formas de colocar plantas em livros que as mulheres não estavam autorizadas a escrever. As mulheres foram excluídas durante grande parte do tempo pelas mesmas razões pelas quais as mulheres foram excluídas de outras funções: por que os seus cérebros eram demasiado pequenos ou delicados, porque era considerado impróprio.

Mas os horticultores nem sempre foram párias. Nos dias iniciais da botanomania - o fenómeno do século XVIII motivado pelo aparecimento das plantas exóticas - a botânica era considerada a ciência natural mais apropriada para as mulheres estudarem. Em 1830 algum conhecimento de botânica estava mesmo ao nível do grau intermédio de piano ou da capacidade fazer conversa polida, características que uma mulher deveria saber manejar.

- Alice Vincent, *Rootbound*

J DE JOANA

Joana Lehman Andersen era casada com João Henrique Andersen Júnior, industrial e comercial de vinho do Porto e distinguido pela sociedade portuense dos finais do século XIX. Este adquiriu a Quinta do Salaverry em 1895 e terá levado a cabo as modificações no interior da casa e jardins. Os jardins formais, o Jardim dos jotas (Iniciais de João e Joana Andersen) e o roseiral terão sido desenhados por Joana Andersen para ocupar os grandes canteiros de formas regulares já existentes no tempo de João da Silva Monteiro. **FALTA**

Não sabemos se foi a declarada paixão pela jardinagem que valeu a Joana a obtenção de uma camélia japónica com o seu nome "D. Jane Andresen", mas o facto é que podemos encontrar esta espécie neste jardim ainda nos dias de hoje.

SEXUALIDADE

Voltando a Lineu e ao livro *Nature's body: Gender in the making of modern science*, Londa Schiebinger afirma que, quando se descobriu que as plantas se reproduziam sexualmente, os botânicos do séc. XVIII atribuíram-lhes relações apaixonadas, casamentos poliândricos e suicídios incestuosos, de tal modo que considerações de sexo plantae vaporoso começaram a infiltrar-se na literatura botânica da moda. Os naturalistas também viraram a sua atenção para os grandes macacos que tinham acabado de ser conhecidos pelos europeus do séc. XVIII, vestindo as fêmeas com vestes de seda e treinando-as para servir chá com o diminutivo de matronas inglesas, enquanto imaginavam os machos da espécie capazes de arrebatam uma mulher. Schiebinger oferece uma rica história cultural da ciência e um argumento apaixonado de que a

ciência deve ser reestruturada para estar certa.

M/ MUSGOS p/188

Não há dúvida, portanto, que as categorias taxonómicas estabelecidas por Lineu determinaram não apenas o desenvolvimento do estudo da botânica mas também o nosso olhar. Lineu determinou como devemos ver e o que devemos ou não devemos ver. A artista Andre Buttner aborda esta questão no seu trabalho com musgos. Os musgos são plantas de pequenas dimensões e pertencem ao grupo de plantas mais antigo do planeta Terra. De acordo com o sistema de Lineu, os musgos são caracterizados pelo que lhes falta: raízes, flores, frutos, sementes e um sistema vascular para absorver a água. Além disso, eles não se encaixam na ideia standard de sexualidade que Lineu evidenciou e que se tornou prevalente até aos dias de hoje. Para a botânica clássica estas são razões suficientes para a identificação do musgo como uma planta primitiva. Para incorporar o musgo no seu sistema, Lineu inventou uma última classe, a classe 24, a Cryptogamia, incluindo as algas, os líquenes, os musgos e os fetos. Kryptos em grego significa escondido gamos vem de casamento, ou seja, um casamento escondido que se refere à sexualidade escondida dos musgos. Mais tarde, com o desenvolvimento dos microscópios, aumentou o interesse e conhecimento sobre as espécies e sobre os seus mecanismos reprodutivos. Só aí se descobriu que o imposto casamento heterossexual escondido que Lineu atribuiu aos musgos é muito mais complexo e diverso.

L de LÍQUENS

Da mesma classe, a 24,

Um **líquen** ou **fungo liquenizado** é um [organismo](#) composto que surge da associação simbiótica entre [algas](#) ou [cianobactérias](#) e [filamentos](#) de várias [espécies](#) de [fungos](#), que se concretiza numa relação de [mutualismo](#).

Um líquen nunca deve ser tomado como um indivíduo . Todos os líquenes são composições, de um hospedeiro fungo (o micobionte) e um ou mais parceiros que realizam a fotossíntese (os fotobiontes). As algas e as cianobactérias são fotossintéticas, fornecendo energia que produzem a partir da luz do sol; por outro lado, o fungo confere suporte e proteção contra a radiação e a desidratação, aumentando a capacidade de resistência dos líquenes a condições ambientais adversas.

A importância disto é o facto de cada líquen providenciar um exemplo perfeito da importância da simbiose no Desenvolvimento da vida. A biologia evolutiva tende a hiper enfatizar a herança vertical da reprodução sexual e com isto reforça a fixação do ónus no acasalamento heterossexual. A troca desarrumada da informação genética por relações simbióticas prolongadas como nos líquenes não só representa um caminho alternativo para a evolução mas também perturba os limites da identidade individual. Griffiths sugere que os líquens providenciam uma lente ecológica queer que pode ir no sentido de desnaturalizar a primazia da heterossexualidade e da reprodução sexual na definição e legitimação de corpos, práticas e comunidades.

