

# JORNAL n.9

## If it walks like a duck

and it talks like a duck

### EDITORIAL

É com entusiasmo que apresentamos o número 9 do *Jornal, if it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck*. Depois de três anos de edições dedicadas ao livro de artista, à edição e às publicações de autor, encerrados com o número 8 (número especial) no outono passado, abrimos agora um novo ciclo. Alargamos o horizonte e reforçamos o *Jornal* enquanto espaço para partilhar investigações ancoradas na prática artística, cruzando formatos, linguagens e percursos.

Este número nasce de uma nova colaboração entre o LiDA — centro de investigação da ESAD.CR (Caldas da Rainha) — e o Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Lançámos uma chamada conjunta a estudantes de Mestrado e de Doutoramento, com o objectivo de promover o encontro entre formas de pensar/fazer, numa lógica de aprendizagem e partilha. A participação da artista e investigadora Carla Cruz na comissão editorial foi também uma adição preciosa nesta fase, contribuindo para pensar o *Jornal* enquanto lugar vivo de edição e reflexão.

Mantemos o espírito de edições anteriores, mas abrimos espaço a propostas mais diversas — textuais, visuais ou híbridas — sem impor hierarquias entre formatos. Interessa-nos precisamente essa zona onde a escrita, a imagem e o pensamento se contaminam. Ao longo do processo — da submissão à revisão cega por artistas/investigadores da área — fomos percebendo o valor pedagógico e formativo que este tipo de publicação pode ter para quem está em fase de pesquisa, a experimentar, a errar, a afinar caminho.

Neste número, publicam-se os ensaios *Danser l'énigme qui relie la cellule au symbole: description d'un workshop-performance pour dessiner le territoire de ma recherche* de Marianne Baillot, *Composições artísticas de ecologias sonoras* de Sandra Silva, *Research Appeal (Prática curatorial vis-à-vis Prática artística)* de Ana Anacleto, *Corpo Mundo* de Bruno Borges, *Pedra, papel e tesoura* de Emanuela Boccia e *Autopoiesis* de Marcelo Moscheta, doutorandos no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Da ESAD.CR, integram este número *Diálogos entre um desenho de sofá e a sua autora* de Sara Dionísio, *Sem Título* de Feliciano Costa, *Pensamentos caminhantes* de Helena Valsecchi, *Um presente envenenado* de Joana Charepe, bem como *Cuspir é um ato de carinho e Riso Erótico*, uma colaboração entre Leonor Guerreiro Queiroz e Diogo Nogueira.

Este jornal é também sobre criar pontes entre escolas, pessoas, formas de pensar e de mostrar, dando espaço à dúvida, à experimentação, à partilha generosa entre quem está a construir o seu percurso artístico e de investigação.

Convidámos Rodrigo Silva para editar o próximo número, em Julho divulgaremos a nova chamada de trabalhos. Fiquem atentos!

CATARINA LEITÃO

## it's a duck\*

\* Lawrence Weiner, *Books do furnish a room: Lawrence Weiner on artist's books*, 1989 in, *Umbrella*, volume 13, n. 1, 1990.



Diogo Nogueira, *Para todos vocês com fantasias VII*, 2025

## *Cuspir é um ato de carinho*

LEONOR GUERREIRO QUEIROZ

Uma figura masculina nua estende a sua língua ao encontro do bico de uma garça. O que será que pretende: um beijo do animal<sup>1</sup> ou fazer-lhe troça? Num plano mais afastado, outras figuras esfregam o corpo. Será que se lavam com a água cuspidada? Que pessoas são estas cuja intimidade é de tal modo grande e grosseira, que uma se limpa com a água que outra cospe? Que utopia esta, em que é possível limpar-se o corpo e a alma em conjunto, com a ajuda de quem nos rodeia. Poderá ser este um sonho capaz de se concretizar? No meio do caos resultante de um mundo rápido e furioso, haverá ainda a possibilidade de se viver em comunidade e verdadeiramente em paz com tudo o que nos envolve?

Apenas num outro universo é que cuspir para alguém pode significar um ato de carinho e cumplicidade. Lembra-me aquelas brincadeiras de criança, no mar, quando o instinto de encher a boca com água e fazer pontaria ao outro se apoderava de mim e, de repente, uma luta de espadas de água se desencadeava. Por breves momentos, suspendia-se a autoconsciência, para dar espaço à alegria e à amizade. Traquinices inocentes são interpretadas como gestos de ternura e, dificilmente, algo bruto ou feio.

Num fundo verde, aparecem corpos masculinos que nos transportam para cenários idílicos, de uma calma e serenidade que, atualmente, parecem quase impossíveis de atingir. Riscos certos e precisos a pastel compõem corpos em movimento; partilham o mesmo espaço, a mesma alegria e amor. Línguas de fora, beijos e brincadeiras resumem a felicidade e o prazer de se estar em conjunto. Estrelas brilham por entre a neblina lilás e azul, que nos

1. Será óbvia a conclusão de quem aqui se apresenta como animal?

relembra “a espantosa realidade das coisas”, de mãos dadas com um idealismo romântico.

Esboços de corpos despidos e soltos andam pela tela e, como por surpresa, ganham vida! Materializam-se, porque os reconhecemos. Existem, porque assim acreditamos. São verdadeiros, porque nos impactam. Provocam o olhar e destabilizam o pensamento. Queria entrar dentro do desenho, compreender aquela beleza que tanto parece estar perto, por não lhe sentir distância, como longe, por fazer parte de um outro plano, que não o meu.

A obra do artista é, por si só, um ato de amor e coragem. Mas eleva-se quando desenha a relação entre o passado e o presente e, quiçá, a projeção de um futuro (de uma possibilidade, um desejo, um sonho). São imagens que nos surpreendem, que nos fazem rir de espanto. Sem dar conta, encontramos num limbo - é tanto perturbante, quanto aliciante, a ideia de acharmos graça a uma heresia ou tabu<sup>2</sup>.

São escapes da realidade, “exercícios de esperança”, como diz Diogo Nogueira. Como não poderia deixar de ser, já que isso é tudo o que nos resta. É necessário saber sorrir ao medo e responder-lhe com humor. “A arte existe para que a realidade não nos destrua.”<sup>3</sup> e se a realidade se revela demasiado dura, então deixemo-nos mergulhar na fantasia. Se a incerteza paira sobre nós como uma nuvem negra, então façamos a luz que rompe a escuridão.

## *Um Riso Erótico*

DIOGO NOGUEIRA

George Bataille, escritor francês, em *O Nascimento da Arte* (Bataille, 1955), postula que o lúdico se encontra na origem da produção artística<sup>4</sup>. Segundo o autor, o ser humano, entendido como *Homo Ludens*, procura, desde o despertar da sua autoconsciência, o jogo e a criatividade. Assim, é nestas manifestações que reconhecemos aquilo que costumamos designar como as primeiras expressões artísticas. Inauguro o texto por enunciar Bataille porque, ao observar o trabalho da artista plástica Leonor Guerreiro Queiroz, reencontro ideias que nele li. Se é verdade que as imagens mais transgressivas e grotescas de, por exemplo, *Le Bleu du Ciel* (Bataille, 1957), não se refletem na linguagem imagética de Queiroz, também é certo que essa ligação não seria meramente ilustrativa<sup>5</sup>. Antes, diria que no

2. “Tabu” aqui utilizado como Georges Bataille propõe – um conjunto de normas imposto pela sociedade, que nos rege no quotidiano e que existe para ser quebrado.

3. Nietzsche, F. (1872). *O Nascimento da Tragédia*.

4. Bataille, G. (1955/2015). *O Nascimento da Arte*. Sistema Solar.

5. Bataille, G. (1957). *Le bleu du ciel*. Éditions Jean-Jacques Pauvert.

pensamento do autor, assim como na linguagem plástica da artista ressoa um certo “riso erótico”. Proponho com isto, uma possível leitura do seu trabalho, sem a pretensão de a tornar definitiva.

A imagem não pertence ao domínio verbal. Ainda que a palavra possa coexistir com a obra visual — como a artista demonstra na colagem *Odalisca banha-se, nas termas* (Queiroz, 2025) — a relação entre texto e imagem permanece essencialmente plástica. A inscrição ‘Águeda, Portugal’<sup>6</sup>, em negrito, justaposta aos tons azulados e atmosféricos do Taj Mahal, não parece ser acidental<sup>7</sup>. Não se trata de uma relação meramente formal, mas a algo que se inscreve fora do campo da lógica. Se, como defende Bataille, a obra artística é lúdica, então a comunicação entre texto e imagem não se constrói por legenda, mas por contraste artístico. O que se revela neste gesto, contudo, não é só o humor, mas também uma das mentiras contidas neste jogo.

Considero que existe uma manifestação latente de desejo na obra de Queiroz, delineada por uma encenação teatral do corpo feminino. A referência a *O Banho Turco* (Ingres, 1862) é central neste jogo<sup>8</sup>. Escolho esta obra em detrimento de *A Banhista de Valpinçon* (Ingres, 1808), que poderia parecer uma comparação mais imediata, pois a presença da água e de elementos orientalistas na obra de Queiroz não se revela acidental<sup>9</sup>. Ambas se constroem como composições moldadas, de forma assumida, pelo *male gaze*<sup>10</sup>. Ao apropriar-se deste universo compositivo, a artista situa-nos, desde o início, nesse olhar masculino<sup>11</sup>. Trata-se de um desejo controlado de ser vista. Repare-se, contudo, que, como em todos os jogos eróticos, o corpo surge velado, coberto por tecidos de padrões brilhantes.

