

FLORESTA DE PRATA

UMA EXPLORAÇÃO DO NÃO-HUMANO PARTINDO DO IMAGINÁRIO DOS CONTOS TRADICIONAIS

Relatório de tese

Rui Manuel Guerreiro Mateus

Mestrado em Artes do Som e da Imagem

Orientadores:

Riccardo Dillon Wanke

Susana Nascimento Duarte

Caldas da Rainha — Abril de 2026

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de mais, à minha avó Fernanda, por manter viva a tradição oral, por partilhá-la comigo e por continuar a alimentar a magia do mundo com as suas palavras. Aos meus orientadores, Riccardo Wanke e Susana Duarte, por todo o apoio, sugestões e encorajamento, e por me incentivarem a continuar a explorar e aprender com este projeto. Agradeço também aos professores Emanuel Brás, Diogo Alvim, André Dias, José Bértolo, Isabel Aboim, Suse Ribeiro, Nuno Monteiro, Margarida Garcia e Luís Correia, pelas conversas, desafios, exercícios, partilhas e palavras de apoio que, de diferentes formas, contribuíram para o desenvolvimento desta investigação. À melhor turma de mestrado, como diria a mãe do Gil, pelo companheirismo e amizade que partilhamos durante esta aventura. Agradeço, em particular, ao João Corvo, pelas conversas e ajudas preciosas no trabalho fotográfico, e à Maria João, pela ajuda com Florescer em Prata e por todas as partilhas musicais. À Raquel, pelo apoio constante e por me ajudar a imaginar o filme Cavador, e ao Rafa, por se ter transformado no Cavador por uma longa noite. À Sandra, por toda a ajuda, apoio e carinho e por me ouvir tantas vezes sobre este projeto. Aos meus pais e à minha irmã, pelo apoio incondicional e por todo o suporte, neste mestrado e ao longo da vida. Ao Romeu, pela companhia silenciosa e felpuda. Ao meu querido Hércules, por todos os passeios que demos juntos. Saudades tuas, amigo.

À natureza e à rede de interconexões que sustenta a vida neste mundo.

Esta investigação parte de uma preocupação ecológica ligada à crise ambiental atual e à forma como esta reflete uma percepção culturalmente enraizada de separação entre o humano e a natureza nas sociedades ocidentais modernas, procurando explorar de que modo a prática artística pode contribuir para reimaginar essa relação. A pesquisa inicia-se na escuta e recolha dos contos tradicionais narrados pela avó materna do autor, entendidos como formas de conhecimento indireto e como mediação entre linguagem e território, humano e não-humano. Partindo dessa particular tradição oral e procurando reenraizá-la numa experiência sensorial do lugar, desenvolve-se um processo artístico centrado na recolha de matéria, na construção de dispositivos e na criação sonora e visual. Deste percurso emerge uma exploração multidisciplinar que se desdobra em diferentes meios, como a fotografia, o som, a videoinstalação e a curta-metragem. O trabalho desenvolvido não procura ilustrar estes contos de forma direta, mas antes usá-los como ponto de acesso à presença misteriosa, mágica e estranha que os atravessa. O projeto propõe, assim, a prática artística como espaço de reencontro sensorial com o não-humano e de procura de uma forma de reencantamento do mundo.

Palavras-Chave

Contos tradicionais — Ecologia — Não-humano

Prática artística — Reencantamento — Território

ABSTRACT

This research is grounded in an ecological concern regarding the current environmental crisis and to the way it reflects a culturally rooted perception of separation between human and nature in modern Western societies. It seeks to explore how artistic practice may contribute to reimagining this relationship. The project begins with the listening to and collection of traditional tales narrated by the author's maternal grandmother, understood as forms of indirect knowledge and as a mediation between language and territory, human and non-human. Drawing on this particular oral tradition, and seeking to ground it in a sensory experience of place, the research develops through an artistic process centred on the gathering of natural matter, the construction of devices, and the creation of sound and image. From this process emerges a multidisciplinary exploration developed across different media, including photography, sound, video installation, and short film. Rather than directly illustrating the tales, the work uses them as a point of access to the mysterious, magical, and uncanny presence that runs through them. The project thus proposes artistic practice as a space for a sensory re-encounter with the non-human and as a search for a form of re-enchantment of the world.

Keywords

Artistic practice — Ecology — Folktales

Non-human — Re-enchantment — Territory

ÍNDICE

Agradecimentos	1
Sumário	2
Abstract	3
Índice	4
Introdução	5
1. O Mundo Vivo	7
1.1. O Antropoceno	7
1.2. O Mito da Separação	8
1.3. Capitalismo e Alienação	10
1.4. Pluralidade de Cosmologias	12
1.5. Percepção e Interdependência	14
1.6. Considerando Gaia	15
1.7. Uma Nova Estória	17
2. Caminhar Lentamente	20
2.1. Slow-Walking	20
2.2. A Toca na Barragem	22
2.3. Recolhas Iniciais	24
2.4. Métodos de Enraizamento	26
3. Arquivo de Contos	29
3.1. Escuta e Registo	29
3.2. Touro Azul	31
3.2.1. Folclorística	34
3.2.2. Classificação Tipológica	36
3.2.3. Circulação Histórica e Regionalização	38
3.3. Para Além da Análise	40
3.3.1. A Terra Molda a Palavra	42
3.3.2. O desterrar da Estória	45
3.3.3. O Encantamento e o Incompreensível	46
4. Do Lugar ao Dispositivo	49
4.1. Lavar na Ribeira ou Os Piolhos vão de Barco	49
4.2. Areeiro	51
4.3. As Janelas da Casa	52
4.4. Dispositivo, Matéria e Fotografia	56
5. Antes da Floresta	59
5.1. Com Terra Debaixo das Unhas	59
5.2. Da Ausência da Palavra	60
5.3. Interfaces	61
6. Floresta de Prata	64
6.1. Floresta de Prata: Série Fotográfica	64
6.2. Florescer em Prata: Peça Sonora	67
6.3. Floresta de Prata: Videoinstalação	69
6.4. Cavador: Curta-Metragem	72
6.5. Para Baixo e Através: Videoinstalação	75
Conclusão	77
Bibliografia	79
Índice de Figuras	82
Anexos	84
	4

INTRODUÇÃO

Vivemos um momento em que as consequências da ação humana sobre os sistemas ecológicos se tornam progressivamente mais evidentes. Das alterações climáticas à destruição de ecossistemas, da degradação dos solos ao declínio da biodiversidade, a crise ecológica contemporânea revela os efeitos de uma lógica de exploração e extração de recursos que pode ser lida como prolongamento de uma visão do mundo baseada na separação entre o humano e o restante mundo vivo. No contexto da modernidade ocidental, o mundo não-humano foi sendo progressivamente concebido como matéria inerte, desprovida de consciência ou interioridade, perspectiva que encontra no pensamento cartesiano uma das suas expressões mais influentes (Descartes, 1644/1985).

É neste contexto que se inscreve a presente investigação. Partindo de uma preocupação ambiental procura-se explorar de que modo a prática artística pode contribuir para reimaginar a relação entre o humano e o mundo não-humano, abrindo espaço a formas de percepção e representação que escapem à lógica antropocêntrica da separação. Esta investigação inicia-se com a criação de um arquivo de contos tradicionais portugueses narrados pela minha avó materna. O reencontro com essas histórias, escutadas primeiro na infância e posteriormente registadas no contexto da investigação artística, constitui o ponto de partida sensível e imaginativo de todo o processo criativo. Os contos da tradição oral são aqui entendidos como formas de conhecimento indireto, capazes de mediar a relação entre linguagem e território, memória e paisagem, humano e não-humano, em sintonia com reflexões desenvolvidas por David Abram em *The Spell of the Sensuous* (1996) e por Paul Kingsnorth e Dougald Hine em *Uncivilisation: The Dark Mountain Manifesto* (2009).

A problemática central da dissertação pode ser formulada nos seguintes termos: de que maneira pode a prática artística contribuir para reconfigurar a relação entre o humano e o não-humano num contexto marcado pela crise ecológica e pela persistência de uma visão do mundo assente na separação entre ambos? Daí decorrem outras questões: que papel podem os contos tradicionais desempenhar enquanto mediadores de outras formas de percepção e imaginação da natureza? De que modo pode uma perspectiva assente na presença e na relação sensorial com o território influenciar os processos de criação? Como podem diferentes meios artísticos dar forma ao maravilhamento, ao estranho e ao incompreensível que atravessam a natureza e o não-humano, sem os reduzir a uma lógica puramente instrumental ou representacional?

O objetivo geral desta investigação é explorar de que modo a prática artística pode contribuir para reimaginar a relação entre o humano e o restante mundo vivo, ensaiando formas de atenção, escuta

e representação que contrariem a lógica moderna da separação entre cultura e natureza. Entre os objetivos específicos contam-se o estudo crítico das cosmologias e narrativas que sustentam essa separação, a investigação do papel dos contos da tradição oral enquanto mediadores entre linguagem, território e imaginação, o desenvolvimento de uma metodologia de criação assente na presença e na experiência situada do lugar, e a realização de um corpo de trabalho multidisciplinar.

A pertinência deste trabalho reside na articulação entre reflexão ecológica, práticas artísticas e tradição oral. Num momento em que se torna urgente reconsiderar os modos como o mundo é percebido, narrado e habitado, esta investigação propõe uma aproximação que não se limita à análise conceptual da crise, procurando ensaiar, através da criação, formas de reenraizar sensorial e imaginativamente o humano na sua relação com a natureza. Mais do que oferecer soluções, interessa abrir um campo de experimentação em que a prática artística possa funcionar como modo de reflexão e investigação, e como possibilidade de reinscrever o humano numa relação mais equilibrada com a teia viva de interdependências da qual depende.

A dissertação organiza-se em seis capítulos, que acompanham, de forma cronológica, os diferentes momentos da pesquisa artística. No primeiro, **O Mundo Vivo**, desenvolve-se o enquadramento teórico da investigação. No segundo, **Caminhar Lentamente**, apresentam-se os primeiros momentos da investigação prática, centrados no *slow-walking*, na experiência sensorial do território e nas recolhas iniciais. O terceiro, **Arquivo de Contos**, descreve o processo de recolha das histórias e incide, depois, sobre o conto *Touro Azul*, o estudo do qual conduz a uma análise folclorística e a uma reflexão sobre os limites da abordagem estrutural quando separada da oralidade e do território. No quarto, **Do Lugar ao Dispositivo**, acompanha-se a passagem da experiência do lugar para a construção do dispositivo fotográfico e para o desenvolvimento da linguagem visual do projeto. O quinto, **Antes da Floresta**, aprofunda questões metodológicas e conceptuais centrais para a interpretação dos trabalhos finais. Por fim, no sexto, **Floresta de Prata**, descrevem-se e analisam-se os objetos artísticos realizados no âmbito do mestrado. Os conteúdos audiovisuais associados ao projeto estarão disponíveis num website dedicado, acessível em florestadeprata.cargo.site/home, para o qual se remeterá ao longo da dissertação sempre que pertinente. (Caso este endereço deixe de estar disponível no futuro, poderei ser encontrado online sob o nome Mateus Verde.)

Acompanhando de forma cronológica o desenvolvimento do processo artístico, esta dissertação explora a possibilidade de a prática artística constituir mais do que um meio de representação distanciada, afirmando-se também como um modo de investigação capaz de abrir uma relação mais porosa com o território, com a memória, com a imaginação e, fundamentalmente, com a natureza e o mundo não-humano.

1. O MUNDO VIVO

*As the crickets' soft autumn hum
is to us,
so are we to the trees
as are they
to the rocks and the hills.*

Gary Snyder (1983, p. 51)

1.1. O ANTROPOCENO

Vivemos um momento histórico em que as disrupções provocadas pela ação humana nos sistemas naturais se tornam cada vez mais evidentes. As consequências das atividades desenvolvidas pelas sociedades ocidentais desde a Revolução Industrial manifestam-se hoje na degradação e destruição de ecossistemas, no declínio da biodiversidade e na alteração profunda de diversos processos ambientais. Das alterações climáticas às extinções em massa, torna-se cada vez mais evidente que a atividade humana exerce hoje uma influência profunda sobre os processos ecológicos, sejam atmosféricos, marinhos ou terrestres do planeta.

Este período é hoje frequentemente descrito como Antropoceno, termo proposto formalmente no início do século XXI por Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2000) para designar uma nova época da história da Terra marcada pelo impacto significativo das atividades humanas sobre os seus sistemas e ecossistemas.

Nas palavras dos próprios autores, “it seems to us more than appropriate to emphasize the central role of mankind in geology and ecology by proposing to use the term ‘Anthropocene’ for the current geological epoch” (2000, p. 17).

Os autores sugerem assim a possibilidade de que esta nova época venha a substituir o Holoceno, período geológico iniciado há cerca de 11700 anos e no qual a civilização humana tal como a conhecemos se desenvolveu. Ainda que o termo não tenha sido até ao momento formalmente reconhecido como uma época geológica oficial, o conceito tem vindo a ser amplamente utilizado nas ciências ambientais, nas ciências sociais e nas humanidades.

Ao mesmo tempo, a crise ecológica que caracteriza o Antropoceno não pode ser compreendida apenas como o resultado do desenvolvimento de determinadas tecnologias, de certas formas de extração de recursos ou da crescente manipulação da paisagem. Deve também ser entendida

enquanto sintoma de uma forma particular de compreender o mundo, que estabelece um fosso entre o humano e o restante mundo vivo.

A crise ecológica encontra-se profundamente ligada a modos específicos de conceber a relação entre o ser humano e o resto do mundo. Para compreender as origens da presente situação torna-se necessário examinar as ontologias que moldaram o pensamento das sociedades ocidentais e que estruturam a forma como estas se relacionam com o mundo não-humano.

1.2. O MITO DA SEPARAÇÃO

Nas sociedades eurocêntricas consolidou-se progressivamente a crença de que o ser humano ocupa uma posição de separação e superioridade relativamente ao mundo não-humano. Esta visão encontra uma expressão particularmente clara no pensamento cartesiano do século XVII, no contexto da Revolução Científica.

No sistema filosófico de René Descartes, os animais são descritos como autómatos, entidades mecânicas desprovidas de consciência ou interioridade. O filósofo defende que os processos corporais podem ser explicados inteiramente através da organização e do movimento das suas partes materiais. Neste contexto, afirma não reconhecer uma diferença fundamental entre máquinas e corpos naturais, distinguindo-os apenas pela escala e pela visibilidade das suas partes constituintes (Descartes, 1644/1985, p. 288).

Esta conceção mecanicista do mundo natural está intimamente ligada à separação cartesiana entre mente e corpo. Descartes distingue a mente humana do corpo, definindo a mente como uma substância pensante e o corpo como uma substância não pensante. A partir desta distinção, o *eu* pensante é concebido como existindo independentemente do corpo (Descartes, 1644/1985, p. 211), refletindo uma visão da realidade marcada por uma lógica de transcendência entre o domínio do pensamento e o mundo material.