Basicamente, os líquenes, nas suas relações flagrantes, complexas, multi-organismos, tornaram-se a bandeira de uma ecologia *queer* farta de ser ensinada que toda a vida é criada a partir da mamã e do papá.

SOBRE O QUE NÃO VEMOS

RESSONÂNCIA MAGNÉTICA

F DE FUNGI

Com o desenvolvimento dos microscópios começou a dar-se mais atenção a um outro tipo de seres: os fungos. Os Fungos estão por todo lado, mas facilmente passam despercebidos. Podem reproduzir-se sexualmente e assexualmente, são não-binários e têm incontáveis possibilidades de compatibilidade sexual, na qual o género não cumpre um papel. Há quem até proponha a micologia como uma disciplina *queer*. Os fungos não são plantas nem animais e são livres de categorizações sexuais, abrindo um espaço intermédio.

Continuando na abertura de espaço:

Os safróditas, que são a maioria dos fungos, não só decompõem a matéria morta como criam nova vida a partir da morte. No processo de decomposição da matéria morta, eles libertam minerais e outros nutrientes para o solo, cruciais para a sua biologia e essenciais para o crescimento das plantas. Isto também faz deles rainhas e reis da compostagem: os safróditas são os organismos que fazem o trabalho duro, transformando o desperdício alimentar em solo rico. Basicamente, a vida dos fungos começa com a morte de outra coisa, e a a sequência da decomposição e da reciclagem orgânica e inorgânica da matéria no planeta é a forma de os fungos assegurarem que nenhuma energia é perdida, e em vez disso é transformada em nova vida. Eles proliferam no lixo e na decadência e são, na essência, monstros do lixo e fazedores de valor ao mesmo tempo.

À medida que leio estas palavras, os fungos estão a mudar a forma como a vida acontece, como o fizeram durante mais de um bilião de anos. Eles estão a mastigar rochas, a criar solo, a digerir poluentes, a nutrir e a matar plantas, a sobreviver no espaço, a induzir visões, a produzir comida, a criar medicamentos, a manipular o comportamento animal, e a influenciar a composição da atmosfera da terra. Os fungos são uma chave para perceber o planeta em que vivemos e as formas como pensamos, sentimos e nos comportamos. No entanto, vivem a sua vida escondidos da vista, e mais de 90% das espécies permanecem por documentar.

M de MICÉLIO

O micélio é tecido ecológico conjuntivo, a costura viva pela qual a maior parte do mundo é cosida em relação. Nas salas de aula, são mostrados vários modelos anatómicos, cada um deles evidenciando um diferente aspecto do corpo humano. Um dos gráficos revela o corpo como um esqueleto, o outro o corpo com uma rede de vasos sanguíneos, o outro os nervos, outro os músculos. Se fizéssemos diagramas equivalentes para representar os ecossistemas, um dos layers seria o micélio que corre através deles. Veríamos redes entrelaçadas a atravessar o solo, e a centenas de metros abaixo da superfície do oceano, ao longo dos recifes de coral, através de corpos de plantas e animais mortos ou vivos, em lixeiras, nas partículas de pó, e em quadros de velhos mestres pendurados nos museus.

De acordo com as estimativas, se medíssemos o micélio encontrado numa colher de chá de solo e o esticássemos poderia medir de 100 m a 10 quilómetros.

Na prática é impossível medir a extensão de perfusão do micélio nas estruturas da terra. O micélio é uma forma de vida que desafia a nossa imaginação animal.

P de PLANETÁRIO

Quem desafia igualmente a imaginação animal é Gilles Clément, com o seu conceito de jardim planetário, um jardim sem cercas nem limites, mas sim afinidades ecológicas. Com o jardim planetário propõe um continente único, um lugar onde as regiões não mais seriam separadas pela geografia e sim pelos biomas que se sucederiam.

São estas afinidades ecológicas que permitem a coexistência de tantas espécies diferentes num mesmo espaço.

No Jardim Botânico da Universidade do Porto, por exemplo, coexistem plantas originárias de múltiplos países e de múltiplos biomas. Não encontrei uma contabilização da quantidade de países e biomas representados, mas encontrei um estudo sobre a flora brasileira do jardim, que é estranhamente bem-sucedida.

Uma das principais razões avançadas para este sucesso é a existência de semelhanças climáticas entre a cidade do Porto e os habitats nativos das plantas. O clima do Porto, uma cidade litoral banhada pelo oceano Atlântico, apresenta quatro estações bem definidas, com verões quentes e mais secos e os invernos amenos e mais húmidos. Essas características climáticas assemelham-se, de maneira geral, às das regiões brasileiras sudeste e sul, bem como aos biomas de mata atlântica e pampa. Essa afinidade climática facilita a adaptação e o crescimento saudável das plantas brasileiras no JBUP, proporcionando condições ideais para seu desenvolvimento.