O pano escolhido para a colagem *Odalisca banha-se, nas termas* (Queiroz, 2025), minuciosamente trabalhado com linha dourada, surge como uma extensão da carne<sup>12</sup>. Assim como o corpo nu se expõe na sua vulnerabilidade, também o tecido se revela frágil e é precisamente nessa fragilidade que encontramos beleza. Disposto num movimento que evoca a cauda de uma sereia, o tecido remete-nos para figuras míticas de beleza inatingível. Essa cauda, revestida de padrões reminiscentes da estética orientalista, não apenas faz referência à beleza do objeto, mas também incorpora um gesto de apropriação. Esta repetição da apropriação, surge num ato de reforço desse universo de desejo distante. O efeito estetizante que Ingres propõe em *O Banho Turco* (Ingres, 1862) é, aqui, subvertido a favor da artista. Reforça-se, assim, a vontade comedida do corpo em



Leonor Guerreiro Queiroz, *Odalisca banha-se, nas termas*, 2025

tornar-se também ele um objeto de contemplação. Entre o velar e o desvelar, o ingénuo e o consciente, a artista força-nos a entrar num jogo erótico — uma brincadeira adulta. Não posso deixar de regressar à ideia do riso erótico. Ao olhar para esta colagem, ouço no fundo dos seus planos de água, o riso belicoso de ninfas — ninfas que riem porque desejam ser tocadas, mas que nunca se deixam tocar.

Vejo a colagem e a sua própria produção como um ato de dissimulação. Se a colagem pode ser utilizada como um instrumento de adulteração da realidade — transformando uma fotografia numa ilusão —, esta obra não se propõe a esse engano. É verdadeira o suficiente para construir um espaço cénico, suficientemente autêntico para compor uma imagem de realidade. Porém, não pretende, de facto, iludir o observador. Antes, assume-se conscientemente falsa. Trata-se, assim, de uma mentira sedutora, quase como se a artista desejasse ser desmascarada ou descoberta. O véu da realidade mágica que a imagem constrói parece ter sido deixado intencionalmente entreaberto.

Sinto um certo deleite humorístico ao deparar-me com este jogo de controlo na obra de Queiroz. A artista parece divertir-se ao submeter o olhar do espectador à sua vontade. Recorre ao excesso, ao erotismo e à imposição social do corpo feminino como objeto de desejo, transformando-os em ferramentas para repensar a noção de beleza — tanto do corpo, quanto do trabalho. A sua obra celebra a minúcia e o tempo, exalta o cuidado e o pormenor. Poder-se-ia dizer que leva a busca pelo belo ao limite, mas, num equilíbrio subtilmente irónico, a artista parece rir-se das próprias noções de excesso.

6. A inscrição visual encontra-se integrada na colagem, sendo parte integrante da sua composição e não um mero elemento descritivo.  
7. Queiroz, L. G. (2025). *Odalisca banha-se, nas termas* [Colagem, 210 x 297 mm].  
8. Ingres, J.-A.-D. (1862). *O Banho Turco* [Pintura]. Museu do Louvre, Paris, França.  
9. Ingres, J.-A.-D. (1808). *A Banhista de Valpinçon* [Pintura]. Museu do Louvre, Paris, França.  
10. O conceito de *male gaze* foi formulado por Laura Mulvey para descrever a forma como o cinema clássico constrói a mulher como objeto visual do desejo masculino (Mulvey, 1975).  
11. Faço aqui uma ressalva: o *male gaze* parece-me ser utilizado na obra como um instrumento a favor das vontades da artista. Não se trata, assim, de uma vulnerabilização nem de passividade perante esse olhar.  
12. Queiroz, L. G. (2025). *Odalisca banha-se, nas termas* [Colagem, 210 x 297 mm].

# *Research Appeal*

## *(Prática curatorial vis-à-vis Prática artística)*

*notas* por  
ANA ANACLETO

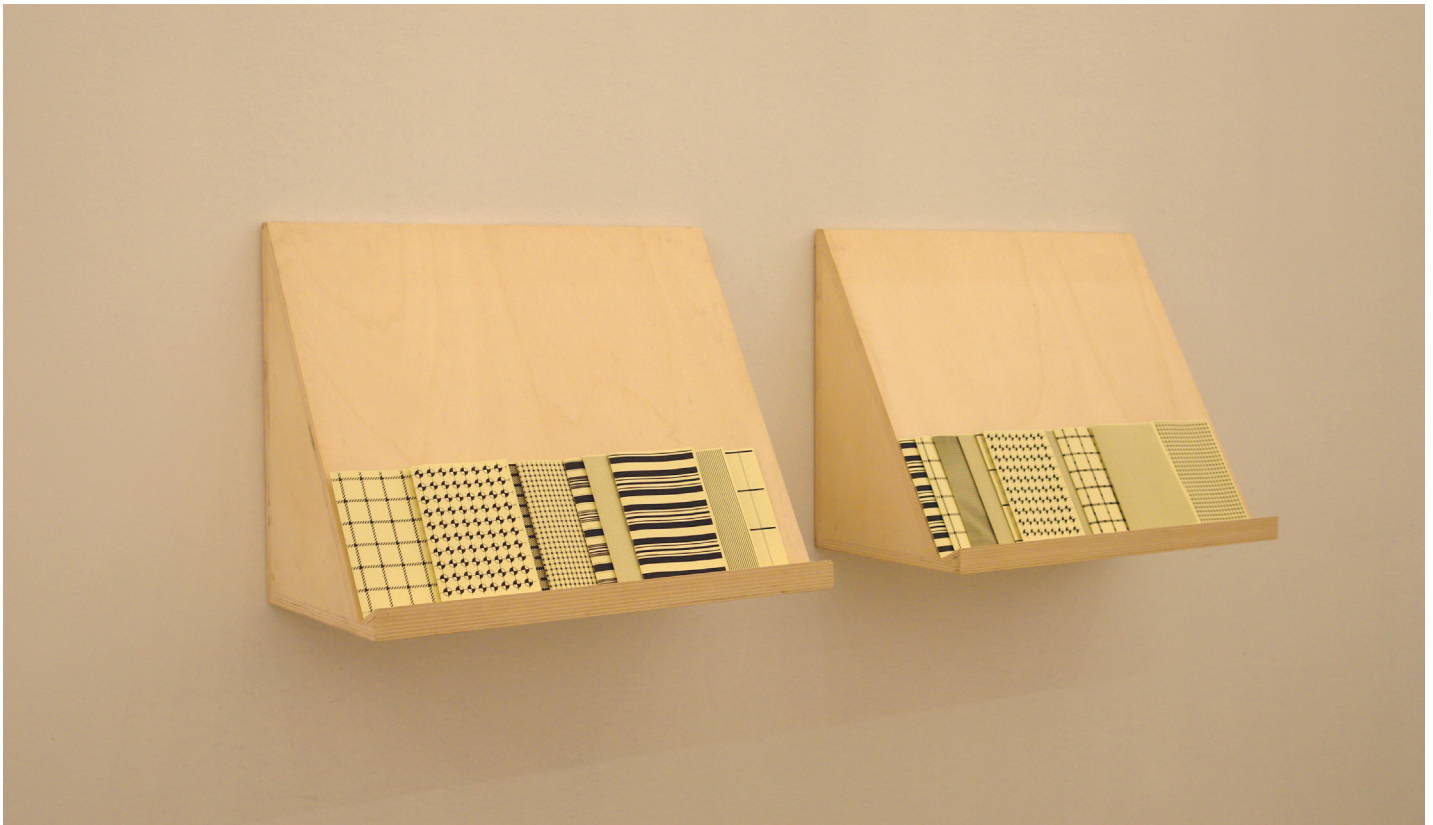
... procurar a promoção da possibilidade de entendimento da curadoria independente enquanto território de liberdade e expressão artística, de ferramenta investigativa decorrente das práticas artísticas, mas amplamente entrecruzada com estas. Propor, através do recurso à análise de uma vasta selecção de exposições históricas, desenhar um encontro entre os avanços tanto no campo exploratório da curadoria quanto no das práticas artísticas. Promover leituras a partir dos cruzamentos entre ambas e articular possibilidades de relação entre o pensar e fazer artístico e curatorial.

Procurar pensar o papel do curador enquanto agente criador determinante no processo de concepção de uma exposição ou evento artístico. Pensar a possibilidade de desdobramento da sua acção em múltiplas micro-acções, decorrentes das necessidades de cada projecto em particular, e propor o entendimento da sua dimensão investigativa enquanto campo de liberdade que, em muito, extravasa o território estritamente científico ou académico, para se aproximar de modelos de produção de conhecimento não-formais, intuitivos ou mesmo emocionais.

Valorizar e promover as noções de tratamento e cuidado, de observação e atenção, de afecto e partilha como motores das relações inevitavelmente implicadas no fazer e no pensar curatorial, e sublinhar também o carácter político inerente ao gesto público da curadoria, entendido sempre enquanto território de resistência, de experimentação e sobretudo de utopia.