É possível interpretar que, através desta perspetiva, o mundo não-humano passa a ser concebido como um domínio de matéria desprovida de interioridade, disponível para manipulação e exploração. Em *Discourse on the Method (Discours de la méthode)*, Descartes sugere explicitamente que o conhecimento científico permitiria aos humanos tornarem-se “masters and possessors of nature.” (1637/2006, Part VI)

Em contraposição ao pensamento cartesiano, pode-se colocar a filosofia de Baruch Espinosa, que concebe a totalidade da natureza como manifestação de uma única substância infinita, da qual todas as coisas são diferentes modos de manifestação dessa mesma essência. Na sua obra *Ethics*, o filósofo afirma: “Whatever is, is in God, and nothing can be or be conceived without God.” (Spinoza, 1677/1985, E I P15)

Nesta perspectiva, a natureza, incluindo o próprio ser humano, constitui uma realidade contínua, na qual não existem entidades verdadeiramente separadas. Para Espinosa, Deus e a Natureza são uma só coisa (*Deus sive Natura*). Esta concepção exprime uma ontologia de imanência, na qual o divino não existe fora ou acima do mundo, mas manifesta-se na própria dimensão material da natureza. Existe apenas uma substância que permeia toda a existência, sendo os seres particulares diferentes expressões dessa mesma realidade. O humano e a natureza não constituem domínios distintos, são partes de um mesmo contínuo.

As ideias de Descartes viriam, no entanto, a perdurar ao longo dos séculos, continuando a informar não apenas o desenvolvimento do pensamento científico, mas também a cultura ocidental de forma mais ampla. A visão mecanicista da natureza e a separação entre mente e matéria consolidaram-se progressivamente como pressupostos fundamentais da modernidade, cuja influência se estende até aos dias de hoje.

Embora uma leitura estritamente cartesiana do mundo seja atualmente considerada insuficiente ou ultrapassada em muitos campos do conhecimento, os seus ecos permanecem enraizados tanto no pensamento científico como nas estruturas culturais que moldam a forma como as sociedades contemporâneas organizam a sua relação com a natureza.

Esta forma de compreender o mundo, profundamente influenciada pelo cartesianismo e pelo desenvolvimento da ciência moderna, constitui um dos pilares centrais do que se pode descrever como o “mito da separação”. Narrativa a que Charles Eisenstein se refere como *Story of Separation* no seu livro *The Ascent of Humanity* (2007).

Nesta perspectiva, a natureza surge sobretudo como um conjunto de recursos disponíveis para uso humano. O progresso passa a ser entendido como um processo de expansão contínua da capacidade humana de dominar e transformar o mundo material.

1.3. CAPITALISMO E ALIENAÇÃO

A cosmologia que emerge com a modernidade não permanece apenas no plano filosófico. A separação entre humano e natureza traduz-se em diferentes formas de organização social, económica e tecnológica. O progresso passa a ser entendido como um processo, imparável e inquestionável, de expansão da capacidade humana de dominar e transformar o mundo material.

Em *Uncivilisation: The Dark Mountain Manifesto* (2009), Paul Kingsnorth e Dougald Hine identificam o mito da separação, a cisão entre humano e não-humano, como um dos eixos centrais da história cultural da civilização moderna:

The very fact that we have a word for 'nature' is evidence that we do not regard ourselves as part of it. Indeed, our separation from it is a myth integral to the triumph of our civilisation. We are, we tell ourselves, the only species ever to have attacked nature and won. (2009, para. 20).

O mundo não-humano é frequentemente descrito como um conjunto de recursos naturais, expressão cuja própria formulação pressupõe uma relação instrumental com o planeta. Como observa Charles Eisenstein, “[t]o think of the planet as consisting of ‘resources’ already implies it is ours, defines the world in terms of its usefulness to us, and sets us separate and apart in relation to it” (2007, Chapter IV, “Natural Capital”).

Através desta leitura utilitária da natureza torna-se possível conceber os elementos do mundo natural como objetos passíveis de apropriação e transformação em valor económico. Eisenstein descreve este processo através da distinção entre capital natural e capital financeiro (*natural capital* e *financial capital*). O primeiro refere-se à própria matéria e vitalidade do planeta: “the earth’s minerals, land, soil, oceans, fresh water, genomes, and biota; everything, that is, that was not created by human beings” (2007, Chapter IV, “Natural Capital”). O segundo corresponde à tradução dessa riqueza natural em valor monetário dentro do sistema económico humano.

Aquilo que originalmente existe como parte da teia ecológica do planeta é progressivamente convertido em riqueza contabilizável e transacionável. A terra, as florestas, os rios e os minerais passam a ser integrados numa economia baseada no crescimento contínuo e na acumulação de capital. Como sintetiza o autor, “in no realm is the campaign to ‘make it all ours’ so concrete as in the conversion of natural capital to financial capital” (Eisenstein, 2007, Chapter IV, “Natural Capital”).

A lógica de separação manifesta-se também ao nível da experiência sensorial e da relação quotidiana com o território. David Abram (2010) argumenta que a modernidade conduz a uma crescente

alienação do *more-than-human world*, à medida que os ambientes naturais deixam de ser vividos como paisagens animadas e sensorialmente ricas para se tornarem abstrações cartográficas, territórios exploráveis ou simples recursos económicos.

Abram observa que, na cosmologia dominante das sociedades modernas, o mundo diretamente apreendido pelos sentidos é frequentemente considerado uma realidade secundária, explicada por referência a domínios ocultos e inacessíveis à experiência sensorial imediata. Dimensões como o funcionamento das sinapses neuronais, a estrutura molecular do ADN, os processos subatômicos da matéria, ou mesmo o infinitamente distante big-bang tornam-se assim os lugares onde se supõe residir a verdadeira explicação do real. Como escreve o autor:

Every one of these arcane dimensions radically transcends the reach of our unaided senses. Since we have no ordinary experience of these realms, the essential truths to be found there must be mediated for us by experts, by those who have access to the high-powered instruments and the inordinately expensive technologies [...] Here, as before, the sensuous world—the creaturely world directly encountered by our animal senses—is commonly assumed to be a secondary, derivative reality understood only by reference to more primary domains that exist elsewhere, behind the scenes. (2010, p. 5).

Numa experiência mais quotidiana, este afastamento do mundo natural manifesta-se também na forma como a experiência sensorial do ambiente é cada vez mais mediada por dispositivos tecnológicos. Os ecrãs que nos rodeiam de forma quase omnipresente oferecem representações curadas do mundo, concebidas para captar a atenção.

Assim, a experiência da natureza tende a tornar-se cada vez mais vivida através de imagens, interfaces e narrativas tecnologicamente mediadas, muitas vezes mais apelativas e intensas do que a própria experiência direta do ambiente. A relação com o território é gradualmente substituída por representações tecnológicas da realidade:

Today our relation to the enfolding earth is filtered through a dense panoply of technologies—from air conditioners that mask the heat [...] to the ever-expanding array of screens that we daily stare at, summoning images and information up onto their gleaming surface [...] Meanwhile, the ‘nature programming’ on television offers such compelling nonstop escapades [...] that when we walk outside during a commercial we can’t help but wonder [...] just where all the action is. The eventful ‘nature’ on the TV seems far more real, somehow, than this slow and rather boring substitute going about its business outside the window. It is a commonplace to observe that today the perceived world is everywhere filtered and transformed by technology, altered by the countless tools that interpose themselves between our senses and the earthly sensuous. (Abram, 2010, p. 263-264)

A crise ecológica contemporânea pode ser compreendida como tendo as suas raízes na modernidade. Diferentes desenvolvimentos no plano teórico, nomeadamente ao nível das correntes filosóficas, no plano estrutural, através dos sistemas económicos, e no plano tecnológico, com o surgimento de novos dispositivos de interação, contribuíram para moldar a cosmologia que passou a orientar a forma como as sociedades ocidentais contemporâneas se relacionam com o restante mundo vivo, consolidando uma visão do mundo baseada na separação entre o humano e o mundo natural. Assim, fenómenos como a devastação florestal, a contaminação das águas ou a degradação dos solos podem ser lidos não apenas como consequências de um sistema económico extrativista, mas também como sintomas de uma visão do mundo que coloca o ser humano fora da teia de relações ecológicas que sustentam a vida.

Tal como nos contos de fadas, em que o herói antagoniza o monstro, a civilização moderna encontra-se frequentemente numa relação de confronto com aquilo que designa como natureza, ignorando que ambos fazem parte de um mesmo sistema de interdependência. Compreender estas raízes culturais e ontológicas torna-se, assim, um passo fundamental para reimaginar, recuperar ou reconhecer outras formas de habitar o mundo.

1.4. PLURALIDADE DE COSMOLOGIAS

O termo Antropoceno, sobre o qual nos debruçamos anteriormente, contém em si uma generalização que pode ser considerada problemática. O prefixo “antropo”, que constitui a primeira metade da palavra, tem origem no grego antigo e refere-se ao ser humano. O conceito tende assim a subentender a humanidade, de forma generalizada, como responsável pela transição para a época geológica que procura identificar.

A palavra procura nomear a época histórica em que vivemos, na qual a atividade humana passa a constituir uma força determinante nas transformações ecológicas e climáticas do planeta. Por outro lado, ao generalizar a responsabilização a toda a humanidade, o conceito tende a ocultar a diversidade de formas de viver o mundo que existiram e continuam a existir, desde modos de vida pré-industriais até outras formas de habitar e experienciar o mundo que continuam a emergir.

Na sua popularização, a utilização do termo corre assim o risco de tornar invisíveis outras cosmologias e outras formas de experienciar e de habitar a Terra, situadas fora da matriz dominante da modernidade ocidental, eurocêntrica e capitalista.

Como identifica Anna L. Tsing (2015) no seu trabalho, ainda hoje persistem formas de vida que se mantêm afastadas das dinâmicas industriais que caracterizam a sociedade capitalista moderna. Simultaneamente, continuam a emergir outros modos de subsistência que ocupam as margens ou os interstícios do sistema industrial e capitalista, frequentemente entre as ruínas e os destroços que este deixa para trás no seu percurso:

[...] the modern human conceit is not the only plan for making worlds: we are surrounded by many world-making projects, human and not human. [...] To see them, in the shadow of the Anthropocene's "anthropo-" we must reorient our attention. Many preindustrial livelihoods, from foraging to stealing, persist today, and new ones [...] emerge, but we neglect them because they are not a part of progress. [...] they show us how to look around rather than ahead. (Tsing, 2015, Part I, Cap 1.)

Desta forma, ainda que seja um termo útil, o conceito de Antropoceno corre o risco de nivelar a experiência humana, apresentando-a como se correspondesse a uma única forma de habitar o mundo. Ao fazê-lo, tende a apresentar a humanidade como um monólito, como se a forma como a sociedade ocidental moderna experiencia o mundo, e a cosmologia que dela emerge, correspondesse à única possibilidade de relação e interação com a Terra.

Ao reconhecer a existência destas outras potenciais ontologias, podemos recorrer ao trabalho de Philippe Descola e à forma como as categoriza. O autor identifica quatro grandes variantes ontológicas correspondentes a diferentes modos através dos quais diferentes culturas interpretam o seu lugar e a sua relação com o mundo que as rodeia.

Descola (2013) define estes modos a partir da forma como diferentes sociedades estabelecem continuidades ou descontinuidades entre o humano e o não-humano, segundo duas dimensões distintas: a interioridade e a fisicalidade. A interioridade diz respeito à dimensão subjetiva dos seres — como a consciência, a intencionalidade ou a alma — enquanto a fisicalidade se refere à sua constituição material e corporal.

Entre estas ontologias encontra-se o naturalismo, a cosmologia que caracteriza as sociedades ocidentais modernas, a forma de pensamento e de relação com o mundo sobre a qual nos temos vindo a debruçar até ao momento. Nesta ontologia, considera-se que humanos e não-humanos partilham uma mesma fisicalidade, sendo todos constituídos pela mesma matéria, mas diferem ao nível da interioridade, atribuída de forma plena apenas aos humanos.

Para além do naturalismo, Descola identifica ainda três outras ontologias. O animismo, no qual humanos e não-humanos partilham uma mesma interioridade, sendo dotados de espírito ou agência, embora habitem corpos distintos. O totemismo, em que humanos e certos elementos do

mundo natural partilham simultaneamente interioridade e fisicalidade, não existindo uma separação rígida entre humano e não-humano. E o analogismo, caracterizado pela multiplicidade de entidades com interioridades e fisicalidades distintas.

Centralmente, Descola argumenta que aquilo a que chamamos “Natureza” na sociedade moderna ocidental não constitui uma realidade objetiva universal, mas sim uma construção própria da ontologia naturalista. Do mesmo modo, a separação entre natureza e cultura, tal como é entendida na modernidade, não corresponde a uma estrutura universal da experiência humana, mas antes a uma forma particular de organizar o mundo.

1.5. PERCEÇÃO E INTERDEPENDÊNCIA

Podemos também observar esta pluralidade de forma mais ampla, não apenas ao nível das cosmologias humanas, mas também considerando os modos através dos quais diferentes organismos percebem e habitam o seu ambiente. Neste contexto, torna-se relevante o conceito de *Umwelt*, desenvolvido pelo biólogo Jakob von Uexküll.

Uexküll (2010) propõe que cada organismo habita um mundo perceptivo próprio, constituído através das relações sensoriais e práticas que estabelece com o seu meio. Embora diferentes espécies possam ocupar um mesmo espaço físico, o “mundo” que cada uma experiencia é fundamentalmente distinto, sendo mediado pelas suas capacidades sensoriais, motoras e biológicas individuais.

O ambiente, ou o mundo natural, não constitui uma realidade objetiva idêntica para todos os seres vivos. Pelo contrário, é composto por uma multiplicidade de mundos sobrepostos, cada um estruturado pelas características próprias de quem o habita.

A proposta de que a experiência do mundo emerge da relação íntima entre um organismo e o ambiente que o envolve encontra eco em desenvolvimentos posteriores das ciências cognitivas, particularmente na abordagem conhecida como enativismo.

Desenvolvido por Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch no livro *The Embodied Mind* (1991), o enativismo propõe que a cognição não deve ser entendida como um processo puramente interno à mente, mas como algo que emerge da relação contínua entre um organismo e o seu ambiente.

De acordo com esta abordagem, perceber é uma forma de agir no mundo. A mente não se encontra separada do corpo, nem o organismo existe de forma independente do ambiente que o envolve. Pelo

contrário, a experiência e o conhecimento surgem como resultado de uma participação ativa no encontro entre o corpo e as dinâmicas do meio em que se encontra inserido. Assim, os seres vivos produzem sentido e significado através das suas interações com o mundo.

1.6. CONSIDERANDO GAIA

Ao pensar o mundo a partir destas relações de entrelaçamento, em que a percepção e a experiência dos seres emerge da sua interação com o meio envolvente, torna-se possível concebê-lo como um sistema complexo constituído pelas relações entre as múltiplas entidades que o compõem.