W de WORDLING

Outro facto que desafia a nossa imaginação animal e humana, bem difícil de engolir, é o de que a criação de mundos, neste caso, no jardim, não é só sobre a satisfação de desejos humanos.

A realidade dos que trabalham nos jardins evidencia que estes mundos são esforços multiespécie, que se ancoram em atores ainda mais elementares: a luz, o calor, o frio, a água, os minerais, que constituem o corpo basilar do jardim, numa espécie de **Embodied Wordling**.

No seu livro ***Unthinking Mastery***, **Julietta Singh**, a autora, faz a apologia de uma consciencialização íntima destas relações de interdependência, formulando uma filosofia sustentada na ideia de vulnerabilidade partilhada e do bem-estar comum.

Contra ideias românticas de jardins como espaços utópicos de coexistência paradisíaca, Singh quer habitar os jardins de forma a provocar desconforto. Convida-nos a considerar o mundo dos jardins como pertencentes ao mundo cheio e muitas vezes violento e não um refúgio do mesmo. Insiste que devemos olhar para os jardins não só como locais de prazer e maravilha mas também como locais de convivência constante com uma vida incontrolável e às vezes não desejada.

Por outro lado, **Jamaica Kincaid**, no seu livro **“My Garden”**, fala-nos com excepcional honestidade sobre o facto de os jardins inspirarem uma coisa que ela chama de “vexation” (irritação), tanto quanto inspiram satisfação e de ambas serem importantes.

Kincaid chama aos momentos em que os planos do jardineiro correm bem como momentos “ordinários” e aos que correm mal, “momentos extraordinários”, sendo estes descritos como co-criações multi-espécie, que negociam com e superam os desejos de cada participante individual, criando resultados que podem ser novos e inesperados. As desilusões e os falhanços, do ponto de vista de jardineiro humano, também são humildes *reminders* do envolvimento mais-que humano na criação de mundos.

Kincaid relembra-nos que:

Gardens are not only worlds but also in and of the world.

Quando fala do seu jardim, insiste em não “purificar o espaço, por exemplo trabalhando apenas com plantas nativas (o que na sua perspectiva seria uma tentativa de apagamento da história do jardim (imperial, botânica, colonial) e da sua própria história.

Jardinar conscientemente com uma glicínia híbrida, um rododendro, malvas-rosa e rosas -e maçãs, cenouras, repolhos e pepinos - é uma forma de imersão multi-sensorial numa muito desconfortável história mundial. A agitação que jardinar pode provocar neste contexto é simultaneamente a resposta à falta de controlo sobre as plantas e uma resistência ética contra a ficção império-colonial. Os jardins não são lugares que criam a paisagem “adequada” - produtiva, racionalizada, ordenada- do colonizador em contraste com a selvagem, desorganizada e pouco produtiva dos colonizados.

Visitar um jardim botânico pode e deve gerar o mesmo tipo de desconforto.

É na assunção de um corpo mutante e multiforme, vulnerável e dinâmico, que o jardim deve ser organizado, onde não existem apenas dois estados (o de saúde e doença), mas estados intermédios, de equilíbrio dinâmico entre vários elementos, organismos e corpos. Escolher tomar consciência desta riqueza é escolher tomar consciência do nosso corpo orgânico, político e social.

E termino com esta frase, encontrada num manual de medicina chinesa:

DO YOU TREAT YOUR BODY AS A GARDEN OR A MACHINE?

Ainda dizer que no próximo sábado vou estar, com a Inês Malheiro, música e a Svenja Tiger, artista plástica, pelas 17h, no Campus Paulo Cunha e Silva a apresentar a terceira fase de pesquisa, que se vai centrar na obra O jardim das delícias terrenas do Bosch e na relação entre jardim e trauma.



Tipo de Trabalho

O jardim é uma investigação transdisciplinar desenvolvida em quatro momentos que investiga a performatividade dos jardins como heterotopias, i.e., lugares criados pelo homem que possibilitam a coexistência da diferença e de relações diferenciadas sem abandonar o respeito pela alteridade nem promover a dominação e o controlo. Os 4 momentos são divididos em: 1) pesquisa conceptual, plástica e musical, 2) trabalho de campo, 3) escrita e 4) ensaios e estreia do espetáculo. Todos eles são acompanhados pela construção de um diário de bordo online, acessível no site da Plataforma UMA.??A residência no CPCS corresponde ao primeiro momento da investigação, dedicado à pesquisa conceptual, plástica e musical para o espetáculo. Depois de uma primeira residência a realizar em Jan de 2024, no Espaço do Tempo, com artistas-investigadoras inspiradas pela temática, dedicada ao estabelecimento de um glossário de práticas/ gestos/ palavras para o projeto, esta é a segunda residência de o jardim. Será o primeiro encontro entre a dimensão conceptual, plástica e musical do espetáculo, numa lógica de $1+1+1 > 3$. Será um momento de encontro e de partilha sobre a pesquisa de três artistas: Joana Magalhães (pesquisa conceptual), Svenja Tiger (pesquisa plástica) e Angélica Salvi (pesquisa musical). Numa lógica horizontal e de partilha de recursos, nas três semanas da residência partimos da experiência pessoal e artística de cada uma para chegarmos a uma primeira aproximação ao conceito de jardim planetário, de Gilles Clément e a um esboço inaugural da dimensão conceptual, plástica e musical do espetáculo. A residência no Campus permite a construção desse espaço seguro e de partilha, ampliado pela confluência dos outside eyes que poderão funcionar como curadores do trabalho produzido pelas artistas durante a residência e/ou como elementos potenciadores de uma dinâmica de partilha e de encontro, abrindo espaços de curiosidade e de questionamento.