No seio de uma realidade pós-capitalista, cada vez mais marcada pelos desenvolvimentos tecnológicos, e na era da digitalização de todas as experiências, procurar lembrar a importância da relação humanamente rica entre artistas e curadores, valorizando a condição de presença e desenvolvendo qualidades de escuta activa, mantendo próxima e sempre presente a recomendação proferida pela artista norte-americana Carrie Mae Weems: “Remember to Dream!”<sup>1</sup>

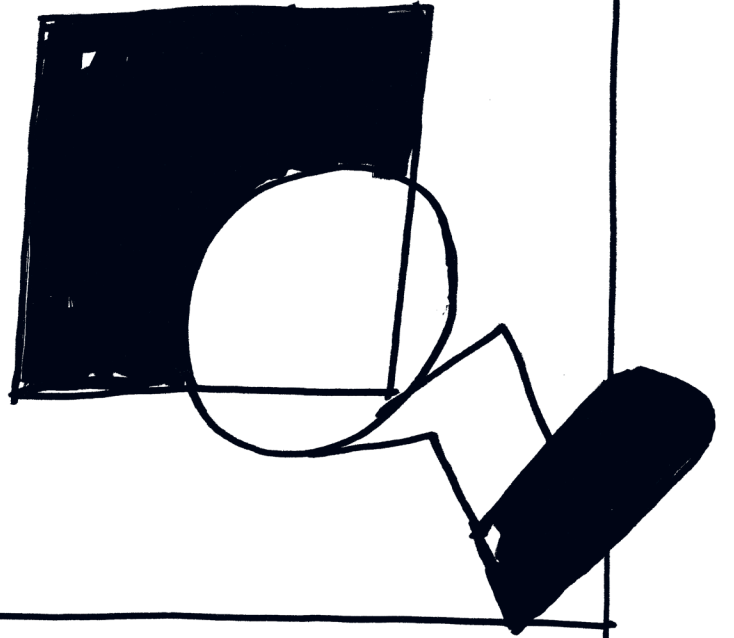
1. Título da mais recente publicação da autoria de Hans Ulrich Obrist, que reúne parte do projecto que tem vindo a desenvolver a partir de uma recolha de pensamentos e anotações manuscritas por artistas em pequenas folhas post-it.



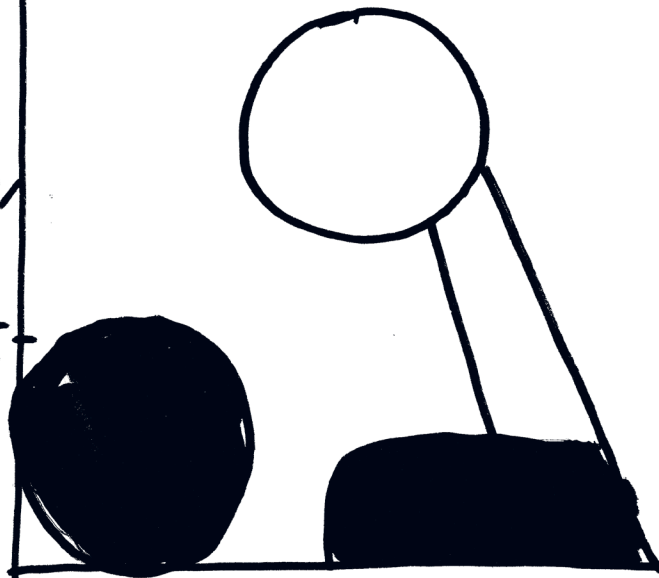


ESTE CORPO  
EXISTE ENQUANTO  
LUGAR ONDE VIVEMOS  
E EXPERIMENTAMOS  
O MUNDO.

PARA MERLEAU-  
-PONTY, É ATRAVÉS  
DE UM CORPO  
PRÓPRIO QUE  
ABRIMOS A NOSSA  
CONSCIÊNCIA  
AO MUNDO.

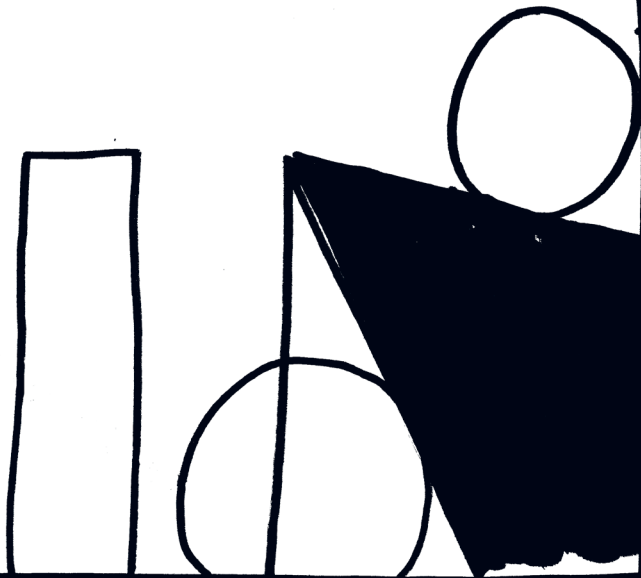
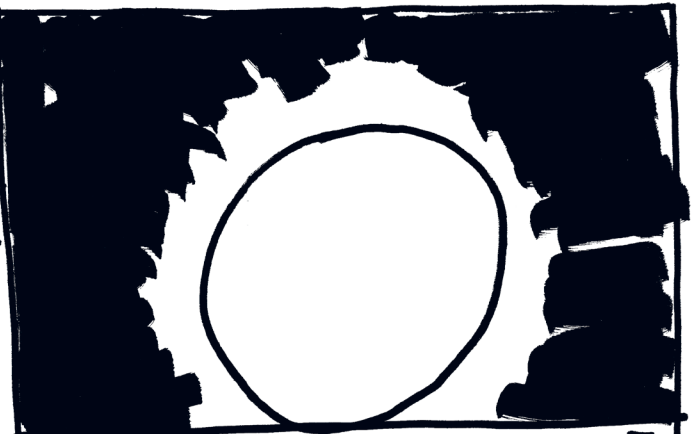


A EXPERIÊNCIA  
PERCEPTIVA É  
AQUILO QUE, EM  
PRIMEIRA ORDEM,  
NOS ABRE AO  
MUNDO E NOS  
PERMITE CONHE-  
CÊ-LO.



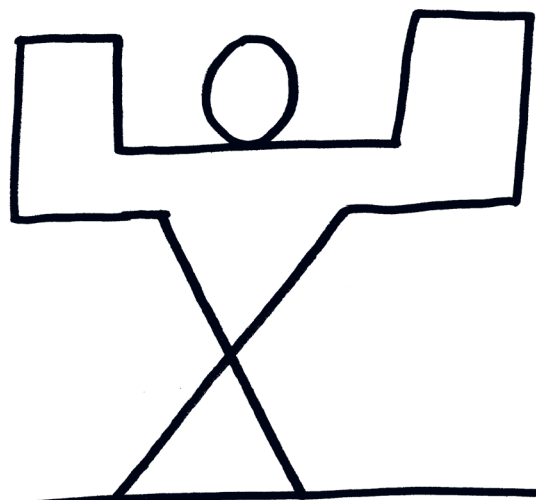
A REDUÇÃO FENO-  
MENOLOGICA É O  
PRIMEIRO PASSO  
PARA O CONHE-  
CIMENTO DO MUNDO.

POR OUTRO LADO,  
NELSON GOODMAN  
REFERE A EXISTÊNCIA  
DE MUITOS MUNDOS,  
SE ALGUM HOVER.



ESTES MUNDOS SÃO  
FEITOS E NÃO  
ENCONTRADOS.  
AS PESSOAS CONS-  
TROEM MÚLTIPLAS  
VERSÕES DE  
MUNDOS, INDIVI-  
DUALMENTE.

NEM SEMPRE ESTA  
CONSTRUÇÃO DE  
MUNDOS É DISCUR-  
SIVA.



GOODMAN FALA-  
-NOS DE ESQUEMAS  
NÃO-VERBAIS  
QUE ESTRUTURAM  
AS COISAS DE UM  
MODO NÃO  
DESCRITIVO.

A ARTE SURGE  
COMO UMA POSSI-  
BILIDADE DE  
CONSTRUÇÃO DE  
VERSÕES VIÁVEIS  
DE MUNDOS.

*Danser l'énigme qui relie  
la cellule au symbole:  
description d'un  
workshop-performance  
pour dessiner le territoire  
de ma recherche*

MARIANNE BAILLOT

Je propose ici un rapport de terrain d'une expérience pédagogique pour contextualiser le territoire de ma recherche dans le cadre de ma thèse au Collège des Arts, à Coimbra. Invitée par le programme Oficina Zero<sup>1</sup> à enseigner trois semaines, je décris ici les activités développées avec de jeunes danseurs: l'initiation aux méthodes somatiques<sup>2</sup> et la répétition quotidienne d'un score pour créer une chorégraphie. Je liste les exercices, les «fabriques du sentir», les métaphores, les énoncés transmis. Quels échafaudages pédagogiques, dramaturgiques et de composition sous-tendent les activités proposées? D'un point de vue pratique, comment révéler le corps Neutre et d'un point de vue théorique, comment cheminer vers une définition du corps Neutre?

Nous commençons la journée avec un exercice de méditation<sup>3</sup> que je nomme *What if where I am is what I need, sitting eyes closed*. Assis en tailleur, les yeux fermés, nous concentrons le regard intérieur sur un petit triangle entre l'entrée des narines et la lèvre supérieure. Si des pensées traversent l'esprit nous replaçons doucement l'attention sur ce triangle. Quand le mental est calme, nous passons à un *scanning* du corps, partie par partie. Lorsqu'une conscience plus fine, plus continue, plus proximale émerge, nous alternons *scannings* et moments sans contrôle de l'attention. Cette méditation peut évoluer vers une danse libre caractérisée par un mouvement très lent et continu.

1. Créé par la chorégraphe Mafalda Deville, le programme OZ regroupe chaque année à Porto de jeunes danseurs de 18 à 25 ans pour une année intensive de workshops et d'ateliers dans le but de les préparer à intégrer des compagnies ou des formations universitaires type Master de performance. <https://www.oficinazero.com/>

2. Technique Alexander, Méthode Feldenkrais, Body Mind Centering: les techniques somatiques ont pour but l'observation de notre état de corps, de notre environnement et de notre conscience. Nées dans les années 70, elles ont joué un rôle important dans les studios de danse pour la formation du danseur, la récupération mais aussi pour la création.