James Lovelock desenvolve esta possibilidade na década de 1970 no seu livro *Gaia: A New Look at Life on Earth* (1995). Lovelock sugere que a Terra pode ser compreendida como uma rede complexa de interações entre organismos vivos e processos geofísicos, na qual a atmosfera, os solos, os oceanos e a biosfera participam na constituição de um sistema interdependente e autorregulado, que, através dessas interações, mantém condições favoráveis à vida.

O nome Gaia remete para a deidade primordial da mitologia grega associada à Terra. Como é descrito no *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (Grimal, 1999): “Geia é a Terra, concebida como o elemento primordial de que descendem as raças divinas. [...] Pouco a pouco, a Terra, potência e reserva inesgotável de fecundidade, é considerada como Mãe Universal e mãe dos Deuses.”

Nas décadas seguintes, esta proposta viria a ser apropriada por diferentes correntes culturais e espirituais, sobretudo no contexto da cultura *New Age*, onde Gaia passou muitas vezes a ser entendida como uma entidade maternal benevolente ou como uma forma de consciência planetária.

Esta leitura viria mais tarde a ser reformulada e reapropriada por Isabelle Stengers em *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism* (2015), onde retoma o conceito de Gaia atribuindo-lhe um significado em maior concordância com deidade primordial e elemental da Grécia antiga afastando assim o termo das interpretações associadas à cultura *New Age*. Na sua interpretação, Gaia não é uma mãe benevolente que protege os seres humanos, mas antes uma potência indiferente que os tolera. Assim, Gaia não deve ser entendida como necessariamente harmoniosa, nem como uma entidade em equilíbrio permanente. Representa, pelo contrário, uma força planetária cuja tolerância para com as ações humanas não pode ser tomada como garantida.

Gaia then is thus more than ever well named, because if she was honored in the past it was as the fearsome one, [...] who knew that humans depend on something much greater than them, something that tolerates them, but with a tolerance that is not to be abused. She was from well before the cult of maternal love, which pardons everything. A mother perhaps but an irritable one, who should not be offended. (Stengers, 2015, p. 45)

Esta leitura é posteriormente desenvolvida por Bruno Latour (2017), que interpreta Gaia como uma rede de interdependências na qual múltiplos agentes interligados participam ativamente nas dinâmicas que configuram o planeta, desde os seres vivos até aos componentes tidos como inanimados, como rochas, gases ou água. Para o autor, esta leitura de Gaia substitui a ideia de uma “Natureza” passiva, manifestando-se antes como uma multiplicidade de entidades e processos dotados de agência própria. A Terra deixa assim de poder ser compreendida, nesta perspectiva, como um pano de fundo estável sobre o qual a ação humana se desenrola, passando a surgir como um campo de interações no qual humanos e não-humanos estão profundamente implicados.

Reconhecer esta interdependência torna-se, assim, fundamental para enfrentar os desafios ecológicos contemporâneos, como o aquecimento global. Deixando de ser apenas o suporte ou o cenário da atividade humana, Gaia passa a designar um campo de forças e relações que deve ser considerado no plano político, enquanto participante ativo na configuração de um mundo comum partilhado por uma pluralidade de seres. Refletir sobre Gaia enquanto um tecido de relações a considerar no plano político conduz-nos de volta ao trabalho de Isabelle Stengers e ao seu conceito de *Cosmopolitics* (2010).

Através deste conceito Stengers sugere uma forma de pensar a política que reconhece e integra a participação de entidades não-humanas na constituição de um mundo comum. O político deixa, assim, de dizer respeito exclusivamente aos humanos, passando a implicar uma multiplicidade de agentes e de modos de existência que participam na configuração da realidade.

A cosmopolítica parte do reconhecimento de que esse mundo comum não existe como uma realidade pré-existente. Tal como na leitura de Gaia ou no conceito de *Umwelt*, encontramos antes uma pluralidade de mundos que coexistem, por vezes em tensão ou em atrito entre si. O desafio não passa, portanto, por alcançar um consenso universal, mas por criar condições para uma coabitação possível entre diferentes formas de existência, sem as reduzir a uma única perspectiva dominante.

Neste sentido, Stengers propõe um abrandamento dos processos políticos, insistindo na necessidade de suspender decisões precipitadas e de dar tempo à consideração das suas consequências e das entidades envolvidas. Trata-se de cultivar uma atenção ao que tende a ser excluído, aquilo que não

se deixa facilmente representar ou que é frequentemente considerado irrelevante no quadro da política contemporânea.

A cosmopolítica procura, assim, resistir à imposição de soluções rápidas e totalizantes, abrindo espaço a uma maior sensibilidade à complexidade das relações entre humanos e não-humanos e ao progressivo esbatimento da separação entre natureza e cultura.

1.7. UMA NOVA ESTÓRIA

Se a crise contemporânea que identificamos é também uma crise das ontologias e cosmologias que permeiam a sociedade ocidental e informam as ações que contribuem para as atuais desregulações ecológicas, então os problemas que dela emergem não são superficiais, nem se reduzem apenas às formas materiais de manipulação da natureza. Resultam também das histórias e dos mitos que alimentam e perpetuam a ontologia naturalista, sustentando a instrumentalização do mundo não-humano. Torna-se, por isso, necessária uma outra forma de perceber, habitar e narrar o mundo, a partir da qual possam emergir novas histórias.

Qualquer tentativa de reinventar a forma como a sociedade ocidental se relaciona com o não-humano não pode, então, limitar-se à análise técnica, à elaboração teórica ou à procura de soluções tecnológicas para a crise ecológica. Torna-se necessário procurar e criar outros modos de atenção, outras formas de entrar em relação e novas metodologias de criação.

Em *Becoming Animal*, David Abram (2011) propõe a possibilidade de encontrar outras cosmologias através de uma atenção próxima à experiência direta do território e do mundo não-humano. Ao fazê-lo, evidencia uma característica marcante do tempo em que vivemos: a desvalorização da experiência sensível enquanto forma de acesso ao real. Tal como foi referido anteriormente, a cultura moderna tende a pressupor que a verdade do mundo não se encontra ao alcance dos sentidos, mas em níveis de realidade que apenas se tornam acessíveis através da mediação de especialistas, tecnologias e sistemas abstratos de conhecimento:

Is it possible to grow a worthy cosmology by attending closely to our encounters with other creatures, and with the elemental textures and contours of our locale? We are by now so accustomed to the cult of expertise that the very notion of honoring and paying heed to our directly felt experience of things [...] seems odd and somewhat misguided as a way to find out what's worth knowing. (Abram, 2010, p. 4)

Para ir além da abstração, torna-se central cultivar práticas de atenção que permitam experienciar de forma mais direta o entrelaçamento entre humano e não-humano, recuperando a dimensão

sensorial da relação com a natureza. É nesse reencontro com a experiência vivida que poderá abrir-se a possibilidade de outras formas de compreender e habitar o mundo.

Abram aponta a necessidade de reacostumar os sentidos ao contacto direto com o mundo mais-que-humano reativando a dimensão corporal, sensorial e recíproca da experiência. O humano poderia, assim, afastar-se do papel de observador separado da natureza e voltar a entrar numa relação de entrelaçamento com o mundo vivo, enquanto ser vivo entre outros seres vivos, inserido numa teia de interdependências que o rodeia e que excede a esfera humana:

[...] it is only the lived, felt relationships that we daily maintain with one another, with the other creatures that surround us and the terrain that sustains us, that can teach us the use and misuse of all our abstractions. [...] then it is time to listen, underneath all these words, for the animal stirrings that move within our limbs and our swelling torsos. It is time to unplug our gaze from the humming screen, walking out of the house to blink and piss under the river of stars. There are new stories waiting in the cool grasses, and new songs ... (Abram, 2010, p.80)

A partir desse reencontro com o mundo sensível, poderão tornar-se pensáveis outras formas de ação, outras formas de habitar o mundo e também outras maneiras de contar as histórias que estruturam a forma como o mundo é percebido e vivido.

A prática artística pode, neste contexto, assumir um papel fundamental que vai para lá da representação da natureza, abrindo espaço à experiência de outras formas de relação com o mundo não-humano. Ao ensaiar novas narrativas, pode abrir, ou reabrir, possibilidades de encantamento, de escuta e de coexistência com o mundo mais-do-que-humano.

Paul Kingsnorth e Dougald Hine, em *Uncivilisation: The Dark Mountain Manifesto* (2009), sublinham a força das estórias e das narrativas na constituição das cosmologias que moldam a forma como uma sociedade vê o mundo. Para os autores, a crise contemporânea não pode ser dissociada das estórias através das quais a civilização moderna se compreendeu a si mesma: narrativas de progresso, de separação e de centralidade humana. Neste contexto, atribuem à arte um papel potencialmente decisivo na reconfiguração dessa relação.

Perante o ecocídio, interrogam-se sobre onde estão as histórias capazes de ir para lá dos cenários habituais da vivência humana, que avancem “beyond the country house or the city centre”, e propõem a ideia de *Uncivilised art* como prática de descentralização do humano. Se o projeto da civilização consistiu em civilizar “the forests, the deserts, the wild lands and the seas, to impose bonds on the minds of their own in order that they might feel nothing when they exploit or destroy their fellow creatures” (2009, secção. III, para. 14), então a resposta da *Uncivilised art* passa por

tentar sair da bolha humana e criar narrativas em que o humano deixe de ocupar o centro absoluto. Reconhecendo que o artista será sempre humano, e que é impossível escapar totalmente desse ponto de vista, procura-se ainda assim uma perspetiva “which sees us as one strand of a web rather than as the first palanquin in a glorious procession.” (2009, secção. III, para. 15) Trata-se de abrir espaço a outras formas de atenção, de relação e de imaginação, capazes de reinscrever o humano no interior de uma teia mais vasta de vida.

Assim, considerando a crise ecológica contemporânea enraizada na ontologia naturalista que informa a sociedade ocidental, podemos pensar a prática artística como um espaço de reconfiguração da relação humana com o mundo. O seu papel não se esgota na representação da natureza, podendo antes passar pela criação de condições para experimentar outras formas de relação com o não-humano, ensaiar novas histórias e reabrir possibilidades de encantamento, de escuta e de coexistência. A prática artística pode, assim, a partir do contacto sensível com o mundo não-humano, abrir espaço para imaginar outras formas de relação e outras formas de habitar o mundo.

2. CAMINHAR LENTAMENTE

→ Conteúdos relevantes ao capítulo 2: florestadeprata.cargo.site/caminhar-lentamente

2.1. *SLOW-WALKING*



Figura 1. Fotograma de Registo vídeo de caminhada *slow-walk* em grupo, 2023.

O *slow-walking*, ou caminhada lenta, é uma prática que construí gradualmente, a partir da síntese de diversas técnicas com que contactei ao longo dos anos e que, no momento em que inicio o mestrado e esta investigação, assumia um lugar central e recorrente na minha prática pessoal. Pela forma como desencadeia um conjunto de acontecimentos e descobertas, identifico esta prática como o ponto de partida desta investigação artística.

Esta abordagem tem origem, fundamentalmente, em exercícios de meditação e *grounding*, sendo informada por experiências anteriores com a meditação zen, nas quais se intercalam períodos de meditação sentada, de olhos semicerrados, observando a respiração, e momentos de caminhada muito lenta. A estas experiências juntam-se técnicas provenientes do *mindfulness* e da *walking meditation*, que consistem em caminhar atentamente por um determinado espaço, observando o ambiente envolvente, a cadência dos passos e as sensações corporais associadas ao movimento. Ao longo deste trabalho, esta amálgama de práticas será referida como *slow-walking* ou caminhada lenta, denominação igualmente empregue em contextos budistas e noutras abordagens contemporâneas.

Neste contexto, surge a primeira proposta de exercício apresentada no âmbito da unidade curricular de Projeto I, lecionada pelos professores Diogo Saldanha e Diogo Alvim. O exercício consistia numa proposta de exploração do território envolvente às Caldas da Rainha, tomando a cidade como ponto central e distribuindo diferentes eixos geográficos pelos vários grupos de trabalho. Ao grupo do qual fiz parte, constituído por André Ribeiro, Rita Borges e por mim, foi atribuído o eixo nordeste, correspondente às localidades de Tornada, Salir de Matos e Benedita.

No enquadramento desta proposta, foram discutidas diversas formas de abordagem ao território, incluindo referências às práticas dos situacionistas, nomeadamente às derivas e a modos de caminhar que subvertiam a experiência funcional da cidade, bem como à prática de *walking art* do artista Hamish Fulton. Tornou-se assim inevitável estabelecer uma ponte entre este enquadramento e a prática meditativa à qual me dedicava naquele momento. A partir desta ligação, propus ao grupo uma forma de exploração do território baseada na prática do *slow-walking*.

O exercício foi concebido como uma forma de exploração do território. Começámos por seleccionar, no mapa, alguns locais que pretendíamos visitar, entre os quais a Gruta do Lapeirão, a Barragem de Alvorninha e a Ponte Romana das Caldas da Rainha. O trabalho de campo decorreu ao longo de vários dias, durante os quais nos deslocámos aos pontos previamente assinalados.

Em cada local, o exercício consistiu numa caminhada lenta, que realizamos descalços, com a duração de cinco minutos, controlada por um temporizador. As instruções consistiam em caminhar o mais lentamente possível, executando cada passo de forma deliberada, com atenção ao contacto dos pés com o solo, à respiração e aos sons do ambiente envolvente.

A caminhada partia de um ponto comum, com os participantes posicionados costas com costas, a partir do qual cada um seguia numa direcção distinta, previamente definida de forma vaga. A prática era registada em vídeo e, no final, era assinalada a distância percorrida por cada participante. Seguiu-se a captação de um segundo registo audiovisual em que refletíamos sobre caminhar e experienciar aquele lugar através desta prática.

O exercício, de natureza contemplativa e meditativa, tinha como objetivo promover uma experiência não habitual do lugar, assente numa relação sensorial direta com o terreno. Ao caminhar de forma deliberadamente lenta, criava-se a possibilidade de que cada passo se constituísse como um gesto consciente. Cada momento de contacto do pé com o solo transformava-se assim num evento, num instante singular da experiência do percurso. Na interação entre o corpo e o terreno, a percepção corporal orienta intuitivamente a redistribuição do peso, tornando consciente a organização do equilíbrio. Na lentidão deliberada deste caminhar, a passagem do peso de um pé para o outro

revela-se de forma clara e sensível: o pé da frente acolhe gradualmente o corpo, enquanto o pé de trás se desprende do solo, elevando-se lentamente para ocupar o lugar seguinte.