Sinopse

Poderá um lugar não-humano fazer oscilar as perspetivas humanas sobre a sua condição e circunstância abrindo caminho para a curiosidade, a regeneração de relações traumáticas e a descolonização do imaginário? ?

O jardim. é uma investigação transdisciplinar para a criação de um espetáculo homónimo: uma ficção tecno-futurista e uma peça transmídia construída em três atos independentes e interdependentes inspirada no tríptico O jardim das delícias terrenas de Hieronymus Bosch. Nesta, um grupo de paleontólogas dissidentes dedica-se a preservar fósseis do período ediacarano com metodologias que vão para além das científicas. Inspiradas na harmonia dos jardins de Ediacara recriam, artificialmente e à sua semelhança, um protótipo tecno-biológico em grande escala destes jardins, lugares que acreditam ser de cura e de remediação de relações biológicas traumáticas. Ao mesmo tempo que protegem a primeira evidência da vida animal na

terra tentam, em sororidade, reativar relações de cooperação das quais foram privadas. Por razões de conservação mantêm o jardim em segredo e abrem-no apenas uma vez por ano a um número reduzido de visitantes. Alimentam uma linha digital de apoio ao trauma em que, através de um interface digital, assumem a identidade de um fóssil. Acreditam poder remediar digitalmente uma relação biológica pela interação com matéria não-humana extinta. Na transição de cada media, a performance, a dramaturgia e a experiência do espetador vão-se expandido, criando uma ficção com múltiplos layers. O ato I é um folheto performativo, o ato II é uma videochamada (encontro de um para um) e o ato III é um live act (espetáculo-performance com música ao vivo).

Descrição

/ DESCRIÇÃO e PERTINÊNCIA DO PROJETO

O jardim é uma investigação transdisciplinar desenvolvida em quatro momentos que investiga a performatividade dos jardins como heterotopias, ou seja, como lugares criados pelo homem que possibilitam a coexistência da diferença e de relações diferenciadas sem abandonar o respeito pela alteridade nem promover a dominação e o controlo. Os 4 momentos são divididos em: 1) pesquisa conceptual, plástica e musical, 2) trabalho de campo, 3) escrita e 4) ensaios e estreia do espetáculo. Os materiais levantados durante a investigação servirão de base para a construção de um espetáculo homónimo, perpetuando uma lógica de trabalho transmedia - na transição de cada media, a performance, a dramaturgia e a experiência do espetador vão-se expandido, criando uma ficção com múltiplos layers. Esta já foi uma lógica de criação explorada pela artista no seu último trabalho de investigação/criação intitulado *Miragem-discursos sobre o fim*.

/ CONTEXTUALIZAÇÃO

Este projeto propõe investigar o jardim como forma de reconexão metabólica do humano/artista com a natureza, fazendo com que este atue como co-criador do ambiente. Problematiza a influência da observação ativa da natureza na prática artística e na regeneração do imaginário e estabelece pressupostos para a criação de uma prática eco-artística. Tem como objetivos: 1) Problematizar a influência da observação da natureza na prática artística e na regeneração do imaginário; 2) Investigar a relação entre jardins e cooperação; 3) Investigar a performatividade dos jardins e traduzi-la em diversos media; 4) Desenvolver uma prática eco-artística aplicada às artes performativas.

1) Jardim e criação

Para Javier Maderuelo (1977), citando John Hunt, o “jardim é a arte da paisagem mais sofisticada” pois não só aponta a necessária relação entre arte e natureza, como também deixa clara a união entre as forças naturais e a força criadora do artista. O jardim é uma “construção física e intelectual” (Maderuelo, 2009). Segundo o autor, o conceito de jardim é uma questão filosófica articulada com a recriação de um mundo paradisíaco que pode ser habitado pelo homem. O jardim é mundo real mas não o do quotidiano, e sim, o da fantasia, do sonho, da utopia que por intermédio da arte torna a realidade comum suportável.

2) Jardim e ecologia

Gilles Clément, escritor e arquitecto paisagista, quando fala de jardins, fala sobre diversidade e a arte de criar uma ordem. Apresenta o jardim como “um modo de gestão, portanto de design”, uma realidade outra, criada artificialmente pelos humanos- a cidade para as plantas e os

animais. No seu pensamento estão também patentes as ideias de “jardim da cooperação”, “jardim em movimento” e “jardim planetário”. Para Gilles Clément, o jardim em movimento não tem cercas ou limites, mas afinidades ecológicas. Ele propõe um continente único, associado à ideia de um lugar onde as regiões não mais seriam separadas pela geografia e sim pelos biomas que se sucederiam. Os residentes deste continente único seriam cidadãos-jardineiros. O cidadão-jardineiro planetário atuaria localmente e teria consciência do planeta; pensaria globalmente. Ou seja, participaria dos paradigmas do ecologismo.