3. J'ai appris la méditation Vipassana lors d'une retraite de 10 jours dans un centre de méditation en France en 2010.

*Comme si vous aviez une petite quantité d'eau dans le creux des mains; Comme si vous pouviez vous voir vous-même depuis le haut; Comme un petit triangle sous vos narines composé de trois points: entrée de la narine gauche, entrée de la narine droite, milieu de la lèvre supérieure; Comme si vous veniez poser votre regard intérieur sur ce triangle; Comme si l'ambiance frontale était plus calme, disponible.*

Nous continuons avec une séquence de salutations au soleil et de postures d'équilibre de Yoga. Puis, je montre des exercices de Butô qui m'ont été transmis par la chorégraphe française Cécile Loyer<sup>4</sup>. Ce sont des contre-points physiques entre contractions et relâchements du centre avec des références poétiques qui évoquent les cycles de la vie; le désir ou l'absence de désir; le fait d'être en vie ou le néant; le point originel ou l'aboutissement.

*A chaque inspire vous vous ancrez plus au sol; à chaque expire votre colonne s'allonge; Vos yeux sont des yeux-fenêtres: autant d'énergie entre et sort de vos yeux; Une fleur de lotus dans les paumes de mains toujours plus haute vers le ciel; Comme si vous marchiez entre ciel et terre; Comme si vous creusez la terre et que vous gardiez tout à l'intérieur de votre ventre; Comme si vous redonniez tout au vent en soufflant sur le bout de vos doigts; Comme si vous pouviez voir vos doigts et l'espace au-delà de vos doigts; Comme une graine qui refuse de grandir; Comme une fougère qui se déroule tout doucement; un fil de marionnettes vous relie au ciel et tout à coup ce fil cède!; Au sol, comme un cadavre dont les bras tendent vers l'infini; Comme si vous marchiez entre un enfant et une personne très âgée. Comme si un banc de poisson entrainait en vous...*

Quand l'énergie culmine à la suite de sauts, nous nous éparpillons dans le studio avec une marche dynamique. Nous passons alors à des exercices typiques de danse contemporaine comme lancer ses membres devant, côté, derrière pour travailler les appuis; ou à des exercices de perception: chaque danseur choisit deux personnes dans son champ de vision et doit les garder toujours à équidistance.

**Théorie des jeux:** A la suite, en contre-point, j'aime proposer un exercice de contact qui questionne la perméabilité des corps. C'est une complexification de l'exercice de «la masse» qui m'a été transmis au CNDC d'Angers par Loïc Touzé<sup>5</sup> et que j'appelle «théorie des jeux». La masse est un abandon d'un groupe entier à la gravité comme une glace qui fond, alors que cet exercice se réalise par petits groupes de 3 à 5 personnes. A partir d'une marche dynamique, quelqu'un s'arrête et propose une

4. Le Butô, souvent traduit par «danse des ténèbres» ou «mouvements compulsifs dans l'obscurité» est un style né au Japon avec Hijikata et Kazuo Ohno au lendemain des catastrophes nucléaires d'Hiroshima et de Nagasaki. Cécile Loyer a travaillé au Japon avec la maître de butô Mitsuyo Uesugi et elle a été son assistante pour l'Europe entre 2000 et 2005.

5. Lors de la formation Essais du Centre National de danse contemporaine d'Angers (direction Emmanuelle Hynh) que j'ai suivi en 2006-2007.

«forme/paysage»; les autres s'accumulent petit à petit à cette «forme». Après ajustement et légère compression des corps devenus «corps-peau-perméables» cette masse se transforme selon différentes possibilités: «loyauté» (tout le groupe demeure solidaire); ou «sortie» quand un danseur décide de s'échapper en traversant le groupe. Il peut ne rien garder de la forme du groupe ou au contraire, garder la mémoire de la forme imprimée.

La situation évolue vers un format d'atelier avec des propositions qui mêlent expériences sensorielles et narratives.

**Biographies:** Au lieu de demander aux danseurs de se présenter oralement, je propose un exercice qui est un mix entre du Jérôme Bel et du Catherine Diverrès. La préparation consiste à noter sur une feuille les moments les plus importants de sa vie et à faire l'exercice de la bouteille (lâché du poids d'un danseur les yeux fermés au centre d'un cercle). Puis, par groupe de trois, sur une ligne, un danseur se place au milieu de deux autres et il énonce les yeux fermés ses moments les plus marquants tout en courant vers l'avant et l'arrière. Les deux danseurs le protègent, l'aident, le reçoivent. Dans cette situation de vertige, certains souvenirs enfouis peuvent refaire surface. Il y a des rires et des pleurs. Le danseur ouvre les yeux et transfère l'expérience en un micro solo. Nous gardons en stock les phrases les plus percutantes.

**My Room:** Cet exercice qui fait écho à la performance *Speaking dance* de Jonathan Burrows et Matteo Fargion<sup>6</sup>. Il s'agit de décrire au public un espace en nommant les architectures, les objets: 1/en pointant du doigt; 2/en utilisant la main entière pour décrire des atmosphères ou des affects; 3/ en utilisant son corps comme baromètre d'espace. L'attention qui est nécessaire pour maintenir en vie les composants de cet espace dans la tête du spectateur est au cœur de cet exercice tout en répétitions et accumulations. Nous travaillons avec un métronome que j'arrête tout à coup pour ouvrir vers une improvisation qui fait exploser le cadre préalablement construit.

**Méthode Feldenkrais®<sup>7</sup>:** les leçons de prise de conscience par le mouvement durent généralement 40 à 60 minutes. Elles sont composées d'un *scanning*, de mouvements-tests et de séquences de mouvements qui explorent une ou plusieurs fonctions corporelles par approximation (et non pas par imitation) et par des jeux de contraintes. La leçon invite à une exploration/expérimentation de nos schémas de mouvements habituels et ouvre vers de nouvelles manières de s'organiser. Par exemple, «s'embrasser soi-même» explore la fonction de la torsion à différents niveaux de l'axe vertébral. Elle culmine avec des déformations

amusantes du visage quand les mouvements des yeux et de la mâchoire entrent en scène. La leçon «relâcher les muscles le long de la colonne» explore le schéma de la marche avec la transmission des appuis du sol vers le bassin, le long de la colonne. Elle culmine avec une improvisation où j'utilise des images nouvelles: les articulations comme «étoiles» de la «constellation» squelette.

*Observez comment vous reposez au sol; Comme si vous voliez au-dessus de vous-même; Quelles parties du corps sont plus visibles? Quelles parties de votre corps laisseraient des traces sur le sol? Croisez vos bras sur votre poitrine comme si vous vous embrassiez vous-même; Pouvez-vous masser votre colonne vertébrale doucement sur le sol en roulant à gauche et à droite de l'axe.*

Pratiques répétées d'un score de questions pour fabriquer une chorégraphie: Il y a une infinie possibilité pour créer des danses et je choisis ici la répétition d'une série de questions. Dans le sillage de la chorégraphe américaine Deborah Hay<sup>8</sup>, la basse continue de la pratique est une fine observation du moment présent qui questionne l'activité même de danser:

— *What if where I am is what I need? Notice the feedback and let it go!*

Les consignes s'accumulent par couches pour court-circuiter nos habitudes de mouvements en saturant notre attention. Les énoncés sont des tâches impossibles, des espaces à habiter temporairement. Ils placent le performer dans une situation d'urgence. Ils revisitent aussi des exercices de l'atelier. L'exercice *Théorie des jeux* est revisité par l'énoncé *What if I fall into a sensation hole?*. L'exercice *My Room* est revisité par — *Naming and Measuring my ordinary objects and affects* — *What if I dance within a chaotic frame?* — *What if I explode the frame?* L'exercice *Biographies* est revisité à la fin du score par — *Not knowing how to be my most singular/dramatic self?* et — *What I really want to say on stage?*

Les performers doivent prendre des décisions pour faire évoluer la performance vers l'énoncé suivant. Ce n'est pas facile pour ces jeunes danseurs qui sont dans un moment où ils cherchent à «passer» des formes comme on passe un salto en gymnastique. Je travaille à partir de ce désir et invite mon professeur de Tai chi, Alexandre Corazza pour une initiation à cet art martial qui passe aussi par l'apprentissage de formes. Nous intégrons des passages écrits dans le score. J'incite à entrelacer des éléments écrits avec des éléments de sensations, quotidiens, ou des souvenirs esthétiques ou émotionnels. Je questionne le

6. J'ai assisté à ce spectacle en 2007 lors du festival *ImpulseTanz* à Vienne en Autriche. Jonathan Burrows explique que le principe qui a présidé à la création de *Speaking Dance* était: «Faites ce que nous faisons toujours, mais cette fois-ci avec des mots». <https://www.burrowsfargion.com/speakingdance>.

7. Praticienne de la méthode Feldenkrais® depuis ma formation "Paris 13" dirigée par Myriam Pfeffer, au centre Accord Mobile à Paris, j'utilise cette méthode pour mes recherches et lors de séances avec des collègues praticiens.

8. J'ai participé comme interprète à la pièce de groupe Deborah Hay *My country Music* (Théâtre d'Angers, 2005). Chaque interprète peut ensuite élaborer la version solo de la pièce de groupe en répétant le score 30 jours consécutifs. <https://numeridance.com/publication/my-country-music/>



© Israel Pimenta

rapport au public et à l'espace pour construire une qualité moins monolithique. J'essaie de leur faire comprendre que chaque vocabulaire est chargé symboliquement.