Neste processo, o corpo estabelece um diálogo direto com a superfície que encontra, ajustando-se às suas irregularidades e à sua morfologia. A materialidade e a texturalidade próprias de cada lugar revelam-se de forma ampliada pela particular sensibilidade da sola dos pés, intensificada pela lentidão da caminhada. Ervas, pedras, galhos, musgos, terra e fungos comunicam a sua natureza tátil, manifestando em cada sítio a sua singularidade, para além da forma como habitualmente o experienciamos e habitamos. Esta relação direta expande o leque de experiências do lugar, ao permitir que o solo informe, de forma aumentada e íntima, a experiência dos restantes sentidos, orientando o praticante para o momento presente.

Aquilo que, instantes antes, era percebido através do olhar e do contacto tátil mediado pelos sapatos, transforma-se numa experiência sensorial ampliada. A paisagem torna-se viva e vibrante, ativando os restantes sentidos e expandindo a perceção do mundo envolvente.

2.2. A TOCA NA BARRAGEM

Paralelamente ao trabalho coletivo desenvolvido no âmbito da unidade curricular de Projeto I, dei continuidade à experimentação individual desta prática enquanto ferramenta de relação e de conexão com o território. Gradualmente, este método de atenção e de presença corporal perante a materialidade do terreno deu forma às bases sensoriais e metodológicas que se tornariam centrais ao processo e que viriam, mais tarde, a orientar o desenvolvimento do trabalho artístico no âmbito do mestrado.

Entre os sítios que explorei inicialmente encontra-se a zona envolvente da barragem do rio Arnóia. Seguindo durante alguns quilómetros o caminho de terra que serpenteia por entre as árvores, após a travessia da crista da barragem em direção à margem sul, deparei-me com uma pequena reentrância que se embrenhava no mato, parcialmente envolta por vegetação densa. O desvio não se prolongava por muitos metros. Em poucos passos, a vegetação entrelaçava-se de tal forma que se tornava impossível prosseguir. Os ramos das árvores e dos arbustos elevavam-se entre as canas, encadeando-se entre si e formando uma espécie de toca, um pequeno abrigo verdejante. No extremo dessa estrutura bravia adentrava um vago túnel, onde se distinguiam ramos partidos e terra pisada; um sítio de passagem de javalis.

Este espaço remeteu-me para imagens que, nessa altura, circulavam de forma dispersa no meu imaginário; as estranhas paisagens e florestas encantadas das antigas histórias contadas pela minha avó Fernanda. Não se tratava de uma associação literal, mas de uma ressonância. Aquele pequeno recorte de território sugeria uma passagem para esses outros lugares. A forma da toca, a densidade da vegetação e a sensação de limiar daquele lugar faziam aflorar uma memória afetiva.



Figura 2. Fotogramas de registo vídeo de caminhada *Slow-Walking*, Barragem da Arnóia, 2023.

Movido por essa ressonância, procurei conectar-me com aquele sítio de forma mais direta, através da prática do *slow-walking*. Pretendia assim entrar em relação com a materialidade e com a experiência física e sonora do lugar: o solo húmido, a precipitação, a textura da terra e da vegetação, o cheiro das folhas em decomposição, a paisagem sonora envolvente. Caminhei lentamente sob a chuva, sentindo a lama debaixo dos pés e escutando o som das gotas a cair nas folhas e no chão; ao longe ecoava o chamar distante e disperso de alguns pássaros. A irregularidade do solo e o terreno escorregadio exigiam uma reorganização constante do equilíbrio. Nessa experiência, o presente e a matéria tornavam-se mais vívidos.

Esta forma de contacto com o lugar viria a informar de forma decisiva as escolhas que, então, começaram a dar forma à prática artística em desenvolvimento. Não se tratava de produzir uma representação direta do território, mas de trabalhar a partir da experiência vivida nele, enquanto consequência de um envolvimento corporal e somático. Comecei a utilizar esta prática como modo de aproximação e exploração do território, deixando que as decisões formais emergissem da experiência vivida e sensorial do terreno. Mais tarde, esse mesmo procedimento passou também a orientar o meu contacto com objetos específicos que viriam a integrar o dispositivo fotográfico, bem como com os contos que atravessam o processo criativo.

2.3. RECOLHAS INICIAIS

Aquele espaço físico, mediado pela experiência do *slow-walking*, passou a funcionar como um portal para o entrelaçamento entre o lugar, o meu corpo e as memórias afetivas que nele ressoavam. Foi neste contexto que dei início à recolha de materiais sonoros e visuais. Num momento em que procurava também responder aos exercícios propostos nas diferentes unidades curriculares, nomeadamente nos Laboratórios de Som e Fotografia.

Comecei por realizar algumas captações sonoras com recurso a um gravador de campo (Zoom H5). Nesse processo, procurava permanecer atento aos diferentes estratos sonoros que habitavam este espaço, fazendo da gravação uma extensão da escuta.

Sentado no chão húmido, imerso nessa escuta ampliada, deparei-me com o pequeno corpo de uma abelha. Inerte no chão, escondido entre a matéria orgânica. Coloquei-o cuidadosamente sobre um fragmento de musgo e fiz três exposições recorrendo à minha câmara fotográfica analógica, equipada com um tubo extensor, e aproximei-me o mais possível do seu corpo. (Usava neste momento a minha Canon EOS Rebel 2000 carregada com película Ilford HP5 Plus 400 ISO preto e branco).

Nesse mesmo impulso de me debruçar sobre pequenos detalhes, fotografei no momento seguinte um rebento que emergia do solo húmido. Depois, levantando-me e dirigindo a objetiva para baixo, registei um recorte mais alargado do terreno: uma pequena depressão onde se acumulavam folhas em decomposição, rebentos jovens, galhos dispersos, e lama. O enquadramento concentrava-se na matéria, na sua densidade e na sua textura.

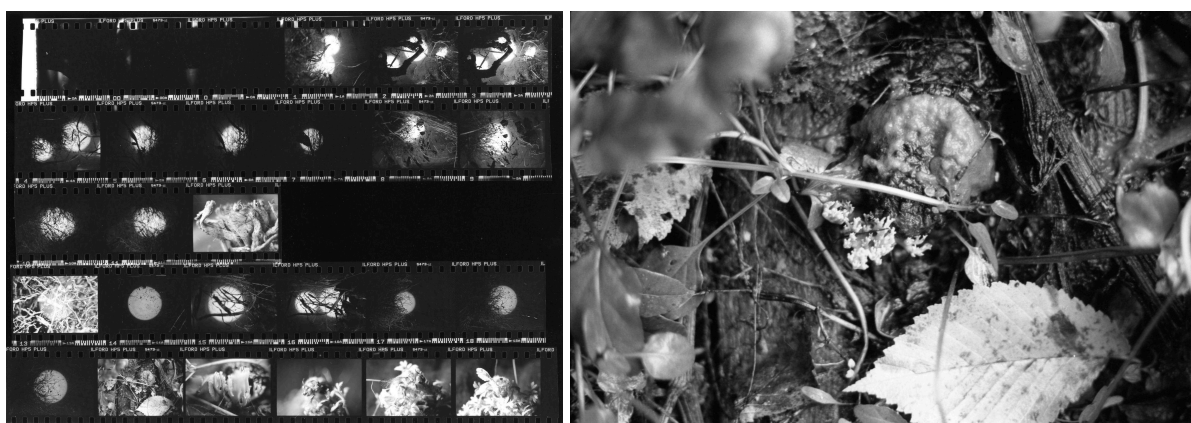


Figura 3. Digitalização da primeira prova de contacto, 2023, à esquerda; quinta fotografia do negativo, 2023, à direita.

Ao captar esta imagem, reconheci três camadas distintas. Num primeiro plano, as folhas e os pequenos caules que se erguiam do chão; num plano intermédio, fungos, galhos, rebentos e as folhas caídas; e, por fim, ao fundo, preenchendo o restante da composição, a lama húmida e escura.

Embora não pudesse ainda ver o resultado da captura, pois o rolo só seria revelado na semana seguinte, nessa leitura da imagem latente começava já a delinear-se uma lógica estrutural. A organização por planos e a estratificação da matéria insinuavam um princípio formal assente na sobreposição, ideia que viria desenvolver nas imagens realizadas nos dias subsequentes.

É assim que, na quinta imagem captada nesse negativo, surge aquilo que retrospectivamente identifico como a matriz conceptual da linguagem formal que passaria a informar a minha prática artística a partir desse momento.

Por um lado, a estratificação da imagem aponta para um princípio formal que se tornaria central: a organização por camadas e a construção por sobreposição de planos. Esta lógica composicional, assente na verticalidade e no enquadramento dirigido de cima para baixo, viria a informar o dispositivo que desenvolveria pouco depois destas recolhas iniciais, estruturado precisamente pela acumulação e sobreposição de planos.

Por outro lado, o gesto de direccionar a câmara para o chão, baixando o olhar e concentrando a atenção na terra, na lama e na matéria em decomposição, constitui uma inflexão metodológica e conceptual decisiva. A partir deste momento, a terra deixa de ser apenas o suporte físico da ação e passa a ocupar um lugar central na investigação. O enquadramento vertical, dirigido de cima para baixo, desloca a atenção para a superfície do solo e sugere a existência de uma dimensão subterrânea oculta sob os pés. O chão deixa de ser apenas superfície e passa a insinuar profundidade.

Neste orientar da atenção começam a surgir ressonâncias com o imaginário dos contos da minha avó Fernanda, sobretudo nas suas dimensões mais estranhas e inquietantes. Essas narrativas permaneciam ainda, nesse momento, como sensações difusas. Mais tarde essa dimensão subterrânea viria a adquirir maior consistência conceptual, afirmando-se como um eixo simbólico central ao desenvolvimento do trabalho.

Este é um momento marcado por um particular entusiasmo em relação à prática. A construção das imagens seguintes começava a ganhar contornos mais definidos. Esboçava-se então a possibilidade de articular as memórias afetivas despertadas pela experiência direta do território com o imaginário dos contos tradicionais através da lógica formal que começava então a delinear.

Neste momento, tornou-se evidente que esta forma de experienciar o território, bem como a metodologia em desenvolvimento, teria de se deslocar para o Algarve, para o lugar onde os contos da minha avó se enraízam na minha memória. Essa transição passava por, antes de mais, regressar às próprias estórias: escutá-las novamente, na sua forma viva, e proceder ao seu registo. Iniciar a recolha e constituir um arquivo desses contos surgia, assim, como passo seguinte do processo.

2.4. MÉTODOS DE ENRAIZAMENTO

Num mundo cada vez mais dominado pela distração e pela alienação, recuperar a presença, procurando uma ligação direta e material com o terreno, pode ser entendido como um ato de resistência, tanto enquanto prática pessoal como enquanto prática artística. Estar presente, neste sentido, implica procurar habitar o momento presente e o lugar numa relação de escuta, atenção e proximidade. Nesse sentido, como ponto de observação e reflexão, torna-se relevante considerar aquilo a que chamo métodos de enraizamento, entendidos neste contexto como práticas que procuram estabelecer um vínculo sensorial e corporal com o território, permitindo que o lugar, a matéria e diferentes formas de experiência direta informem o processo artístico.

A prática da escuta atenta e deliberada pode ser entendida como uma forma de imersão e conexão direta com o território em que nos encontramos, com o mundo não-humano, mas também com o momento presente e com a materialidade do lugar. O *Deep Listening*, conceito desenvolvido por Pauline Oliveros e particularmente formulado em *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (2005), pode ser entendido como um método de enraizamento e forma de entrar em relação com o sítio. A prática é descrita pela autora da seguinte forma:

Deep Listening is a form of meditation . Attention is directed to the interplay of sounds and silences or the sound/silence continuum. Sound is not limited to musical or speaking sounds, but is inclusive of all perceptible vibrations [...]. The relationship of all perceptible sounds is important. The practice is intended to expand consciousness to the whole space/time continuum of sound/silences. (Oliveros, 2005, p. xxiv)

Na mesma publicação, a autora descreve também o exercício a que chama *Extreme Slow Walk*, delineando algumas indicações para esta forma de caminhar. Aí podem reconhecer-se vários paralelismos com o método de relação entre território e corpo que fui desenvolvendo no contexto da minha própria prática, ainda que o contacto inicial com essa prática não tenha ocorrido por essa via. Segundo Oliveros, “The purpose of the exercise is to challenge your normal pattern or rhythm of walking so that you can learn to reconnect with very subtle energies in the body [...]”. (2005, p. 20)

Também Hamish Fulton explora as potencialidades da caminhada lenta em *Slowalk*, uma performance coletiva realizada em diferentes lugares e contextos, como na Tate Modern, na Turbine Hall (Tate, 2011), ou em Quayside, no âmbito do festival *As Slow as Possible* (Lockwood, 2012). Nesta peça efêmera de arte participativa, Fulton convida um conjunto de participantes a juntarem-se a ele e a executar uma caminhada extremamente lenta, orientada por instruções específicas que definem a progressão, direção e a duração da ação. O artista explora o gesto de caminhar como ponto de partida para a sua criação e, por vezes, como o próprio objeto da obra. Para Fulton “walking is spiritual and, in theory at least, the resulting artworks could be produced in any medium from a frosted glass window text to an expedition video [...] Walking transforms, Walking is magic.” (1999).

Também no trabalho de Richard Long a caminhada surge como metodologia de criação, fazendo da relação direta do corpo com a natureza um meio de produção plástica e de exploração do território. Essa orientação é evidente em *A Line Made by Walking*, 1967, uma das suas obras mais reconhecidas. O trabalho é descrito da seguinte forma no website da Tate Modern:

This formative piece was made on one of Long’s journeys to St Martin’s from his home in Bristol. Between hitchhiking lifts, he stopped in a field in Wiltshire where he walked backwards and forwards until the flattened turf caught the sunlight and became visible as a line. He photographed this work, and recorded his physical interventions within the landscape. (Tate, n.d., para. 2)



Figura 4. À esquerda: **Richard Long**, *A Line Made by Walking*, 1967, fotografia, prova em gelatina de prata; à direita: **Ana Mendieta**, *Imagen de Yágul*, 1973, fotografia. Fontes: Tate (n.d.) e Christie’s (2024), respetivamente.