3) Jardim e cooperação interspécie e simbiogénese

Os jardins de Ediacara, pertencentes ao período Ediacarano, há cerca de 630 milhões de anos atrás, são conhecidos como o exemplo de um éden tranquilo em que milhares de espécies coabitavam em harmonia extraíndo do meio o seu alimento e devolvendo-lhe matéria, em trocas recíprocas. É neste mesmo período que surgem os primeiros predadores no Éden e em que se inicia uma fase de canibalismo e competição pela sobrevivência que perdura até aos dias de hoje. Que os conceitos de jardim e de cooperação sejam colocados em correlação reside na circunstância de ambos serem noções complexas: lugares que possibilitam a coexistência da diferença e de relações sociais diferenciadas sem abandonar o respeito pela alteridade nem promover a dominação e o controlo; lugares e espaços que funcionam em condições não hegemónicas; lugares de heterotopia. Segundo Foucault, a heterotopia tem o poder de justapor num só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são, em si próprios, incompatíveis e indica o exemplo do jardim como sendo a heterotopia mais antiga: “O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante” (Foucault, 2001) .

4) Cooperação e competição - uma perspetiva ecológica

The concept of “kith” denotes a form of dynamic relation between beings, a bond similar to “kin,” but one whose ground is knowledge, practice, and place, rather than race, descent, and identity.

- Sophie Lewis, Abolish the Family: A Manifesto for Care and Liberation (2022)

Cooperação e competição tendem a ser vistas como estratégias antinómicas. No entanto, estudos recentes indicam que esta distinção é fluida, tratando-se de conceitos intimamente relacionados e que tendem a coexistir, ocupando igual relevância no que concerne à sobrevivência humana e não-humana. Recentemente surgiram, ainda, novas perspetivas relativamente à evolução da cooperação entre sujeitos do sexo feminino. Fox, Scelza, Silk e Kramer, num estudo publicado em 2022, frisam a necessidade de se incluir, na investigação dedicada aos estudos da cooperação, maior variabilidade de amostras, dado que a maior parte dos estudos experimentais foca-se na população masculina, ocidental e industrializada. Ainda no mesmo estudo avançam-se hipóteses que contrariam a crença de que a tendência para a cooperação é distinta entre géneros e de que a cooperação no sexo feminino advém exclusivamente de atividades relacionadas com a gestação e maternidade. A cooperação feminina tem uma importância fundamental ao longo da vida e nos mais variados contextos.

// Que relações podemos especular entre jardins e sororidade? Quando é que os “jardins de cooperação” se tornaram “jardins de competição”? Como podemos restaurar as feridas abertas do jardim de Ediacara e torná-lo apto a uma convivência pacífica? Importa saber que lugares são esses em que se pode fazer a paz. //

Tendo por base o pensamento de Javier Maderuelo, Gilles Clément, Michel Foucault e Sophie Lewis, investigamos a relação entre jardins e cooperação e formulamos a seguinte hipótese:

Poderá um lugar desestabilizar e perturbar as perspectivas humanas sobre a sua condição e circunstância, abrindo espaços de curiosidade, questionamento e regeneração do imaginário?

Cronograma

O jardim é uma investigação desenvolvida em 4 momentos:

1) 1º semestre 2024 | Fase 1 da pesquisa

Este momento é caracterizado por uma primeira residência no Espaço do Tempo, a acontecer em Jan de 2024, onde, juntamente com outras três artistas, trabalharemos no estabelecimento de um glossário de práticas/ gestos/ palavras transversal ao projeto. A pesquisa conceptual decorrerá de Jan a Jul de 2024. A residência no CPCS, a acontecer entre **Mar e Jun de 2024**, será o primeiro encontro entre a pesquisa conceptual e a dimensão plástica e musical do espetáculo. Estas pesquisas continuarão a decorrer em paralelo até Jul de 2024.

2) 2º semestre 2024 | Fase 2 da pesquisa

Para este segundo momento, a decorrer entre Set e Dez de 2024, elaborou-se um plano de investigação, a concretizar por JM, que está a concorrer aos apoios simplificados da DGArtes. Está dividido em 4 partes: 1) Jardins, utopias e heterotopias com acompanhamento de uma especialista em estudos utópicos; 2) Jardins e arquitetura - biofilia, com acompanhamento da equipa da Casa da Arquitetura; 3) Jardins, biodiversidade e cooperação, com acompanhamento do Jardim Botânico do Porto; 4) Sororidade, cooperação e jardins, com o acompanhamento do Teatro do Frio e da PELE. Será caracterizada pela criação de um jardim planetário partilhado com a comunidade de Azevedo, Campanhã. Este plano só irá concretizar-se caso o projeto ganhe o apoio da DGArtes. Este será também o momento para elaborar a candidatura aos apoios pontuais à criação.