Au fur et à mesure de la pratique, la temporalité de l'expérience change : elle s'étire quand différentes couches de mémoires se superposent : mémoire sensorielle, de l'espace et des pratiques elles-mêmes. Les décisions en temps réel emportent virtuellement avec elles les décisions non actualisées éprouvées lors des pratiques. La qualité de l'interprétation de l'interaction avec la situation change. Se révèle alors ce « corps neutre » au tracé léger qui brouille certaines frontières. Est-ce écrit ou improvisé ? Est-ce expressionniste ou au contraire un repositionnement perpétuel déterminé par l'espace et les autres ?

**Conclusion :** Dans ce workshop, la pratique de méthodes somatiques est placée tout contre la pratique quotidienne d'une performance à jouer devant un public. Dans ces deux types de pratiques, les consignes sont données oralement sans montrer nécessairement de mouvements spécifiques. Dans les deux cas, il y a une forme de rejet de la tradition classique du miroir, du modèle pour retrouver une intelligence du corps entier qui va vers le plus organisé si on lui montre les chemins nouveaux ou dormants.

Je vois les pratiques somatiques comme un tamis qui filtre la matière pour atteindre l'infra-sensible, la cellule, l'émotion engrammée. Le score des énoncés opère, lui, comme un marchepied pour atteindre le suprasensible, le conceptuel, le symbolique. Il se passe à la limite de la chair qu'il déconsidère. Pour changer une habitude de mouvement, réaligner, voire soigner, il ne suffit pourtant pas de nommer tous les possibles inhibés et dire : Vas-y ! Fais comme ça ! S'approprier un nouveau chemin, écrire un nouveau script nécessite d'atteindre aussi la chair et non pas seulement le niveau symbolique.

Il y a donc comme une énigme pour relier la cellule au symbole.

Nous pourrions opposer le regard intérieur des somatiques et la pratique du feed-back visuel comme moteur du mouvement mais les deux peuvent se fondre dans un « regard fenêtre ».

Nous pourrions opposer les consignes qui adressent le corps cellulaire, le besoin d'aimer et d'être aimé et les consignes qui développent une vision stratégique, un mouvement plus symbolique, mais les deux qualités s'informent, s'entremêlent dans le travail. Par exemple, je propose des consignes plus abstraites ou plus directionnelles à la suite de la méditation et j'insère dans le score qui a pour base le feedback visuel des consignes plus « rondes », « sensorielles » : « 33 millions de cellules ensemble ». J'utilise le métronome pour tester les passages d'un temps pulsé à un temps non pulsé dans les exercices et dans le score.

C'est peut-être la minutieuse construction de ce continuum temps pulsé / temps non pulsé qui nous fait atteindre un plan de composition, un moment où se révèle le corps neutre.

Lorsque que j'explique que je travaille sur la pensée du neutre je fais face à une critique récurrente : le neutre serait une illusion car aucun mouvement, corps, mesure, couleur, esthétique, valeur ne serait libre de connotations mais bien le reflet d'une culture, d'un usage. Bien sûr, une valeur, un corps n'est jamais neutre. Le corps neutre est entendu ici comme une variable, une virtualité qui a une gamme de valeurs possibles. Par exemple, aucun des hétéronymes ou même des homonymes du poète portugais Fernando Pessoa n'est neutre. Mais Pessoa lui-même peut être perçu neutre dans le sens où il se manipule lui-même de telle ou telle manière, selon la configuration spécifique des hétéronymes qu'il met en scène et qui eux ne sont jamais neutres. Il est lui-même le plan de composition virtuel, le corps neutre, indifférencié.

J'essaie créer des situations de danse propices au surgissement de ces devenirs virtuels. Des situations de danse qui déjouent, esquivent, désorientent mon vouloir-danser-selon-ce-que-je-connaiss-déjà. C'est donc structurellement un corps neutre que je cherche : un corps qui déjoue le paradigme pour reprendre la définition de Roland Barthes.

A la fin du workshop quand je regarde les danseurs, j'entrevois cette qualité à la fois réflexive et expressionniste comme un bruissement qui entremêle surgissement et dissolution.

Barthes, R. (2023). *Le Neutre. Cours au Collège de France (1978)*, Paris, Seuil.

Simondon, G. (2013). *Cours sur la perception (1964-1965)*, Paris, Presses Universitaires de France.

Deleuze, G., Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Éditions de Minuit.

Hay, D. (2000). *My body, the buddhist*, Middletown, Wesleyan University Press.

Pizarro, J. (2024) *Não Sou Nada, Um filme pós-pessoano de Edgar Pêra*, Lisbonne, Edições Tinta da China.

# Um presente envenenado

JOANA CHAREPE

Uma receita escrita à mão pela bisavó Margarida é sempre uma receita com carisma, e o primeiro açulamento começa logo no valor daquela amarelada folha sobrevivente até hoje. Esta receita não se lê, desarma-se. A receita só pode funcionar.

Engana-se quem pensa que arte não se aproxima desta receita. As quantidades, os ingredientes e outras palavras terminadas em “és” assemelham-se aos muitos “és” que o resultado da obra de arte pode tomar, dependendo de quem a escrutina.

Secos para um lado e molhados para outro. Óleo na fervura.

Ao seguir esta receita, afinal são 5 ovos, 3 inteiros e duas gemas, e o resultado são sonhos que acompanham o bacalhau que depois volta a sonhar. Eu não vim pelo bacalhau.

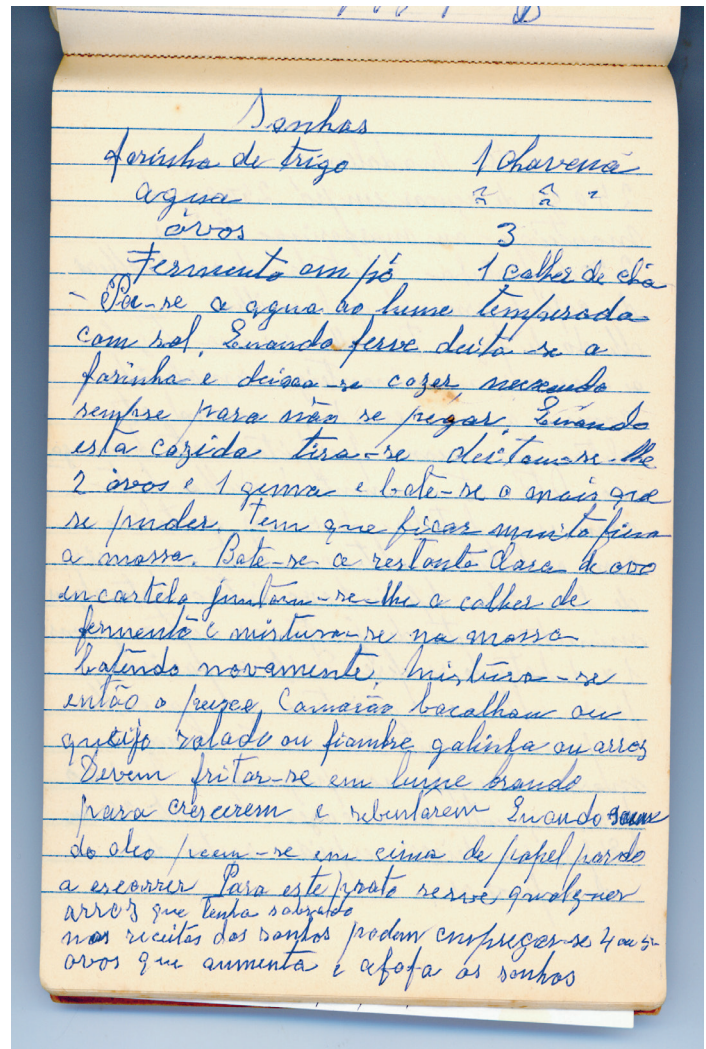
A frustração é latente quando o resultado final não está descrito na última linha. Quer dizer, até descreve a textura ideal dos sonhos, mas como é que se tiram as espinhas?

De onde veio este presente envenenado, já vieram outros tantos com o puro objetivo de não haver mais ninguém a chegar a meter os dentes em tal iguaria. A verdade é que só se pediu a receita. Se não fosse esta bisavó a fazer, nada feito, ninguém mais sabia como a confeccionar. A receita aqui está e o produto final também, se se desvendar o que temos em mãos.

Esta anedota familiar é uma analogia ao estado atual da arte. O que nos chega dos diversos movimentos artísticos já foi organizado pelo melhor crítico da estação, corrigido pela editora, e os assuntos ganham ou voltam a ganhar interesse ao sabor do vento. Vento esse que não leva necessariamente ao mesmo resultado final ou sequer a um resultado: os ingredientes podem ser os mesmos, todavia o executante, a atualidade contemporânea e o espaço que o recebe já não o são.

Há liberdade para alterar e criar espaço de discussão e com certeza alguém se vai sentir ostracizado. Que, então, alimente a discussão e traga novos assuntos para debate. A contemporaneidade está para alterar a ordem, como para incitar à reflexão, como para desassossegar. Ninguém sabe tudo e haverá ainda outros que se poderão ter dedicado a desarmar a receita e a usufruir dos seus sonhos, sempre que o óleo chega à temperatura ideal.

De amalgama para amalgama, tiram-se as espinhas e sonha-se que da próxima vez não se tenham engolido outras tantas.





ja outro ser humano ou o não-humano, o elemento dito "natural", o vegetal, o mineral. Andar é ritmo, o primeiro ritmo conhecido pelo humano.