Também o trabalho de Ana Mendieta constitui aqui uma referência relevante. Para além da dimensão fortemente feminista, a sua prática artística assenta numa procura intensa de relação entre o corpo e o mundo natural. É a partir dessa ligação que Mendieta desenvolve muitas das suas performances, registadas fotograficamente. A centralidade do mundo natural no seu trabalho é descrita no website da Christie's da seguinte forma:

A central touchstone of Mendieta's artistic practice is our relationship to the earth. She drew from the natural world in a physical and abstract sense, mining the landscape for material while considering questions of ecology and our place within the universe. (Christie's, 2024, para. 12)

A história pessoal de Ana Mendieta é profundamente marcada por uma experiência de separação e desenraizamento. Em 1961, a artista foi retirada de Cuba juntamente com a irmã mais velha e enviada para o Iowa, no âmbito de um programa promovido pelo governo norte-americano para realocar crianças cubanas. Neste contexto, a sua pesquisa da relação entre o corpo, a terra e a natureza pode ser lida como parte de uma tentativa de reenraizamento enquanto resposta a essa experiência de separação. O seu trabalho reflete uma procura persistente de relação com a terra e com a natureza, elementos que são entendidos como lugar de pertença ou útero. Como afirma a própria artista:

"Through my earth/body sculptures, I become one with the earth ... I become an extension of nature and nature becomes an extension of my body. This obsessive act of reasserting my ties with the earth is really the reactivation of primeval beliefs ... [in] an omnipresent female force, the after image of being encompassing within the womb, is a manifestation of my thirst for being." (Ramos, 2014, p. 235)

As diferentes práticas artísticas aqui convocadas tornam-se significativas para esta investigação na medida em que apontam para formas de relação com o território assentes no corpo, na presença e na experiência sensorial. Nelas, a escuta, a caminhada e o contacto com a matéria são explorados enquanto formas de aproximação ao lugar e à natureza. As próprias imagens fotográficas surgem não enquanto fim em si mesmas, mas como registo de uma ação e de uma exploração do lugar. É nesse conjunto de aspetos que reconheço afinidades com o trabalho que desenvolvi ao longo deste projeto, no qual a experiência física e sensorial do território se foi afirmando como elemento central do processo artístico.

3. ARQUIVO DE CONTOS

3.1. ESCUTA E REGISTO

→ Conteúdos relevantes ao subcapítulo 3.1: florestadeprata.cargo.site/escuta-e-registo

Os contos tradicionais, que surgiam de forma dispersa e fragmentária nas primeiras experiências de *slow-walking* e de contacto direto com o território, começaram progressivamente a ganhar um peso particular no desenvolvimento desta investigação. Gradualmente, as imagens associadas a esse imaginário foram-se tornando centrais ao desenvolvimento do trabalho. Nesse sentido, regressar a essas histórias, escutá-las novamente na sua forma viva e oral e dar início ao seu registo impôs-se como passo seguinte do processo.

Nesse sentido, com a intenção de dar início à construção de um arquivo desses contos, visitei a minha avó e pedi-lhe que me contasse novamente as histórias que eu escutara pela última vez em criança. Esse pedido abriu espaço para uma conversa que rapidamente se expandiu para além dos contos, incorporando episódios e memórias da sua própria vida.

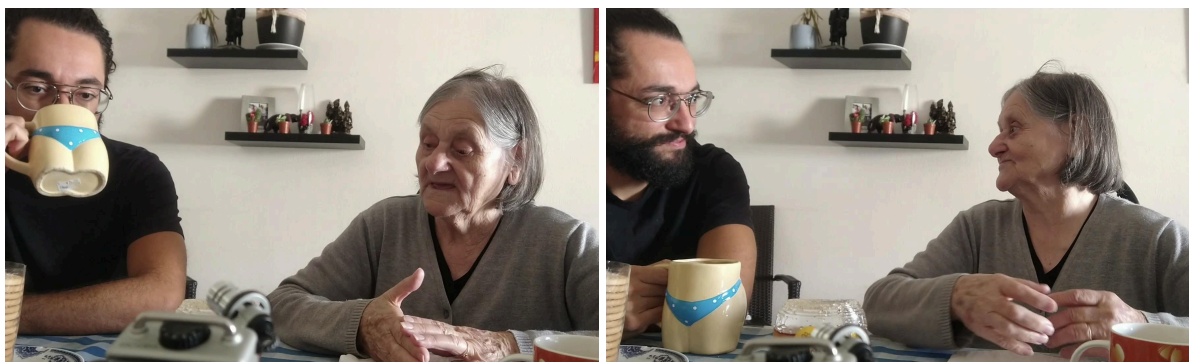


Figura 5. Fotogramas do registo em vídeo da partilha do conto *Touro Azul* pela minha avó Fernanda, 2023.

Nesta primeira sessão, ao longo de cerca de três horas, recolhi um conjunto significativo de histórias intercaladas com memórias pessoais. O material foi registado sobretudo em formato áudio, com algumas captações também em vídeo. Este conjunto constituiu uma base sólida para o aprofundamento da investigação e para a exploração sensorial e emocional destes contos.

Foi no decorrer desta conversa que fiquei a saber qual a origem das histórias que a minha avó aprendera há tantos anos. Contou-me que, em jovem, morou algum tempo em Albufeira com uma família amiga que vivia perto de uma família cigana. As duas famílias encontravam-se com frequência ao cair da noite, e era nesses encontros noturnos que as histórias eram contadas. Foi nesse contexto

de convivência e partilha comunitária que a minha avó aprendeu muitos dos contos que mais tarde me viria a transmitir.

Este facto introduziu uma nova camada na investigação. As histórias que sempre associei ao meu universo familiar revelavam-se como parte de uma teia de circulação oral mais ampla. A recolha e a constituição do arquivo deixavam de ser apenas um gesto íntimo; tornavam-se também uma forma de entrar em contacto com uma alargada cadeia de transmissão.

Ao longo destas horas de conversa, a minha avó partilhou comigo uma multiplicidade de histórias e episódios da sua vida. Por vezes, quando lhe pedia que contasse uma determinada estória, tentando identificá-la a partir de elementos vagos que tinham permanecido na minha memória, demorava algum tempo a recordá-la. Notava, sobretudo nesses momentos, que a narrativa não surgia como um bloco contínuo e completamente estruturado. Pelo contrário, organizava-se e tomava forma no próprio ato de contar. A memória emergia ali, no momento da partilha, construindo-se à medida que a estória era contada.

À medida que a minha avó partilhava as histórias tradicionais, intercalava-as com episódios da sua própria vida, que surgiam no contínuo da narração como extensões naturais desse universo. Não parecia existir uma divisão clara entre o plano fantástico e as memórias autobiográficas. As recordações pessoais eram narradas com a mesma tonalidade e densidade imagética das histórias tradicionais, como se ambas pertencessem ao mesmo universo narrativo.

Durante essa tarde de partilha, a minha avó contou-me novamente a história do Touro Azul. Ao ouvi-la, apercebi-me da quantidade de imagens que haviam permanecido vívidas na minha memória desde a infância. A figura do animal surgia com particular nitidez. Recordava-me de, em criança, me interrogar sobre a sua dimensão, sobre a textura e tonalidade do azul do seu pelo.

A estória impunha-se também como uma presença emocional intensa. É simultaneamente bela e trágica, como tantos dos contos partilhados pela minha avó. Nela coexistem o fantástico e o mágico com uma dimensão perturbadora, por vezes mesmo aterradora, atravessada por perigos estranhos, sacrifícios e perdas. A magia e o encantamento convivem com a violência, o sofrimento e a estranheza.

No decorrer da narrativa dessa estória, há um momento em que a menina e o touro atravessam três florestas sucessivas: uma de cobre, uma de prata e uma de ouro. Em cada uma delas repete-se um padrão. O animal adverte a rapariga para que não toque nas folhas metálicas das árvores e dos arbustos, mas uma dessas folhas acaba inevitavelmente por cair no seu colo. Sempre que isso

acontece, surge um bicho, uma criatura informe e sem descrição definida, com a qual o touro luta até à morte. Vencida a batalha, os companheiros de viagem prosseguem para a floresta seguinte, mas o touro sai de cada combate cada vez mais fragilizado.

Ao ouvir novamente esta parte da história, da qual já não tinha qualquer memória, estabeleceu-se uma ligação inevitável com o suporte técnico que vinha a utilizar dias antes: a fotografia analógica a preto e branco, processo que se baseia numa emulsão sensível à luz composta por halogenetos de prata. A prata da floresta encantada encontrava eco na matéria que dava forma à imagem. A estória do Touro Azul tornou-se, assim, central no desenvolvimento deste trabalho. Entre os seus episódios, a floresta de prata revelou-se a imagem mais determinante, vindo mais tarde a dar nome ao projeto.

3.2. TOURO AZUL

Transcreve-se abaixo o conto *Touro Azul*, como narrado pela minha avó Fernanda durante a recolha, realizada em contexto familiar, em 2024. A transcrição procura preservar o ritmo, a cadência e a estrutura da oralidade, introduzindo apenas pequenas adaptações pontuais para maior clareza textual.



Figura 6. *Touro Azul*, 2024, aguarela e marcador.

Touro Azul

Era uma rapariga que era filha do rei. Depois, a mãe morreu e ela ficou com o pai. O pai tornou a casar e a madrasta tratava muito mal a miúda.

Eles tinham bois e a madrasta mandava a miúda ir tratar dos bois, mas não lhe mandava comida.

Havia um touro azul e o touro via que a miúda estava cheia de fome e disse-lhe assim:

— Olha, mete a mão aqui na minha orelha e tira uma toalha que está aí. Estendes a toalha e dizes:

— Estende-te, toalha, e põe-te mesa!

Aparecia tudo quanto era bom. A miúda comia e enchia a barriguinha. A madrasta estava à espera que a miúda morresse à fome, mas ela cada vez estava mais gorda. E morrer não morria. A madrasta começou-se a aperceber que era o touro que lhe dava comida. Então, ela fingiu-se doente e tinha um desejo: comer a carne do Touro Azul. Que era pró Rei matar o touro. Se matasse o touro, a rapariga não tinha comida e a rapariga morria. Então o Touro Azul, que adivinhava tudo, disse para a rapariga:

— A gente temos que fugir.

Tinham que fugir porque a madrasta queria que o rei matasse o Touro. Então ele tinha que fugir. O touro levou a rapariga e fugiram. Foram andando, foram andando e passaram por uma floresta. Era tudo em cobre! E ele disse:

— Olha, agora vamos passar por uma floresta tudo em cobre. Tens que passar e não deixares cair uma folhinha no teu colo.

A rapariga ia a cavalo no touro. E na última árvore caiu-lhe uma folhinha no colo. E ela disse:

— Ai, Touro Azul! Caiu uma folhinha.

— Olha, não faz mal. Pula pró chão!

Ela pulou, veio de lá o bicho que lutou com o touro, o touro matou o bicho e foram-se embora. Foram andando outra vez, tinham que passar por uma floresta em prata. E o touro disse:

— Olha, agora não podes deixar cair nem uma folhinha, que vem outro bicho pior que o outro!

Ela foi andando, na última árvore caiu uma folhinha no colo. Diz:

— Ai, Touro Azul! Caiu uma folhinha.

— Não faz mal. Pula pró chão.

Ela pula pró chão, veio de lá aquele bicho e ia lutar com o boi, mas o boi matou o bicho. Ela montou-se outra vez no touro e lá foram embora. Foi andando e depois disse-lhe:

— Olha, vamos passar por outra floresta, tudo em ouro! Não podes deixar cair nenhuma folhinha, porque se deixas cair alguma folhinha vem um bicho muito mau!

Bom, ela foi andando, foi andando, e na última árvore caiu uma folhinha no colo!

— Ai, Touro Azul, caiu uma folhinha!

— Deixa lá, pula pró chão.

Ela pulou, veio um bicho muito mau. Lutaram, lutaram, o bicho ficou ferido. O touro ficou ferido. Mas o touro matou o bicho. Depois disse:

— Agora não podes ir a cavalo porque tou cheio de feridas.

Então foram andando e chegaram a uma fonte e a rapariga levava um chapéu na cabeça. E o touro disse:

— Olha, agora tiras o chapéu, vais aí a essa fonte e trazes o chapéu cheio de água e lavas as minhas feridas. Lavas as minhas feridas, que é para eu me curar.

E assim foi. A rapariga foi lá com o chapéu, trouxe o chapéu cheio de água. Lavou as feridas ao touro e o touro curou-se. E seguiram viagem. Chegou lá muito pra diante e viram um palácio. E então o touro disse assim:

— Agora aqui tens que me matar.

A rapariga não queria matá-lo, pois foi o touro que a salvou. Mas ela teve que o matar. E ele deu-lhe uma varinha. E disse:

— Olha, quando precisares de alguma coisa, vens aqui, bates com a varinha nesta pedra e aparece tudo o que tu quiseres.

— Então, agora quero uma vestimenta toda em pau.

E o touro deu-lhe a vestimenta toda em pau, e ela lá abalou e foi pedir trabalho a esse palácio. Chegou lá e disseram-lhe:

— Não tenho trabalho para te dar. Só se fores guardar os gansos, os patos, lá pró lago.

Ela ficou. De manhã soltava os patos, pegava na varinha, ia atrás dos patos e dizia:

— Vira pato aqui, vira pato ali. Filha de um homem rei a guardar patos, coisa que eu nunca vi.

Andou guardando os patos e voltou. Voltou, tava o príncipe a se preparar para ir para uma festa. E então a mãe esqueceu-se de lhe pôr uma escova, lá pra ir escovar o fato. E ela disse:

— Deixe que eu vou lá levar a escova.

Bem, lá foi levar a escova. Ora bem, o príncipe, assim que a viu, jogou-lhe a escova para cima. Era a Maria do Pau. Porque a vestimenta era toda em pau! Então passou a ser a Maria do Pau. E a varinha deu-lhe o vestido. Quando o príncipe lá chegou à festa, já ela lá estava muito bem, lá no altar, à espera dele. E ele viu aquela princesa tão bonita e aproximou-se logo dela e perguntou-lhe de onde é que ela era. E ela:

— Sou de Santo Deus de todo o mundo.

— E que rua?

— Na rua da escova.

Que era a escova que ele lhe tinha jogado em cima. Da rua da escova... Ora o homem procurou tudo e não encontrou a rua da escova. Bom, veio pra casa. No outro dia, ela foi guardar os patos outra vez:

— Vira pato aqui, vira pato ali. Filha de homem rei a guardar patos, coisa que eu nunca vi.

Lá andou e veio pra casa. A rainha estava-se a despachar para ir pra outra festa e não tinha levado a toalha ao príncipe. E disse:

— Ahh, então eu não levei a toalha lá para o príncipe!

— Deixe que eu vou lá levar! — disse a Maria do Pau.

Ela pegou na toalha e foi levar ao príncipe. Ela chegou lá e ele quando a viu, pega na toalha e jogou-lhe com a toalha em cima. O príncipe foi-se embora para a festa. Ela pega na varinha e pediu um vestido mais bonito do que o do outro dia. Quando o príncipe lá chegou, já ela lá estava. Ele dirigiu-se logo a ela:

— Então, donde é que tu vens?

— Eu sou de Santo Deus de todo o mundo. Na rua da toalha.

E ele não lhe caía aquela coisa. Procurava pelas ruas, mas não existia.

No outro dia, ela levantou-se cedo e lá foi guardar os patos outra vez:

— Vira pato aqui, vira pato ali. Filha de homem rei a guardar patos, coisa que eu nunca vi.

Lá andou com os patos e, à tarde, veio-se embora. Tava o príncipe a se despachar para ir para outra festa. E a mãe, a Rainha, diz:

— Ai! Eu não vi o pente! E ele não tem lá pente para se pentear.

— Deixe que eu vou lá levar — disse a Maria do Pau.