3) 1º semestre 2025 | Escrita e experimentação

A partir dos materiais levantados, o primeiro semestre de 2025 será dedicado à escrita e experimentação dramáticas e à experimentação plástica e musical para o espetáculo. Será, também, a fase de pré-produção do mesmo.

4) 2º semestre 2025 | Ensaios e estreia | Este momento será dedicado à criação e ensaios do espetáculo e à sua apresentação pública. Segue-se, depois, uma fase de pós-produção.

Biografia

Joana Magalhães (1982, Porto, PT) é licenciada em Psicologia pela UP (2006, PT) e em Teatro-Interpretação pela ESMAE (2010, PT). Foi bolsista dos programas Inov-Art (2012, BR) e Leonardo da Vinci (2014, ES) e concluiu o curso para criadores RECURSO (2018, PT). Trabalha como criadora e performer, desenvolvendo um trabalho híbrido entre as artes visuais e as artes performativas. Foi intérprete e criadora residente nas Comédias do Minho entre 2016 e 2022. Trabalhou com Pedro Penim, TMeridional, Tdo Vestido, TEP, entre outros. Como criadora concebeu quatro criações originais para palco, apresentadas no Porto e Minho, destacando U (TNSJ, 2020). No campo da performance e instalação, destaca Haiku Extended (TMP, 2020) e a exposição individual Miragem (Culturgest Porto, 2022). É co-diretora artística do coletivo UMA, dedicado à criação, programação e curadoria, com o qual irá apresentar o espetáculo PILOTO no FITEI 2023. Ganhou o programa Criatório 2021 e a bolsa Artistas DOURO 2023. Frequenta a Pós-graduação em Gestão Cultural e Sustentabilidade (UC).

Angélica Salvi é uma harpista, compositora e sound artist originária de Espanha e baseada no Porto desde 2011. Dedicou-se sobretudo à música experimental eletrónica e à improvisação ao vivo. Apresentou trabalhos a solo nos Estados Unidos da América e na Europa, trabalhando com compositores como Takayuki Rai, Anne La Berge, Kate Moore ou Joseph Waters e músicos como Butch Morris, Evan Parker ou Han Bennink. Colaborou com vários ensembles como Insomnio, Modelo 62 ou BrokkenFabriek e atualmente faz parte dos Vertixe Sonora Ensemble, FMAX collective, Harpoemacto, Paisajes Invisibles, Pedra Contida, Trascendencia y Delirio e NOOITO. Nos últimos dez anos fez parte de vários projetos transdisciplinares, colaborando com artistas do teatro, da dança e das artes visuais como Sonoscopia, Balleteatro, Oficina Arara, Crónica Electrónica e Teatro de Ferro. É professora de harpa no Conservatório de Música do Porto.

<https://angelicasalvi.net/>

Svenja Tiger é artista visual, figurinista e performer, especializada na arte têxtil. Na sua prática artística explora temas relacionados com as mitologias pessoais e culturais, narrativas ficcionais, ficção científica, entre outros. Pesquisa a relação entre narrativas privadas, narrativas ancestrais e folclore, e a forma como estas formam a nossa identidade. Tenta expandir a sua pesquisa aos locais que visita, de forma a identificar as suas estruturas invisíveis, as suas criaturas e fenómenos. A sua experimentação artística é apresentada sob a forma de instalação, fotografia, desenho e performances. O seu medium principal de experimentação é o têxtil.

<https://svenjatiger.com/>

Fontes de Financiamento

Tem outro financiamento?

Não

Membros da Equipa

Elementos

Joana Magalhães (criadora); Angélica Salvi (música); Svenja Tiger (artista plástica)

Necessidade de alojamento

Svenja Tiger (artista plástica)

Olhares Externos

Olhares Externo

Melissa Rodrigues

FEM TECH

Em *Mythologies of Transhumanism*, Michael Hauskeller reflete sobre a pressão sentida na nossa *psyche*, assim como no seu exterior, levando-nos, muitas vezes, a pensar em situações de remediação em vez de arranjarmos estratégias de cura (*to heal*) e sermos críticos em relação ao ambiente. Hauskeller comenta que somos encorajados a enriquecer ou a substituir os nossos corpos por vários tipos de maquinarias, a usar *enhancers* de humor, drogas que aumentam o estado de alerta, e outras que nos ajudam a esquecer, e até comprimidos da moralidade que nos ajudam a não abusar de nenhuma das novas habilidades que a tecnologia moderna nos permitiu, ou em breve nos vai permitir aceder.

Ao fornecer pílulas para corpos que menstruam em condições raras, ou antidepressivos para pacientes que estão com doença mental, vemos muito pouco cuidado dado àqueles indivíduos que refletem o seu mal-estar. Além disso, este tempo de escassez não deixa espaço para pensamento crítico, ou até para descansar, deixando os indivíduos sem outra hipótese senão engolir um comprimido, melhorando a sua existência com um rápido remendo, e a pensar nas formas abundantes com que podem alterar a sua experiência do dia-a-dia, se se dedicarem.