Quando estamos na companhia de alguém que está triste, é instintivo tocar-lhe, abraçá-lo, acariciá-lo. O sentimento de empatia revela,

gens no mar, redescubro-me criança na sua neve. Encontro, naqueles que a habitam, formas sempre diferentes de a amar.

humano, e a temperatura do corpo humano é transmitida, por alguns instantes, ao corpo da pedra. O contacto entre corpos é uma manifestação



inevitável que o encontro e, por conseguinte, o contacto visual, se traduza também em contacto físico e que este contacto, por sua ra falésia, encontro fragmentos de corpos humanos. No corpo humano, encontro fragmentos de pedra e de terra. (21/06/2023) \* É A dança tem uma ligação com o andar. Passo-ritmo-dança-música: todos estes movimentos sempre pressupuseram um estado de maior escuta. N



manos. No corpo humano, encontro fragmentos de pedra e de terra. (21/06/2023) \* O moldar é um acto escultórico que combina pele e um só (erotismo) - a ideia de sermos todos e um só, a necessidade de união que também tem a ver, talvez, com o querer preencher uma falta de

gens certas aparecerão. (23/7/2023) \* O sopro, que é sonoro, que é o sopro de um vulcão, que é o sopro humano, que se fundem, que



ao vidro, que dá forma a uma vida, e o sopro é fluido, como fluido é o meu trabalho, como fluido é o vidro quando aquece. E é também por causa apenas num modo de expressão. Há uma fluidez de pensamento que se traduz numa fluidez da forma e do que a forma toca. (Dezembro 2023)

tragar, de fazer moldes destes corpos minerais, ou do

Depois veio a dança. Eu ouço música enquanto caminho. Música e ritmo, música e dança.

de empatia.

qualquer superfície, seja ela orgânica ou inorgânica, é fugaz. \* Esta necessidade de contacto, de tocar, de corpos para os tornar memórias. Qualquer pele, e com este termo incluímos qualquer



*Pedra, papel e tesoura.*

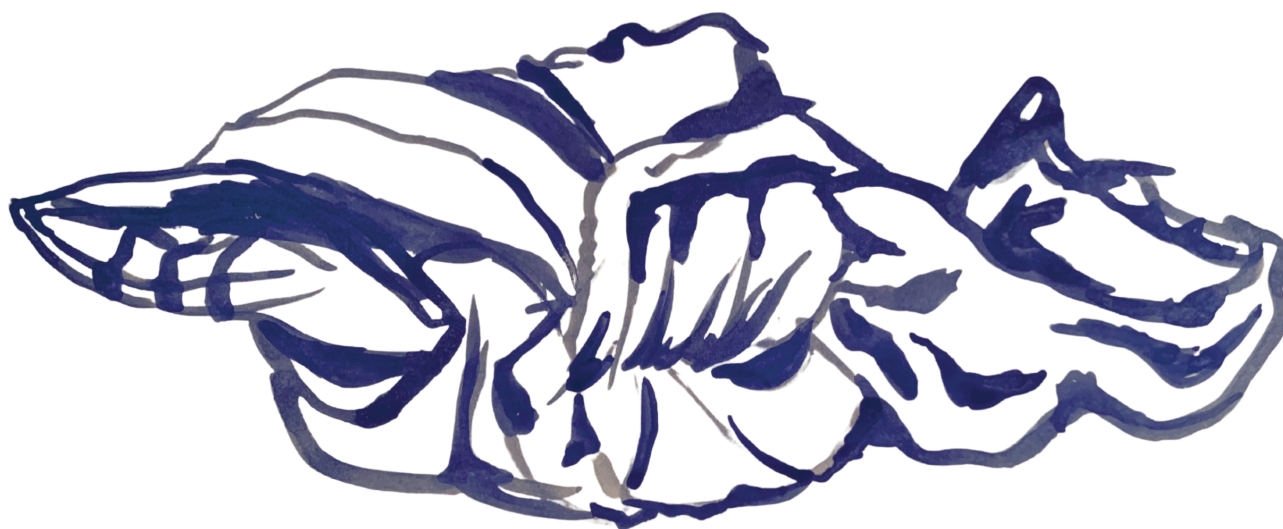
Sempre que preciso pensar com mais clareza ou me concentrar em detalhes, pego um pano de prato e começo a dobrá-lo de diferentes maneiras; em seguida, faço um desenho rápido, com traços soltos. O traço rápido faz com que seja necessária uma atenção maior.

*Pedra, papel e tesoura.*

A materialidade têxtil está em todas as coisas, não só na arte e de todas as formas, na verdade todas as coisas estão em todos os lugares e formam todas as coisas. a arte é uma coisa dentro de todas as outras coisas.

*Pedra, papel e tesoura.*

não há pedra, nem papel, nem tesoura. Só o corpo. As mãos. A cabeça. Dobrei esse tecido três vezes, um para pedra, um para papel e outro para tesoura. aqui está o resultado — ninguém venceu.



## *Diálogos entre um desenho de sofá e a sua autora*

SARA DIONÍSIO

*o desenho pergunta*

a autora responde:  
és um desenho de sofá!

*o desenho insiste*

novamente a autora:  
adoro nomes simples como desenho de sofá  
e detesto nomes pomposos como paisagem em tons  
de azul ou algo parecido  
vou dar-te um número para te sentires melhor  
mais singular, único  
desenho de sofá 68  
número 68, numa série de 350 desenhos de sofá

*o desenho questiona.*

ao que a autora responde:  
não me lembro do dia em que te desenhei  
foi no início do ano, logo a seguir ao desenho que faz  
lembrar um coração  
aquele azul, preto e vermelho, com finas linhas que  
sugerem artérias  
sou muito intuitiva a trabalhar, faço muitos desenhos  
rápidos, todos de seguida  
sem pensar muito  
um exercício de prazer, lúdico  
uma espécie de meditação  
sentada no sofá com papéis, tintas e pincel  
dar liberdade às mãos para se lançarem sobre a folha  
numa singela coreografia gestual  
mãos livres que dançam com aguarelas num pequeno  
palco branco  
como eu adoro estas danças de mãos sem estudo  
ou ensaio prévio  
uma improvisação

*o desenho volta a interrogar*

e a autora contrapõe:  
são quase todos do mesmo tamanho  
14,8×20cm ou 12,5×18cm  
houve um desenho maior  
mas já não está em casa  
foi oferecido a alguém especial

*o desenho pede esclarecimentos*

e a autora clarifica:  
por vezes os desenhos saem de casa  
porque dão nas vistas ou porque têm uma maior  
maturidade estética, artística  
é como chegar à idade adulta  
outros ficam para sempre na esfera doméstica ou no atelier  
anónimos, na obscuridade

*mais uma pergunta, implora o desenho*

e a autora, sem rodeios:  
desenhei-te porque me apeteceu  
adoro riscar, marcar, tocar, calcar, amassar  
misturar pigmentos com gotas de água  
soprar, balançar  
ver as manchas que irrompem no papel  
as cores que bailam umas com as outras  
o pincel e a mão a deslizar  
num lugar onde tudo pode ocorrer  
e, no fazer, descobrir o desenho a acontecer

*o desenho não pára de questionar*

a autora reage:  
calma, calma, mais devagar  
às vezes os desenhos nascem de uma forma  
e não de outra por questões muito práticas  
como constrangimentos de espaço ou de tempo,  
limitações físicas ou outras  
quando te desenhei  
o espaço que eu tinha disponível era o sofá  
coloquei papel no colo, aguarelas de um lado,  
pincéis e água do outro  
e comecei  
por isso nasceste pequeno, como a maioria dos outros  
desenhos de sofá  
mas o tamanho não tem nada a ver com a qualidade  
há desenhos que quando nasceram  
ninguém dava nada por eles  
depois, com o tempo, tornaram-se importantes, valiosos  
alguns tornaram-se tão famosos que passaram a ser  
licitados em leilões e vendidos por preços astronómicos  
olha o exemplo dos desenhos de Dürer ou de Da Vinci  
o autor já morreu  
e os desenhos continuam vivos  
a viajar de museu em museu

*mais um pedido do desenho*

a autora sorri:  
nunca me canso de criar

se tivesse mais tempo ainda fazia muitos mais  
é uma necessidade  
uma espécie de impulso vital  
uma energia que precisa de tomar forma, de se tornar  
corpo e matéria  
por vezes nascem desenhos  
outras vezes panos pintados  
outras objetos escultóricos e construções  
por vezes adoro usar materiais que já tiveram uma  
história anterior  
é como dar-lhes vidas novas  
uma outra existência com qualidades inéditas  
um pano que foi toalha de mesa  
um cortinado que durante anos protegeu alguém  
dos olhares estranhos ou da força do sol  
vou-te falar de uma pintura que estou a fazer  
peguei num cortinado e levei-o para o atelier  
observei a sua cor esbatida, entre um branco-sujo  
e um tom azulado  
depois, num impulso energético  
mergulhei nas suas fibras  
comecei a mudar as suas propriedades originais  
coloquei gesso com uma trincha e esperei, esperei  
voltei a pôr mais gesso, voltei a esperar  
o tecido já não era um cortinado,  
mas outra coisa em gestação  
enrolei-o com as mãos, estendi-o numa mesa  
voltei a enrolar, fiz pressão, desenrolei, estendi-o no chão  
lancei mais um pouco de tinta e parei  
deixei-o ficar deitado e fui embora

*o desenho quer saber mais*

e a autora esclarece:  
fui embora porque teve de ser  
por vezes temos de parar e aguardar para ver o que acontece  
no pano que foi cortinado e que agora se está a  
transformar noutra coisa  
comigo, que também me transformo todos os dias numa  
perpétua metamorfose interior  
às vezes temos simplesmente de parar para ir comer  
ou descansar  
ou porque já é tarde  
outras vezes decidimos que não é preciso fazer mais nada  
mas parar é sempre uma decisão difícil  
nem sempre sei se é o momento certo, adequado  
se o trabalho está terminado  
às vezes é uma intuição, outras é só cansaço  
mas quase sempre tenho dúvidas