Ela pega no pente e foi lá levar. Ele, assim que a viu vir com o pente, pega no pente e jogou-lhe com o pente em cima. Ele abalou para a festa. Ela pega na varinha, vai lá à pedra e pediu outro vestido ainda mais bonito que o dos outros dias. Quando ele lá chegou, ela já lá estava. Ele perguntou-lhe de onde é que ela era:

— Sou de Santo Deus de todo o mundo. Na rua do pente.

Ele ficou encantado, mas não sabia que rua era aquela.

No outro dia, a rapariga levantou-se e foi guardar os patos. E dizia:

— Vira pato aqui, vira pato ali. Filha de homem rei a guardar patos, coisa que eu nunca vi.

E o empregado ouviu aquela história e foi contar ao príncipe que a empregada, a Maria do Pau, ia cantando esta cantiga. E o que é que ele fez? Foi espreitar. Foi atrás dela escutar a conversa. A Maria do Pau chegou lá ao pé do rio, onde tava guardando os patos, e tirou um pau e começou-se a pentear. O príncipe viu aquela rapariga tão bonita e pensou logo que era ela. E depois disse à rapariga e, pronto, casaram. Casaram e ficaram muito felizes.

Conto narrado pela minha avó, Fernanda da Conceição Silva (n. 1936). Recolha realizada em 2024.

(Registo áudio original: florestadeprata.cargo.site/touro-azul)

Observando esta versão concreta do *Touro Azul*, torna-se possível situá-la no contexto mais amplo dos estudos sobre tradição oral e compreender de que forma este conto dialoga com tipologias e padrões narrativos já identificados pela folclorística.

3.2.1. FOLCLORÍSTICA



Figura 7. Silva Sousa, ilustração para *O Touro Azul*, 1943. Touro, rapariga e toalha mágica. Fonte: O'Neill (1943).

Os contos populares são narrativas transmitidas por via oral, caracterizadas por fórmulas recorrentes, anonimato autoral e pela variabilidade inerente ao seu contar. Estas narrativas integram o vasto campo das tradições expressivas que vieram a ser estudadas pela folclorística, disciplina dedicada ao estudo sistemático da cultura popular e das formas orais de transmissão cultural.

Enquanto campo académico, a folclorística começa a estruturar-se no século XIX, momento que marca a institucionalização da recolha e valorização do folclore no contexto europeu. A publicação da compilação de contos oriundos da tradição oral alemã, editados originalmente em dois volumes, em 1812 e 1815, sob o título original *Kinder- und Hausmärchen* (Contos para Crianças e para o Lar) (Grimm & Grimm, 1812/2003), constitui um momento particularmente emblemático desse processo.

A coletânea dos irmãos Grimm não surge apenas como uma compilação literária, mas como parte de um movimento mais amplo de valorização da cultura popular e da tradição oral, intimamente ligado ao romantismo e à emergência do nacionalismo cultural. Como observa Jack Zipes (2002), este impulso encontra antecedentes no pensamento de Johann Gottfried Herder, que defendia que a *Volkspoesie* (a poesia do povo) exprimia o espírito coletivo de uma comunidade, legitimando assim a recolha de narrativas orais como forma de preservação da identidade cultural.

O trabalho dos Grimm deve, por isso, ser compreendido dentro deste enquadramento intelectual e político, em que a fixação escrita dos contos participa de um projeto de consolidação cultural que antecede a própria formalização académica da folclorística, a qual apenas se estruturará enquanto disciplina no século XX.

Mais tarde, em Portugal, este movimento encontra eco no trabalho de Teófilo Braga, cuja publicação de *Contos Tradicionais do Povo Português* (1883–1885/2013) participa do mesmo impulso romântico de valorização da tradição oral enquanto expressão da identidade nacional. À semelhança do que ocorrera na Alemanha com os irmãos Grimm, a recolha de narrativas populares surge como forma de afirmar a existência de um património cultural próprio.

Neste período, a tradição oral passa a ser vista como depositária de uma memória coletiva anterior ao Estado moderno, e os contos populares tornam-se instrumentos simbólicos na construção das identidades nacionais. Este modo de ler a cultura oral, em particular os contos de fadas, como expressão de uma essência popular, viria, mais tarde, a ser apropriado e instrumentalizado por movimentos políticos do século XX, incluindo aquele que esteve na base da ascensão do regime nazi na Alemanha.

No decorrer do século XX, à medida que a folclorística se consolida enquanto disciplina académica, surge a necessidade de sistematizar o vasto leque de narrativas provenientes da tradição oral. É neste contexto que se desenvolve o sistema de tipificação de contos inicialmente proposto por Antti Aarne, posteriormente ampliado por Stith Thompson (Aarne & Thompson, 1961) e mais tarde revisto por Hans-Jörg Uther em *The Types of International Folktales* (Uther, 2004).

Este sistema organiza os contos populares segundo padrões narrativos recorrentes, permitindo integrar e comparar variantes dispersas sob uma mesma tipologia internacional. É atualmente conhecido pela sigla ATU (Aarne–Thompson–Uther).

3.2.2. CLASSIFICAÇÃO TIPOLOGICA



Figura 8. Silva Sousa, ilustração para *O Touro Azul*, 1943. Sacrifício do Touro Azul. Fonte: O'Neill (1943).

O conto *Touro Azul* integra o tipo ATU 511 (*One-Eye, Two-Eyes, and Three-Eyes*), inserido na secção “Tales of Magic” (Contos Maravilhosos) do catálogo Aarne–Thompson–Uther (Uther, 2004), que reúne narrativas centradas numa heroína maltratada e auxiliada por uma entidade ajudante de natureza sobrenatural.

Na revisão do sistema tipológico realizada por Hans-Jörg Uther (2004), diversas subdivisões alfabéticas do antigo índice Aarne-Thompson (AT) foram fundidas ou reformuladas, numa tentativa de reduzir fragmentações e harmonizar o catálogo à luz de um levantamento mais internacional e abrangente de tradições narrativas. O antigo subtipo AT 511A (*The Little Red Ox* ou *The Little Bull-Calf*) deixou assim de figurar como categoria autónoma, sendo integrado no tipo ATU 511.

Contudo, no caso específico do *Touro Azul*, a designação AT 511A revela-se particularmente útil, na medida em que permite destacar a variação centrada no animal ajudante sacrificial, geralmente um bovino, cuja morte constitui um momento estrutural determinante na narrativa, originando um objeto ou poder mágico que assegura a ascensão social da heroína. Esta necessidade de recorrer a categorias do antigo sistema AT é identificada por Paulo Correia (2019), que sublinha a persistência de lacunas tipológicas no catálogo internacional, especialmente em áreas culturais ditas “laterais”, como é o caso de Portugal, onde determinadas variantes narrativas não encaixam plenamente na reformulação proposta por Uther.

A estrutura do tipo 511A aproxima-o de outras narrativas de jovem maltratada, como o tipo ATU 510A, conhecido em Portugal como *A Gata Borralheira* e internacionalmente como *Cinderella*, onde também encontramos motivos como a madrasta opressora, a obtenção de vestes de natureza

sobrenatural, a ida à festa e o casamento final. No entanto, o elemento distintivo do 511 reside precisamente na presença do animal ajudante e na sua morte sacrificial, ausente no tipo 510A.

Esta versão particular do conto, tal como contada pela minha avó, encontra maior ressonância na tipologia articulada por Paulo Jorge Correia (2021, pp. 102–103) (transcrição completa no Anexo A1), que sistematiza o tipo AT 511A em torno de quatro núcleos estruturais: o touro auxiliar, a descoberta da ajuda do animal pela madrasta, a fuga pelas florestas metálicas e as instruções finais do animal sacrificial. Entre estes elementos destacam-se, no caso presente, a toalha retirada da orelha do touro, a travessia pelas florestas de cobre, prata e ouro [Mt. F811.1] e a luta contra os inimigos desencadeada pela queda das folhas [Mt. C513]. Os códigos apresentados entre parênteses retangulares remetem para motivos narrativos individuais, tal como sistematizados no *Motif-Index of Folk-Literature* (Thompson, 1955–1958), índice utilizado tanto por Correia como por Uther nas respetivas descrições tipológicas.

Correia assinala ainda que a secção conhecida como “Maria do Pau” integra traços do tipo ATU 510B, aproximação que se confirma na descrição de Uther, onde se lê que a jovem surge com “a covering of wood [...] and, disguised in the ugly skin [K521.1, F821.1.3, F821.1.4], works as a kitchen maid (goose-girl) in another castle” (2004, p. 295) (transcrição completa no Anexo A2), reencontrando posteriormente o príncipe durante uma série de festas e sendo finalmente reconhecida, culminando no casamento.

Podemos, assim, esquematizar a inserção tipológica do conto do Touro Azul da seguinte forma:

- Tales of Magic (300–749)
 - Supernatural Helpers (500–559)
 - ATU 511 – One-Eye, Two-Eyes, and Three-Eyes
 - (antigo AT 511A – The Little Red Ox)

Esta variante articula-se ainda com:

- ATU 510B – Peau d’Asne (The Dress of Gold, of Silver, and of Stars)

Na Tabela 1 apresentam-se os motivos identificados na versão do Touro Azul narrada pela minha avó, organizados alfabeticamente:

Motivo	Descrição	Motivo	Descrição
B115.1	Ear-cornucopia. Animal furnishes treasure or supplies from its ears (horn).	F811.1	Trees of extraordinary material (e.g., copper, silver, gold).
B335.2	Feigned illness to take life of helpful animal.	F821.1.4	Disguise in unattractive covering.
B411.2	Helpful ox.	H151.5	Cryptic answer referring to earlier treatment.
B505	Magic object received from animal(s).	K521.1	Disguise in ugly skin.
B535.0.1	Animal provides food secretly to hero/heroine.	L162	Marriage of hero/heroine to wealthy or high-status person.
B576	Animal as guard.	N711.6	Prince falls in love with unknown maiden at feast.
C513	Taboo: forbidden to pick leaves (or forbidden to take object).	R255	Failure to recognize disguised heroine.
D1470.2	Horn of plenty (object providing endless food/wealth).	S31	Cruel stepmother.

Tabela 1. Motivos presentes no conto *Touro Azul* classificados de acordo com o *Motif-Index of Folk-Literature* (Thompson, 1955–1958).

A identificação tipológica do *Touro Azul* permite, assim, situar esta narrativa no interior de um sistema internacional de classificação, evidenciando a recorrência da sua estrutura e os motivos que a aproximam de outras variantes do mesmo tipo. Para além do seu enquadramento formal, importa considerar a sua circulação histórica e a amplitude da sua difusão.

3.2.3. CIRCULAÇÃO HISTÓRICA E REGIONALIZAÇÃO



Figura 9. Silva Sousa, ilustração para *O Touro Azul*, 1943. Fuga da rapariga com o Touro Azul. Fonte: O'Neill (1943).

A primeira fixação literária conhecida do tipo ATU 511 remonta ao século XVI. Segundo Uther (2004), uma das mais antigas versões registadas encontra-se na coletânea *Gartengesellschaft*, publicada em 1560 por Martin Montanus, obra que reúne narrativas de tradição popular alemã em forma literária. Esta documentação demonstra que o núcleo estrutural do conto circulava no espaço europeu pelo menos desde o final do Renascimento, antecedendo as grandes recolhas românticas do século XIX.

O reconhecimento de estruturas narrativas semelhantes ou equiparáveis em diferentes lugares, geografias ou momentos históricos tem sido geralmente pensado, no campo da folclorística, a partir de duas perspetivas distintas, por vezes complementares. Por um lado, a perspetiva difusionista entende a semelhança entre variantes narrativas como resultado de processos históricos de transmissão, circulação, difusão e adaptação entre regiões. Por outro, a hipótese da convergência estrutural sugere que diferentes comunidades possam produzir formas narrativas análogas sem contacto direto, em resposta a padrões sociais, simbólicos ou experienciais comparáveis. No caso da estória do *Touro Azul*, a documentação de versões amplamente distribuídas e a existência de registos escritos antigos tornam a hipótese da difusão histórica a mais provável.

No contexto português, Paulo Correia (2019) sugere que o *Touro Azul* se terá popularizado através de uma fonte escrita, nomeadamente um livro de cordel. A pesquisa realizada aponta para que esta referência possa corresponder à publicação *O Touro Azul: O amor dos velhos tempos: contos*, atribuída a Maria O'Neill e ilustrada por Silva Sousa (1930), editada pela Livraria Barateira. A existência desta edição indica um momento de fixação textual que poderá ter contribuído para a disseminação do conto em território nacional. Contudo, esta versão não integra os elementos associados ao tipo ATU 510B que surgem na segunda parte da narrativa tal como foi contada pela minha avó. Tal facto sugere que, mesmo admitindo uma eventual popularização inicial por via escrita, o conto terá continuado a circular oralmente, desdobrando-se em variantes regionais e articulando-se com outros tipos narrativos no contexto da tradição portuguesa.

Para além do espaço nacional, o tipo ATU 511 (antigo 511A), de acordo com Uther (2004), apresenta uma ampla distribuição geográfica, encontrando-se documentado em numerosos países europeus e em diversas regiões da Ásia, do Médio Oriente, de África e das Américas. A sua presença em tradições culturalmente distintas confirma o carácter transcontinental deste padrão narrativo, cuja estrutura fundamental se mantém reconhecível apesar das adaptações locais. A ocorrência de variantes fora do contexto europeu evidencia processos históricos de circulação e expansão, não sendo, contudo, clara a direção desse movimento. A documentação do tipo ATU 511 junto de comunidades indígenas nas Américas e de populações afro-americanas sugere, ainda, dinâmicas de difusão associadas a contextos coloniais.

No entanto, é no plano regional que a narrativa ganha contornos específicos. Em *O Conto Tradicional Português no Século XXI* (Dias Marques & Correia, 2019) encontram-se transcritas oito variantes do *Touro Azul*, *Toiro Azul* ou *A Princesa e o Toiro Azul*, recolhidas sobretudo entre o Algarve e o Alentejo. É neste conjunto que emergem as versões mais próximas da narrativa que recolhi. Em quatro delas surge a figura da “Maria do Pau” (vestido de pau ou de cortiça), em duas a jovem torna-se

guardadora de patos, e apenas numa se regista uma cantilena semelhante ao “vira-pato aqui, vira-pato ali”.

Estes dados sugerem que determinadas características da versão algarvia correspondem a particularidades regionais que convivem com a estrutura internacional do tipo, revelando uma camada local da narrativa que se inscreve numa tradição mais ampla, mas que mantém marcas próprias da transmissão oral.

É neste contexto que se inscreve a versão narrada pela minha avó, Fernanda da Conceição Silva, testemunho singular de uma tradição simultaneamente global na sua estrutura, regional nas suas expressões peculiares e pessoal nas suas idiossincrasias.