Num mundo tecnológico, as vozes reais, de carne humana, que são por defeito menos otimizadas, menos confiáveis, talvez menos saudáveis, menos amigas do usuário, desapareceram para o fundo tornando-se um eco da vida imperfeita e tangível. Quando pensamos em formas de recuperar de sentimentos de inadequação, devemos pensar nas armas, nas feridas, nos ataques e nos opressores em primeiro lugar. Devemos tentar examinar de forma que a dor toma, e pensar o que é que exatamente nos faz sentir fracos, diferentes, ou talvez impróprios. Às vezes, o sítio de onde vêm esses pensamentos é claro: um sentimento de inadequação, uma quantidade de standards que nos lembram que não estamos a viver de acordo, figuras que nos traem, um sentimento de conforto retirado de nós subitamente.

Dentro da sociedade, é simultaneamente um milagre e uma mentira fingir que vivemos e respiramos em alinhamento perfeito.

Contrariamente à máquina, que é desenhada, e dessa forma mais próxima dos deuses, o corpo humano em si próprio é imperfeito, sujeito a mudanças, e podemos dizer que está destinado ao falhanço. Em perigo de se tornar obsoleto. As experiências corporais oscilam entre ondas de dor, prazer, variação, expectativa e julgamento — embora esta última seja provavelmente só um presente tóxico da nossa sociedade. Esta experiência corporal humana na sua essência não consegue ser completamente *fulfilling*. Irá sempre faltar uma outra coisa.

O momento em que começamos a fazer o luto da ideia de otimização ou da performance perfeita, começamos a ver múltiplas ilusões a serem levadas pela maré. Todas estas mentiras: a mentira da consistência, da impossibilidade, da eternidade, dos limites do corpo. **Não é difícil imaginar a primeira vez que um agente externo (uma pessoa, uma construção, uma expectativa) nos deixou com um sentimento de inadequação. Impróprio. Imperfeito. Mais tarde obcecando sobre aqueles que fizeram os julgamentos e nos magoaram, uma dor permanente irmandada por uma profundo reconhecimento da incapacidade de performar. Este sentimento permanente torna-se quase um valor moral, um critério internalizado que aplicamos a nós próprios. Muitas vezes estes sentimentos de dor permanece, mergulhando, cada vez mais profundamente, nas profundezas da nossa pele, crescendo como uma desculpa para as nossas atitudes miseráveis as nossas formas, as nossas vidas.** No final, pergunta sempre:

Porque é que tenho saudades daquele que me fez ter desprezo pelo meu próprio corpo? Por aquele que me fez ver os limites da minha carne? Por aquele que me ensinou que era imperfeita? Por aquele que me ensinou sobre inadequação? O que me trouxe dor e ódio ao meu peito. O caminho, já percorrido, que a decepção irá caminhar para sempre.

- Há quanto tempo está nesta missão?
- Ajudo a conservar o jardim há quase 15 anos.
- Porque é que se ocupa disto?
- Porque acredito. Temos uma forte convicção de que este pode ser o caminho.
- Caminho? Para quê?
- O jardim foi encontrado há 34 anos. Até lá, nem se sonhava com a existência de fósseis como aqueles.
- Imagino que tenha sido impactante.
- As primeiras paleontólogas contam que, no início, mergulhavam todos os dias para estudar o perímetro. Algumas ficaram sem nariz.
- Como assim?
- Com a água gelada, no Inverno, há esse perigo. Havia uma grande concentração de fósseis no perímetro. Levava tempo. Estar imersa naquela realidade diariamente começou a pôr em perspetiva a própria realidade.
- Como assim?
- Debaixo de água. O tempo. Distendia. Há quem diga que até andava para trás.
- Factualmente?
- São formas de falar - na altura praticavam-se experiências peculiares de “conservação”. Brincar aos deuses. Trazer à vida matéria morta. Entretanto foram “proibidas”, dizem. Os tecidos fósseis do jardim foram usados nessas experiências.
- As Ediacaranas?
- As habitantes do jardim. Fósseis. Seres primitivos. Nem animais nem plantas. Antepassados inofensivos. As cobaias perfeitas.
- Fala das experiências de ressuscitar matéria extinta?
- Andámos para trás. Como estratégia de cura.
- Cura?
- Sim, curar. É para isso que nos ocupamos do jardim. Muitas vezes a pressão sentida na *psyche* leva-nos a utilizar ações de remediação em vez de arranjarmos estratégias de cura. Aqui somos mais radicais.
- De que forma?
- Acreditamos que o jardim é uma forma de recuperar do trauma.
- De que trauma?
- Dentro da sociedade, é simultaneamente um milagre e uma mentira fingir que vivemos e respiramos em alinhamento perfeito. A máquina é desenhada, e dessa forma é mais próxima dos deuses. O corpo humano é imperfeito, sujeito a mudanças. Podemos dizer que está destinado ao falhanço. Em perigo de se tornar obsoleto. As experiências corporais oscilam entre ondas de dor, prazer, variação, expectativa e julgamento (consciência) — embora esta última seja provavelmente só um presente tóxico da nossa sociedade. Esta experiência corporal humana na sua essência não consegue ser completamente *fulfilling*. Irá sempre faltar uma outra coisa. É esse o nosso trauma.
- A falha.
- Não é difícil imaginar a primeira vez que um agente externo (uma pessoa, uma construção, uma expectativa) nos deixou com um sentimento de inadequação. Impróprio. Imperfeito. Todas estas mentiras: a mentira da consistência, da impossibilidade, da eternidade, da ausência de limites do corpo. Mais tarde obcecando sobre aqueles que fizeram os julgamentos e nos magoaram, uma dor permanente irmanada por um profundo reconhecimento da incapacidade de performar. Este sentimento permanente torna-se quase um valor moral, um critério internalizado pela espécie, que aplicamos a nós próprios. Muitas vezes estes sentimentos de dor permanecem, mergulhando, cada vez mais fundo, nas profundezas da nossa pele, crescendo como uma desculpa para as nossas atitudes miseráveis, os nossos esquemas, as nossas vidas. No momento em que começamos a fazer o luto da ideia de otimização ou da performance perfeita, começamos a ver as múltiplas ilusões a serem levadas pela maré. A inadequação esteve sempre lá. Quando pensamos em formas de recuperar destes sentimentos, devemos pensar nas armas, nas feridas, nos ataques e nos opressores em primeiro lugar.
- Como assim?
- O olho, nem sempre existiu.
- Presumo que não.