*o desenho está curioso, quer aprofundar*

e a autora continua:  
passados uns dias voltei ao atelier

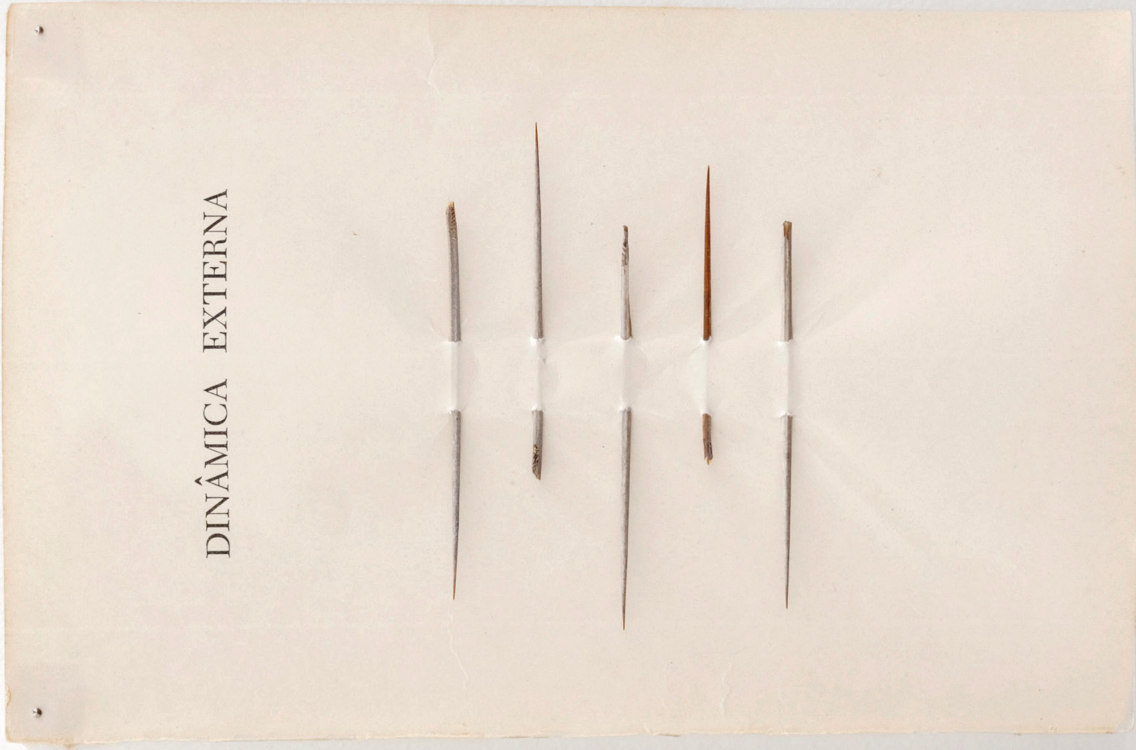
o pano já não era um pano, estava diferente.  
aconteceram coisas que desconheço  
que têm a ver com a matéria e as suas qualidades  
intrínsecas  
assuntos de têxteis, fios e fibras, de gessos, líquidos e tintas  
enigmas da física e da química  
que não domino na totalidade  
o pano ficou mais rijo, menos flexível  
as cores adquiriram novos tons e formas  
consegui até vislumbrar uma paisagem com nuvens e céu  
mas é isso mesmo que adoro  
essa ausência de ordem e de controle  
olhar e ver a pintura a manifestar-se

*o desenho interrompe e contrapõe.*

a autora anui:  
sim, acho que tens razão  
foi a minha ação que deu origem a esse outro pano  
que lhe mudou a forma e a essência  
que o transformou em pintura  
arte  
mas o processo não foi todo controlado por mim  
há acontecimentos que são da ordem do acaso  
por isso às vezes sou surpreendida  
e eu adoro surpresas  
mas, para ocorrerem, temos de estar atentos  
curiosos  
disponíveis  
até um pouco inquietos  
mas sempre abertos a encontros  
nunca é apenas o acaso  
há alguma coisa que nos impele a mergulhar fundo  
a sentir, tocar ou imaginar  
são experiências difíceis de nomear, inefáveis  
mas é delicioso  
quando se sente que o nosso corpo está ligado ao mundo  
faz parte dele  
é feito da mesma matéria  
poeira de estrelas

*e o desenho, cansado, conclui*







de das células vivas de se reproduzir e se organizar. O termo designava para eles um novo conhecimento da "organização dos sistemas vivos" que tem como premissa a ideia de que todas as

entidades vivas são unidades organizadas em torno de relações dinâmicas específicas e não qualquer essência ou conjunto de partes componentes. De modo geral, um sistema autopoietico é aquele que se gera e se reproduz por si mesmo. Pensados como um

diário gráfico que foi constantemente recombinado ao longo do tempo, as pequenas e delicadas obras desta série tecem uma linha poética que intercala imagem e texto, objetos e

# *Composições artísticas de ecologias sonoras*

SANDRA SILVA

## **I. O Manifesto Terrícola**

Desde o dia 23 de abril de 2023 que uma orelha de colagénio biodegradável, de 8 cm, se encontra enterrada no pergelissolo de um glaciador, em Svalbard, uma ilha ártica a norte da Noruega (Lat N: 78°15.359` e Long E: 016°14.165`). Tem no seu interior uma mensagem sonora, em inglês, encapsulada e codificada numa molécula de ADN. Este é o “Manifesto Terrícola” criado pelo artista Solimán López e que, simultaneamente, se apresenta como uma obra de arte, um texto de intenções e uma ferramenta científica, dirigido à Terra e aos seus habitantes, de gerações presentes e futuras, com o intuito de ativar uma nova responsabilidade social. Caso a Humanidade persista neste rumo de (auto)destruição, a orelha retorna à superfície da Terra enquanto o glaciador derrete, e a mensagem, assim como o planeta, estarão perdidos para sempre (ESILV, 2023; Lopez, 2023)

[Conteúdo do Manifesto]

*TRANS: Estamos em transição entre a separação biológica das necessidades humanas como espécie e a alteração biotecnológica dos corpos.*

*FÉ: A ciência, graças à sua grande aliada, a tecnologia, sai vitoriosa sobre a fê.*

*ECO: Um artista não acredita em economias criadas para fins egoístas.*

*HUMANOS: Já não vivemos na terra prometida, mas prometemos a nós mesmos uma terra melhor.*

## **II. Biofonia e Geofonia:**

### **Enlaces artístico-científicos**

A nossa atenção e comunhão com o entorno mais próximo e, de forma mais ampla, com o planeta é, comprometidamente, escassa. Vivem-se vidas desatentas e consumidas pela falácia do tempo que parece já nem obedecer ao automatismo do relógio. Urge, entre outros apelos aos sentidos, uma escuta ativa e informada que nos permita um conhecimento mais profundo e interessado de nós mesmos, dos outros e do mundo. No âmbito da ecologia e das alterações climáticas, das suas múltiplas causas e consequências, parece pairar, face a algumas alas sociais, uma certa surdina relativa aos pareceres científicos. Transportar sons geocústicos e bioacústicos para o palco artístico é uma forma de corporificação narrativa de uma (i)materialidade. Reivindicam-se os poderes invisíveis da linguagem da natureza, instiga-se uma potencial reconexão com esta, e opera-se a abertura à consciência para os fenómenos naturais massacrados pela ação humana. Pelo que, neste âmbito, a arte sonora surge impregnada por uma força ativista. Escutar, mais do que ouvir, implica a atenção do corpo todo através das ondas sonoras que animam as moléculas. Tarek Atoui, artista que faz pesquisas acústicas em diferentes cidades portuárias pelo mundo (“O testemunho das águas”, 2022, Museu de Serralves), concebe a arte sonora como composição, antes de ser plástica. O som, entende-o como algo multissensorial, pelo que a audição, como experiência sensorial completa, pode ser tátil, visual e física. E num mundo imbricado pela interseção entre o natural e o cultural, onde estes dois conceitos assistem a um desmoronamento das suas margens, e desaguam no que Donna Haraway designa por “naturecultures” (2003), as práticas artísticas sonoras servindo-se desse dimensionamento ideológico têm vindo a propor energias sonoras experimentais e/ou bio/artificiais, que desafiam o público a um compromisso sócio-ecológico.

Trazer a presença da (quase) ausência foi o mote da artista Cláudia Martinho que, na exposição “Extinction Calls”, patente no MAAT - Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, entre 2020 e 2021, criou um percurso sonoro com espécies de aves extintas ou severamente ameaçadas. Uma riqueza rítmica e tonal que pretendeu despoletar a sensação mirífica ao ouvir o canto e o chamamento dos pássaros (MAAT, 2020). E como a perda de diversidade pode conduzir, esse encantamento, a uma fantasmagoria.