3.3. PARA ALÉM DA ANÁLISE

Podemos reconhecer o valor da folclorística e da análise tipológica, bem como de outras abordagens formais como a análise morfológica proposta por Vladimir Propp (1968), nos seus esforços para estudar, comparar e preservar os contos oriundos da tradição oral. Estas formas de organização, assentes na identificação de tipos narrativos, motivos recorrentes e estruturas formais, permitem ordenar um campo vasto e heterogéneo, tornando-o mais legível e comparável. Trata-se de um processo fundamental para a sistematização de um património narrativo amplamente disseminado e profundamente diverso.

Esta operação exige, no entanto, uma forma de separação, ou de corte, em relação ao material original. Para que o conto possa ser integrado num sistema de classificação, torna-se necessário decompor a estória aos seus elementos constituintes, isolar motivos, abstrair estruturas do seu contexto e reduzir a narrativa a um conjunto de traços identificáveis. Aquilo que, no ato de contar, existe como fluxo vivo, como narrativa fluida, situada num determinado lugar e numa determinada relação de mediação simbólica entre uma comunidade, o território e o mundo, passa então a ser apreendido como objeto de análise, passível de ser numerado, codificado e classificado.

A este processo de recolha e categorização junta-se ainda uma procura de estruturas recorrentes nas narrativas da tradição oral. Vladimir Propp (1968), na sua análise dos contos populares russos, identifica uma morfologia narrativa assente em funções relativamente estáveis e numa sucessão reconhecível de acontecimentos. Joseph Campbell (1993), por seu lado, procura formular uma estrutura mítica universal, ou monomito, identificando, sob a variedade de personagens, religiões e símbolos, um padrão narrativo e espiritual a que chama jornada do herói, propondo assim uma

leitura transversal de narrativas oriundas de diferentes contextos culturais. Também Claude Lévi-Strauss (1963, cap. XI) procura tornar visível a lógica estrutural dos mitos, entendendo-os como formas de pensamento que organizam e procuram mediar oposições fundamentais, como vida e morte ou natureza e cultura.

Estas abordagens revelam a força organizadora do mito e da estória enquanto forma de enquadrar a experiência humana e de produzir sentido. No entanto, ao privilegiarem a identificação de regularidades, funções e esquemas recorrentes, arriscam também converter a narrativa em molde, separando-a da sua variabilidade, do seu contexto e da plasticidade que caracteriza a transmissão oral.

Não podendo rejeitar o valor destes modelos, nem ignorar a sua utilidade para o estudo comparativo destas narrativas, é possível identificar o problema que surge quando estas estruturas deixam de funcionar apenas como instrumentos de leitura e comparação e passam a operar como grelhas de compreensão, ou mesmo de criação, reforçando uma concepção da narrativa assente numa estrutura estável e numa progressão linear. O motivo do protagonista e da resolução do conflito através de um percurso de superação, por exemplo, torna-se facilmente reconhecível numa cultura saturada de estórias que aderem a essa formulação. A força da recorrência destes esquemas é tal que muitas narrativas parecem ficar presas à repetição dessa mesma fórmula.

Sophie Strand, em *The Flowering Wand* (2022), critica a cristalização da narrativa em morfologias que se repetem *ad nauseam*, frequentemente centradas num protagonista masculino, autónomo e destacado do mundo que o rodeia. Para Strand, esta insistência numa estrutura heroica e linear reforça uma determinada visão do mundo, assente na separação entre humano e natureza, na hierarquia e na excecionalidade do sujeito humano. Aquilo que, na partilha oral, permanece aberto ao desvio, ao enxerto, ao esquecimento, à interrupção e à reinvenção, tende, na fixação escrita ou na estabilização destas formas, a tornar-se uma estrutura rígida, perdendo assim uma certa permeabilidade da estória à estranheza, à incerteza e à multiplicidade de relações que excedem o humano.

A tradição oral vive da transmissão, e a cada partilha reabre-se a possibilidade de transformação. A cada contador, a cada escuta, a cada nova circunstância, a estória pode ser esquecida, deslocada, interrompida ou condensada, abrindo-se também a possibilidade de entrelaçar e agregar elementos diversos. É precisamente essa plasticidade que a mantém viva e que a faz resistir à cristalização.

J. R. R. Tolkien debruça-se sobre esta questão no ensaio *On Fairy-Stories*, sugerindo que o estudo analítico dos contos de fadas pode tornar-se algo que, na verdade, não contribui para a sua fruição

ou criação. Como escreve o autor, “The analytic study of fairy-stories is as bad a preparation for the enjoying or the writing of them as would be the historical study of the drama of all lands and times for the enjoyment or writing of stage-plays. The study may indeed become depressing” (Tolkien, 1964/2001, p. 56). Sem rejeitar a utilidade da análise, Tolkien chama a atenção para o risco de, ao dissecar a estória, nos afastarmos da experiência viva do encantamento que ela transporta.

Ao analisarmos o caso do *Touro Azul*, esta tensão torna-se particularmente visível. A dificuldade em fazer coincidir plenamente a versão recolhida com a formulação mais recente do tipo ATU 511, sendo por vezes mais elucidativa a referência ao antigo subtipo AT 511A, mostra que estas narrativas excedem frequentemente os moldes da estrutura que procura contê-las. Não se trata apenas de uma insuficiência técnica do sistema de classificação, mas antes de um confronto entre formas distintas de pensamento. De um lado, encontramos uma narrativa fluida, permeável e aberta à transformação no próprio ato de transmissão, inseparável da sua forma de transmissão oral e da sua relação com o mundo que a rodeia. Do outro, encontramos uma grelha analítica que procura estabilidade, definição e encaixe.

É, no entanto, através desta forma de recolha, estudo e categorização das narrativas e materiais oriundos da tradição oral que nos é hoje possível identificar pontos de convergência entre comunidades distantes, tanto no espaço como no tempo, bem como reconhecer, na circulação de determinados tipos e motivos narrativos, a sua persistência e a sua força.

É importante, no entanto, refletir sobre este processo. Se, por um lado, este tipo de recolha e categorização permite preservar e estudar a tradição oral, até que ponto, por outro, a transforma num objeto fixo, congelado e separado da sua raiz relacional com o mundo? Ao ser separada do ato vivo da transmissão e integrada numa lógica de pensamento categorizador, a estória corre o risco de se tornar ficheiro, arquivo, peça de museu: preservada, por um lado, e imobilizada, por outro. O que cai por entre as frestas dos moldes quando se procura encaixar a tradição oral em categorias tipológicas?

3.3.1. A *TERRA MOLDA A PALAVRA*

Podemos pensar as origens da linguagem humana enquanto fruto da relação direta do corpo com a natureza, com o território e com os seus ritmos, texturas e sons. Em *The Spell of the Sensuous*, David Abram (1996) sugere que a linguagem emerge de uma relação íntima entre o corpo humano e o mundo natural que o rodeia. A geografia, a fauna, a flora e os elementos próprios de cada

ecossistema influenciam a forma como as linguagens se constituem, enraizadas numa relação direta com o território. Nesse sentido, a palavra é mais do que um instrumento de representação: é uma forma de mediar a relação entre o humano e o não-humano e, simultaneamente, uma expressão da própria natureza:

The complex interchange that we call “language” is rooted in the non-verbal exchange always already going on between our own flesh and the flesh of the world. Human languages, then, are informed not only by the structures of the human body and the human community, but by the evocative shapes and patterns of the more-than-human terrain. Experientially considered, language is no more the special property of the human organism than it is an expression of the animate earth that enfolds us. (Abram, 1996, p. 90)

Podemos expandir estas ideias através do trabalho de Walter Benjamin. Em *On the Mimetic Faculty* (1999), Benjamin reflete sobre a faculdade mimética humana, isto é, sobre a capacidade de perceber, produzir, reproduzir e reconhecer semelhanças, mesmo quando estas não são imediatamente evidentes. Para Benjamin, esta aptidão não se trata apenas de uma capacidade de imitação da espécie humana, mas diz respeito a uma forma profunda de relação com o mundo, assente na percepção de correspondências, analogias e ressonâncias entre seres, coisas, acontecimentos e gestos. É neste sentido que sugere que a faculdade mimética poderá estar na base de formas antigas de conhecimento, como a astrologia, propondo a possibilidade de estas terem vindo a dar gradualmente origem a formas arcaicas de linguagem. Benjamin sugere, então, que a linguagem não teria surgido apenas como uma convenção abstrata de sons que representam coisas, mas através de uma relação mimética com o real, de uma tentativa de captar, através da voz, do som, dos gestos e dos ritmos, correspondências entre estas formas de comunicação e o real, mesmo quando este não é diretamente acessível aos sentidos.

Se a palavra nasce desta relação íntima com o território, também a estória, o mito ou o conto oriundos das tradições orais podem ser entendidos para lá de uma dimensão puramente representacional. Não são apenas relatos ou representações do mundo. Ao ser contada, a estória pode servir como transmissão de saber, mas também como forma de orientação e como mediação entre o humano e uma paisagem particular, entre o humano e o mundo. Serve ainda como forma de preservar conhecimentos adquiridos na vivência do mundo, numa relação particular com o lugar, com uma comunidade e com um modo de vida específico. Nesse sentido, a estória vai além da representação: ajuda a habitar o mundo, a reconhecê-lo e a agir nele.

Podemos reconhecer estas dimensões e características nas narrativas sobre as quais nos temos vindo a debruçar. Para além da sua componente simbólica e maravilhosa, elas transportam de forma indireta ensinamentos sobre formas de agir, de interpretar relações sociais, de reconhecer perigos e

de compreender hierarquias, violências e valores próprios de determinados contextos. Esses conhecimentos não são transmitidos de forma diretamente expositiva, mas através de elementos imagéticos e simbólicos contidos nas próprias narrativas.

Um caso particularmente vívido, oriundo de uma cultura distante da ocidental, e que expressa de forma clara esta articulação entre palavra, território e saber, pode ser encontrado nas *Songlines*, com origem na tradição aborígene australiana. Em alguns casos, as histórias desta tradição oral registam alterações ambientais e conservam, através da oralidade, memórias de transformações do território que remontam a milhares ou mesmo dezenas de milhares de anos (Neale & Kelly, 2020, “Stories From So Very Long Ago,” para. 3). Neste caso, a canção, o mito, a história, a memória, a palavra e a paisagem encontram-se profundamente entrelaçados. Estas histórias, para além da sua função narrativa, constituem também um mapa para a inteligibilidade e navegação de um território. As *Songlines* funcionam simultaneamente como mapa, arquivo de memória, forma de orientação e mito de origem. A história das *Seven Sisters* (Sete Irmãs), por exemplo, transmite não só um enredo mítico, mas também informações cruciais para a sobrevivência e para a deslocação no território vivido pela comunidade de onde provém. Simultaneamente, a paisagem torna-se legível através da narrativa, e a narrativa torna-se inseparável da paisagem:

It tells of an Ancestral Being in the form of a man, who wrongfully pursues seven sisters to possess them. To lure them to him, he shapeshifts into water, shade and various delectable foods, which the women need to survive in the desert. In this way, the story relays information that is critical for survival on this continent. The many encounters the sisters have with their relentless pursuer result in the creation of the country, the evidence of which is recorded in the features of the landscape. They travel in an easterly direction across the continent, from a place near Roebourne in the west, sometimes disappearing beneath the earth before leaping into the night sky, always leaving a tracery of sites of significance. (Neale & Kelly, 2020, secção “The Seven Sisters Songline,” para. 2)

Observando este caso, podemos pensar que, quando a palavra e a história se encontram tão profundamente enraizadas no território, a sua separação do meio de onde brotam altera também, de alguma forma, o seu conteúdo e a sua potência. Se, nestas tradições, a narrativa é uma forma de habitar e conhecer a terra, então a sua deslocação para outro suporte, por exemplo a escrita, ou a sua audição noutro contexto, não pode ser entendida como uma operação neutra. Essa mudança de contexto e de cenário transforma inevitavelmente a relação entre a história e quem a lê ou ouve, na medida em que a sua receção passa a acontecer deslocada do contexto territorial, material e ecológico de onde emerge.

3.3.2. O DESTERRAR DA ESTÓRIA

Em *The Spell of the Sensuous*, David Abram (1996) reflete sobre a problemática da passagem das histórias com origem na tradição oral da palavra falada para a palavra escrita. O autor escreve, tomando como referência o caso da tradição aborígene australiana e o compêndio de histórias *The Speaking Land*, de Ronald e Catherine Berndt (1994):

The printed stories seem curious at best, and very poorly plotted at worst; something seems missing, some key that would unlock the abstruse logic of these tales. And that key is nothing other than the living land itself [...] What is missing is the silent topography, the sensuous hillsides and streambeds that pose the place-specific questions to which these stories all reply. The narratives respond directly to the land, as the land responds directly to the spoken or sung stories; here, cut off from that sensuous reference, transposed onto the flat and featureless terrain of the page, the ancient stories begin to lose their Dreaming power. (Abram, 1996, p. 177)

Os contos, as histórias e os mitos vindos da tradição oral são práticas situadas, ligadas a uma determinada fisicalidade do contar, a uma relação concreta com o território e com uma comunidade. Neste contexto, na partilha oral, antes do surgimento e da popularização da forma escrita, as histórias não existem independentemente da sua enunciação. Pelo contrário, vivem no próprio ato de contar, dependendo da voz, da memória, da escuta e da circunstância em que são contadas. A cada transmissão, reconfiguram-se ligeiramente, ajustando-se ao contexto, ao contador, ao ouvinte e à situação em que são partilhadas.

Estas histórias emergem e são inseparáveis de uma determinada forma de relação com a paisagem, com os ritmos do lugar e com as formas de vida particulares de cada comunidade. São mais do que narrativas sobre o mundo, funcionando simultaneamente como uma mediação viva entre o humano, o território e o mundo mais-que-humano.

Sophie Strand, em *The Flowering Wand* (2022), observa que as histórias da tradição oral retiram parte da sua vitalidade e da sua força precisamente da plasticidade que as caracteriza, permanecendo mutáveis e abertas ao desvio e à reinvenção:

They took breath-ensouled words, smoke-clotted voices, and gesturing hands and turned them into flat pages. This transformation isn't necessarily negative. At least the stories were preserved and widely shared. But it is important to remember that fairy tales were originally fluid, living narrative beings that changed to suit different ecosystems and social scenarios. A written text is more permanent, but it has a much harder time evolving. [...] It was widely acknowledged that they would have to be updated constantly to suit the unique needs of a historical moment. (Strand, 2022, p. 109)

Quando a estória passa da oralidade para um suporte escrito, ou para qualquer outro suporte de fixação, altera-se fundamentalmente a sua natureza. Aquilo que, na partilha e na transmissão oral, é fluido, coletivo e circunstancial tende então a tornar-se mais estável e delimitado. Ao ganhar permanência, a estória perde, em boa parte, a sua abertura e a sua permeabilidade:

[...] we are living in a strange time in which most of our myths are deracinated. We think we have myths, but really these stories are like houseplants, cut off from the complexity of rhizome and soil and therefore unable to refruit as something freshly adapted to our current environmental conditions and social circumstances. (Strand, 2022, p. 5)

A passagem da oralidade para a escrita não é, assim, uma operação neutra. Ao preservar a estória dessa forma, ela é deslocada de uma relação ecológica viva para uma forma mais cristalizada. Nesse processo, não se perde apenas a plasticidade de que atrás falámos, mas também parte da sua potência de mediação entre o humano e o mundo que o rodeia. É precisamente essa dimensão, a capacidade da estória de mediar, de forma indireta, uma relação com o mundo não-humano, com o mistério, com o encantamento e com outras formas de conhecimento, que iremos agora aprofundar.