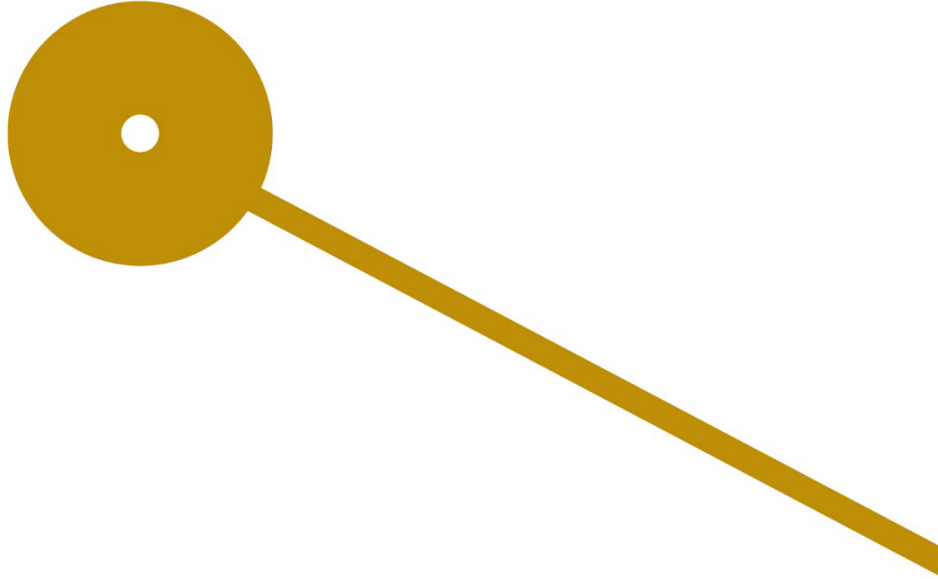
- Algures no tempo, alguns destes seres fabulosos, com corpos esponjosos e simétricos, perderam a inocência e a simetria. Os órgãos concentraram-se numa das extremidades. Podem ter sido, antes dos animais, os primeiros organismos a ter uma cabeça. O que pode ter desenhado o princípio do fim.
- Pode explicar melhor?
- As consequências do ganho de olhos foram severas para o Éden tranquilo em que viviam. Com olhos, os antepassados dos animais começaram a pressentir quem era saboroso, quem era vulnerável. The evil empire of carnophagy had begun. Os predadores com olhos apareceram pela primeira vez e chegaram com um enorme apetite por sushi. O sashimi estava por todo o lado. Os jogos de fome entre predadores e presas, a corrida co-evolucionária entre o mais rápido, o mais esperto e o mais mortal, de um lado e o ainda mais rápido, o triplo esperto e o mais ágil a esconder-se, por outro, começou a ganhar terreno. Os continentes afastavam-se. Os edicarianos sofriam. A inocência, ou pelo menos a languidez do jardim primitivo estava perdida.
- Percebo.
- No jardim, tentamos preservar o ambiente antes do trauma. Abrimos o jardim uma vez por ano, um gentle reminder de uma existência sem olhos que funciona como processo de cura. As mais antigas acreditam ser possível a transformação do homo sapiens no HOMOPHOTOSINTHETICUS e na criação de sociedades de antropóides inofensivos.
- E você?
- Quer dizer, o olho humano é um órgão intimamente ligado à fotossíntese. Uma folha e um olho não são assim tão diferentes para além de terem a mesma forma. Ver é um processo de fotossíntese.
- Mas segundo o que disse, o olho foi o início do fim, a origem da competição.
- Não sou eu que digo, é a ciência. Sim, por isso é que devemos permanecer com eles fechados durante muito mais tempo. Quanto mais tempo de olhos abertos, mais agressivos seremos.
-
-
- Houve alguns que já se aperceberam disso.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
DIREÇÃO DE CENA E PRODUÇÃO



Connecting the dots - A permacultura aplicada à gestão
de um projeto cultural
Carla Joana Almeida de Magalhães