Escutar o efêmero, é uma memória vívida que se vai desvanecer e encerrar-se num casulo de resquícios. Também David Monacchi no projeto “Fragments of Extinction” captou os sons de ecossistemas remotos, inacessíveis e ameaçados, como as florestas equatoriais primárias do Brunei e Sarawak (Borneo), de Dzanga-Sangha e Ndoki (África Central), e da Amazônia equatorial. De forma a criar um espaço imersivo, o compositor e artista projetou um cenário de teatro acústico, um espaço isolado, neutro e escuro, com isolamento acústico, multifalantes simétricos e configuração de vídeo (Monacchi, 2013). A artista Katie Paterson na obra “Vatnajökull (the sound of)” (2007-2008), criou uma linha telefônica, com o número 07757001122, que podia ser utilizada a partir de qualquer parte do mundo, para que se ouvisse um glaciar a derreter, assim como as múltiplas sonoridades associadas: o fraturar, o explodir, o ecoar e o borbulhar. Para a sua concretização um microfone foi submerso na lagoa de Jökulsárlón, em Vatnajökull, na Islândia (Paterson, s.d.). A conexão com uma entidade inanimada e do impacto do som da dissolução, foi repetida através da obra “Langjökull, Snæfellsjökull, Solheimajökull” (2007). A artista gravou os sons de três glaciares islandeses e prensou-os em três discos fonográficos, feitos do gelo do glaciar correspondente. Os discos de gelo tocaram, simultaneamente, em três gira-discos, até derreterem completamente. Há nesta obra uma fusão entre a forma, através do gelo derretido, e o conteúdo, a partir de sons deformantes. Mas, também, de um processo/performatividade de transdução que implica uma sucessão de ações que vai desde o gelo glaciar para a água do oceano, para o hidrofone, inscrito no congelamento da água, e depois propagando-se no ar, até aos nossos ouvidos (Rehding, 2023).

Fazer música a partir de sons da natureza, não é uma prática recente. Em meados do século XVII, Athanasius Kircher (1601-1680) construiu a primeira (conhecida) harpa eólica, embora se coloque em hipótese provir das Antigas Civilizações. Este instrumento de cordas, tocado pelo vento, serviu de base concetual para a obra “Aeolian Artefacts”, do artista Juan Duarte. Um dispositivo sonoro, cujos sistemas sensíveis, que permitem o registo e processamento da orientação e velocidade do vento, desaguam na escuta aumentada das forças eólicas imprevisíveis. Escutar o vento, quando embate nas diversas coisas do mundo, é um exercício involuntário. Mas, uma planta... como é que escutamos uma planta? Inspirada pelos estudos sobre emissões acústicas em plantas e o seu possível significado e uso como comunicação, dos cientistas Stefano Mancuso e Monica Gagliano, a artista Laura Beloff investigou, artisticamente, os sons emitidos pelas raízes das plantas. Mesmo com equipamentos de baixo custo, começou a receber sons de clique das raízes, em níveis de alta frequência. As gravações foram conduzidas

com a planta fora da terra, as suas raízes expostas e colocadas sobre o microfone de contato. Esta experiência, designada “Hearing Test”, não resultou numa obra de arte finalizada, mas num processo contínuo e aberto de tentativas e erros, em que os dados brutos precisam de ser aprofundados. A potencialidade comunicativa com outras biológicas não humanas é, igualmente, abordada de forma rizomática na obra “Syncness” (2016), de Saša Spačal, que se caracteriza por um dispositivo audiovisual que visualiza sobreposições entre os sons de humanos e de grilos, permitindo um diálogo não verbal entre os sinais e os sons criados pelas duas espécies (Linn & Ostoić, 2019).

As obras sonoras suprarreferidas revelam, por um lado, sons de desalento conectados à extinção e ao desmorrimento e, por outro, sons (especulativos) de conexão com entidades não-humanas. Servindo-se de pareceres científicos e condimentadas por algumas premissas da filosofia da ciência. Pelo que contemplam um teor pós-humanista em que a inteligibilidade é uma performance ontológica do mundo, na qual prospera uma intra-ação contínua que integra os não-humanos como participantes do engajamento ativo das práticas de conhecimento (Barad, 2007) Desta forma, neste mundo pós-humanista, crítico, compartilhado, ecosófico e que privilegia um *continuum* natureza-cultura inclusivo, todo o cosmos atua numa arena política planetária. Cuidar deste ecossistema de intra-relações, implica a desfamiliarização, por parte dos sujeitos (humanos) cognoscentes, de hábitos autocentrados e de reconhecimento identitário. Pelo que devem adotar uma postura ética agregada à aprendizagem de novos modos afirmativos de expressão face ao relacionamento com esses outros organismos/entidades não-humanos/as (Braidotti, 2016; Haraway, 2016). Na hodiernidade do Chthulucene, e não do Antropoceno, a vida vivida nessa série de linhas entrelaçadas apologiza a ideia de tentacularidade e afirma uma terra simpoiética, direcionando-nos para as porosidades e aberturas de mundos vivos danificados, uma vez que estas designam as possibilidades de reabilitação. De tornar esses mundos habitáveis, novamente (Haraway, 2016).

### III. Aberturas

Arrisco um contra academicismo face às hipotéticas “considerações finais” ou “conclusões”. Deixar em aberto vem no sentido de ligação com o início: o manifesto Terrícola. Uma obra artística que coloca na Humanidade uma resposta para a sua atual indeterminação. Espera-se que a orelha fique cristalizada naquele colosso gelado. Mas, vivendo nós, nesse espaço contínuo entre o início e o fim (indeterminado), a Arte, provavelmente, não esgotará levar a palco as perversidades humanas que têm vindo a desferir golpes violentos que comprometem um *devir* ecológico próspero. A abertura é sempre um espaço de possibilidades de “cultivo” que não deixa de estar à mercê das opções que se tomam e das condições arbitrárias, que sempre existem. E a partir daí, nada mais erudito que a sabedoria popular que, em sentido figurado, pragmatiza: Vamos colher, o que plantarmos.

[Escutámos. Mas, agimos?]

- Art Laboratory Berlin (2018). Biosignals - Sound Art, Narrations and Nature-based Data Streams. *Art Laboratory Berlin*. <https://artlaboratory-berlin.org/events/biosignals/>
- Atoui, T. (2022). “Nas águas do Porto, captámos sons muito psicadélicos”. Tarek Atoui entrevistado por Rui Frias para o Diário de Notícias. <https://www.dn.pt/cultura/nas-aguas-do-porto-captamos-sons-muito-psicadelicos-14649994.html>
- Barad, K. (2007). Agential Realism: How Material-Dis cursive Practices Matter. In *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (pp 132-185). Duke University Press Books
- Braidotti, R. (2016). The critical posthumanities; or, is medianatures to naturecultures as ZOE is to BIOS? *Cultural Politics*, 12(3), 380–390. <https://doi.org/10.1215/17432197-3648930>
- ESILV (2023, agosto 29). Manifesto Terricola: an Arctic message combining art and science to change the future of humanity ESILV. <https://www.esilv.fr/en/manifesto-terricola-an-arctic-message-combining-art-and-science-to-change-the-future-of-humanity/>
- Haraway, D. (2003). *The companion species manifesto: dogs, people and significant otherness*. Prickly Paradigm Press
- Haraway, D. (2016). Tentacular Thinking - Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. In *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*. (pp 30-57). Durham e Londres: Duke University Press
- Linn, O. M., & Ostoić, S. (2019). Curatorial perspectives on contemporary art and science dealing with interspecies connections. *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, 17(1:2), 79–94. [https://doi.org/10.1386/tear\\_00008\\_1](https://doi.org/10.1386/tear_00008_1)
- Lopez, S. (2023). *Manifesto Terricola*. <https://manifestoterricola.com/>
- MAAT (2020). Cláudia Martinho. Extinction Calls - Escutar como um modo de reconexão com o ambiente. MAAT. <https://www.maat.pt/pt/exhibition/claudia-martinho-extinction-calls>
- Monacchi, D. (2013). Fragments of Extinction: Acoustic Biodiversity of Primary Rainforest Ecosystems. *Leonardo Music Journal*, 23(1), 23–25. [https://doi.org/10.1162/LMJ\\_a\\_00148](https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00148)
- Paterson, K. (s.d.). *Vatnajökull (the sound of) 2007–08*. <https://katiepaterson.org/artwork/vatnajokull-the-sound-of/>
- Rehding, A. (2023). Glacial Music: Katie Paterson's Langjökull, Snæfellsjökull, Solheimajökull (2007). *Array*. 10.25370/array.v20233841.



Comissão Científica e Editorial  
Ana João Romana, Catarina Leitão,  
Isabel Baraona, Susana Gaudêncio e Carla Cruz

Leonor Guerreiro Queiroz	<i>Cuspir é um ato de carinho</i>	2
Diogo Nogueira	<i>Riso Erótico</i>	2-3
Ana Anacleto	<i>Research Appeal (Prática curatorial vis-à-vis Prática artística)</i>	4-5
Bruno Borges	<i>Corpo Mundo</i>	6-7
Marianne Baillot	<i>Danser l'énigme qui relie la cellule au symbole : description d'un workshop-performance pour dessiner le territoire de ma recherche</i>	8-10
Joana Charepe	<i>Um presente envenenado</i>	11
HElena Valsecchi	<i>Pensamentos caminhantes</i>	12-13
Emanuela Boccia	<i>Pedra, papel e tesoura</i>	14-15
Sara Dionísio	<i>Diálogos entre um desenho de sofá e a sua autora</i>	16-17
Marcelo Moscheta	<i>Autopoiesis</i>	18-19
Sandra Silva	<i>Composições artísticas de ecologias sonoras</i>	20-22
Feliciano Costa	<i>Sem Título</i>	23

Design Gráfico  
Joana & Mariana

ISSN  
2184-884X

Distribuição Gratuita

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT  
– Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito  
do Financiamento Base com a referência UIDB/05468/2020  
e o identificador [doi.org/10.54499/UIDB/05468/2020](https://doi.org/10.54499/UIDB/05468/2020).

*This work is financed by national funds through FCT Fundação  
para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the Base Funding  
with the reference UIDB/05468/2020 and the identifier  
[doi.org/10.54499/UIDB/05468/2020](https://doi.org/10.54499/UIDB/05468/2020).*