3.3.3. O ENCANTAMENTO E O INCOMPREENSÍVEL

Em *Uncivilization: The Dark Mountain Manifesto* (2009), Paul Kingsnorth e Dougald Hine observam que o mito, a fábula e os contos orais carregam em si a capacidade de abordar aquilo que escapa à compreensão direta, revelando-se como um espaço de mediação entre o humano e aquilo que não se deixa reduzir inteiramente à explicação racional. Hine, escrevendo sobre a origem do projeto *Dark Mountain*, sublinha o papel essencial dos contos e das estórias como vias de acesso ao mistério e ao fascínio pelo mundo mais-que-humano, nas quais persistem formas de conhecimento desacreditadas pela racionalidade moderna:

Somewhere along the journey to the modern world, the indirect ways of knowing that had once been the means of approach to the largest and most difficult aspects of experience had been put away, demoted to the status of children's stories and old wives' tales, for reasons that were tangled up with but not justified by the rise of science. (Hine, s.d., para. 11)

Estas estórias, bem como os modos indiretos de conhecimento que nelas se inscrevem, foram progressivamente marginalizados pela supremacia cultural da ciência e da lógica, sendo hoje frequentemente relegados para a esfera do imaginário infantil ou das superstições populares. No entanto, contêm em si mapas simbólicos e ensinamentos sobre modos de habitar o mundo, ligadas a lugares, contextos sociais e formas particulares de compreender a realidade.

Quando a estória serve de veículo para narrar aquilo que não se deixa reduzir inteiramente à explicação racional, abre-se um espaço em que o humano e o não-humano podem coexistir fora de uma relação estritamente hierárquica. Ao não eliminar o mistério nem procurar decifrá-lo por completo, o conto preserva uma relação com aquilo que excede a capacidade da compreensão humana, dando lugar ao incompreensível, entendido aqui como aquilo que resiste à domesticação analítica e afirma a alteridade do mundo não-humano.

Na tradição ocidental moderna, aquilo que não compreendemos tende frequentemente a ser entendido como enigma a decifrar, problema a resolver ou lacuna provisória no conhecimento. Em contrapartida, outras formas de relação com o real não tratam o mistério como falha do conhecimento, mas como dimensão fundamental própria da existência. Nesses contextos, o que escapa à explicação não surge necessariamente como obstáculo, podendo antes tornar-se num meio para uma relação mais atenta, mais humilde e menos dissecadora com o mundo. No reencontro com aquilo que não dominamos pode residir um potencial reequilíbrio da posição humana no mundo. Ao abrir esse espaço, os contos permitem habitar o desconhecido sem o reduzir imediatamente a objeto de estudo, indo assim para lá de uma relação hierárquica de dominação.

No ensaio *On Fairy-Stories* (1964/2001), J. R. R. Tolkien procura, por um lado, resgatar o conto de fadas da dissecação académica e, por outro, contrariar a tendência para o relegar à esfera do infantil ou juvenil. Nesse contexto, identifica neste género uma capacidade particular de restaurar o olhar sobre o mundo, ideia que desenvolve através do conceito de *Recovery*. Com este termo, Tolkien refere-se a uma recuperação da percepção, isto é, à possibilidade de voltar a ver o mundo comum de forma renovada, abrindo espaço ao espanto e à estranheza, libertando-o da banalização produzida pela familiaridade quotidiana e por uma relação meramente utilitária com o real. A fantasia, neste sentido, não afasta necessariamente do mundo real, mas pode devolver maravilhamento àquilo que o hábito tornou banal. O conto de fadas surge assim como uma resposta possível ao desencantamento moderno, ao reabrir um espaço de maravilhamento e encantamento perante aquilo que nos rodeia.

O encantamento que os contos maravilhosos vindos da tradição oral transmitem pode, assim, funcionar como veículo para restabelecer uma relação de respeito e reciprocidade com aquilo que não podemos controlar nem compreender por completo. Ao suspender a pretensão moderna a uma compreensão direta, total e puramente racional do real, estas estórias abrem espaço a formas indiretas de conhecimento e a modos de relação menos hierárquicos e menos dominadores.

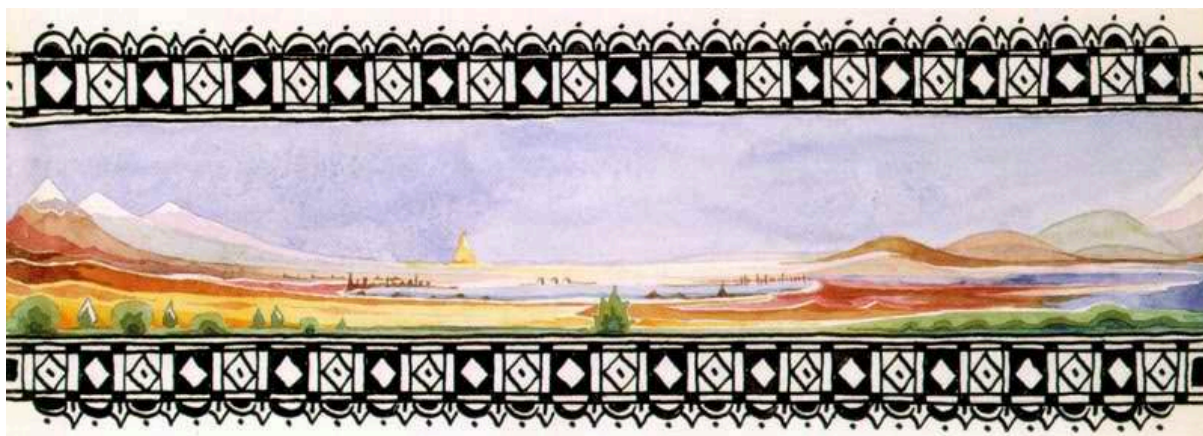


Figura 10. J. R. R. Tolkien, *Mithrim*, 1927, lápis, aguarela e tinta preta. Fonte: Hammond e Scull (2000).

Quando se dá lugar àquilo que excede a capacidade humana de apreensão total, o incompreensível deixa de surgir apenas como falha no conhecimento ou obstáculo e pode tornar-se num meio para uma atenção mais humilde, mais sensível e mais equilibrada ao mundo que nos rodeia. Talvez resida aqui uma das capacidades destas estórias: abrir espaço a uma forma menos dissecadora de habitar o mundo, capaz de acolher a sua estranheza sem a reduzir imediatamente a objeto de domínio. Nesse sentido, e aproximando-nos da formulação de Tolkien, o encantamento pode renovar o olhar, devolvendo maravilhamento àquilo que a familiaridade quotidiana e a lógica utilitária tornam banal, contribuindo, assim, para reinventar a relação com o mundo mais-que-humano.

4. DO LUGAR AO DISPOSITIVO

→ Conteúdos relevantes ao capítulo 4: florestadeprata.cargo.site/do-lugar-ao-dispositivo

4.1. LAVAR NA RIBEIRA OU OS PIOLHOS VÃO DE BARCO

Nas histórias pessoais que a minha avó partilhava, intercaladas com os contos tradicionais, surgia de forma recorrente um lugar específico: Alte, no concelho de Loulé. Entre essas narrativas, destaco a história a que chamo “Lavar na Ribeira”, particularmente marcante pela intensidade das imagens evocadas. Essa história decorria em lugares que conheço bem, nos arredores de uma casa no Areeiro, um pequeno lugar em Alte, que mais tarde viria a pertencer à minha família.

Esse lugar tornava-se progressivamente o centro emocional de todo o universo narrativo que investigava. Mesmo os contos tradicionais, na sua maioria desprovidos de referência geográfica ao mundo real, decorriam, na minha imaginação, nessa mesma paisagem.

Transcreve-se abaixo a história referida:

Lavar na Ribeira ou Os piolhos vão de Barco

O meu pai disse assim:

— Olha, agora vou à ribeira de Alte.

Já não me lembro o que é que a gente fomos comprar. Mas lembro-me de uma pedra de sabão! Isso eu não me esqueço! Fui eu que carreguei com a pedra de sabão. O homem enrolou aquilo num papel, mas quando chegou a casa já não trazia papel. Eu já não sabia como é que havia de trazer a pedra do sabão: se era às costas, se era na mão... Mas ele chegou a casa! Eu era pequenina, tinha praí uns três anos. Com uma pedra de sabão assim deste tamanho. Ora! Imagina. Como é que eu podia?

O meu pai juntou aquela roupa toda dentro de um saco. Depois atou o saco: uma corda aqui, outra aqui, outra aqui, outra aqui e fez tipo uma mochila. Voltou-se ele:

— Olha filha, amanhã a gente levantamo-nos cedo, vamos lavar para a ribeira.

O meu pai fez o jantar, a gente juntou. O telhado era de canas, aquilo dava logo a claridade.

Digo eu assim:

— Oh pai, já é de dia!

— Não é! Deixem-se dormir que ainda é muito cedo.

Bom, deitava-me mais um bocadinho.

Daí mais um bocadinho:

— Oh pai, então já é de dia!

— Olha, sabes uma coisa? Levantem-se, porque nem vocês dormem nem eu durmo!

E fomos embora. Chegámos ao pé da casa onde é que está a Cesaltina. O dono da casa era o Manel Alexandre. E tinha um rebanho de cabras. Chegamos lá, a lua pôs-se e ficou de noite.

Disse eu:

— Ah... então já é de noite!

Diz o meu pai:

— Então eu não te disse que era de noite?

— Agora por que é que vamos para a ribeira de noite?

— Não. A gente ficamos aqui.

O meu pai tirou a mochila das costas, encostou ali ao eirado. Deitámo-nos assim em cima do saco e deixámo-nos dormir.

De manhã já com sol. O meu pai disse assim:

— Vá, agora levantem-se, senão o homem solta as cabras e as cabras pulam-se em cima de vocês!

— Ai não! Não quero as cabras!

E abalamos e fomos para a ribeira lavar.

O meu pai lavava, mas lavava muito bem. Lavava, mas sabia lavar. O meu pai ia lavando e a gente ia estendendo a roupa. E a gente fomos estender a roupa lá numa amendoeira, lá no cerro, que era para enxugar, que era para a gente depois vestir. Depois o meu pai acabou de lavar. Também lavou a gente, muito bem lavadinhos, e vestimo-nos todos de lavado.

[...]

Bom, o meu pai acabou de lavar a roupa escura, pôs a roupa branca de sabão, e fomos comer. E a gente comeu. Mas o meu pai, assim que lá chegou, prendeu-me aqui as minhas pernas nas pernas dele. Emborcou-me lá para dentro da água que estava a correr. Ensaboou-me a cabeça, muito bem ensaboada. E mergulhou-me. E a espuma ia pela água abaixo.

Volta-se o meu pai e diz assim:

— Olha, os teus piolhos vão de barco!

E eu não sabia falar. Ainda hoje não falo lá muito bem, mas era assim muito espanhola. E digo assim:

— Ah, os meus polhos vão de baco! Os meus polhos vão de baco!

Eu só sei dizer que ele deu-me lá três lavadelas à cabeça e os piolhos foram-se todos embora. E curei-me. Aquilo curou-se depressa.

No outro dia de manhã, o meu pai levantou-se e pôs a roupa a enxugar. A minha tia Elisa viu lá a roupa estendida e disse assim:

— Ai meu Deus, a Conceição já chegou e eu não lavei a roupa dos moços!

E foi lá ter. A gente estávamos na rua e dissemos:

— Ah, a minha mãe ainda não veio.

— Então e quem é que lavou esta roupa?

— Foi o meu pai.

— Ai, não acredito que o teu pai tenha lavado esta roupa. Está tão branquinha, tão bonita!

O meu pai veio lá de dentro de casa e disse assim:

— Então não acreditas porquê? Foram os trabalhos que me ajudaram. Vocês abandonaram-me e eu tive que aprender a fazer tudo. Tive que aprender a lavar a minha roupa, tive que aprender a fazer comida, tive que aprender a fazer tudo.

A minha tia abalou, meteu as patas em cana e foi-se embora. Não quis ouvir o resto. Sabia que aquilo pegava bravo.

Depois o meu pai disse:

— Já não abandono os meus filhos. Enquanto a minha mulher não vier da monda, eu não vou trabalhar.

E o meu pai ficou com a gente até a minha mãe chegar. Já não abalou de casa. Ficou sempre com a gente. Nunca abandonou a gente, não senhora. O meu pai era uma pessoa maravilhosa. Era uma pessoa muito boa, muito boa.

Partilha autobiográfica narrada pela minha avó, Fernanda da Conceição Silva (n. 1936). Recolha realizada em 2024. (Registo áudio original: florestadeprata.cargo.site/lavar-na-ribeira)

Tornava-se então evidente a importância de explorar fisicamente esse espaço, onde tanto o vivido como o fantástico pareciam firmar-se em pontos reais do território. As histórias que recolhi, e que agora habitavam a minha imaginação, ancoravam-se naquele lugar, que se manifestava como ponto comum a todas essas narrativas. Assim, na tentativa de enraizar nesse lugar a experiência emocional e sensorial dessas partilhas, dei início à exploração do terreno.

4.2. AREEIRO

É no Areeiro, um pequeno lugar do concelho de Loulé, na zona onde a minha avó Fernanda nasceu e cresceu, que identifico o território central para esta exploração. Permanece na minha família uma casa que, embora não seja a casa de infância da minha avó, se situa nessa mesma zona. Foi a casa onde viveu com o meu avô durante o período do seu casamento, e onde a minha mãe e as minhas tias passaram parte dos primeiros anos da sua vida.

Este lugar impõe-se como o território concreto onde as histórias encontram a sua materialidade, onde memória e paisagem se entrelaçam. A minha avó cresceu e passou a juventude entre estas árvores e ribeiras, numa época em que ouvia e aprendia estes contos. Por isso este espaço torna-se, para mim, indissociável das narrativas que me transmitiu mais tarde, quando eu era criança.

Com a intenção de explorar estas interconexões, trouxe para este lugar a metodologia de observação que vinha a desenvolver, recorrendo ao *slow-walking* como forma de pôr o corpo em contacto com a materialidade do sítio, sobrepondo a experiência física com a projeção imaginária que fazia das histórias sobre o terreno.

Procurava colocar os contos em relação com o lugar, percebendo de que forma as imagens mentais que afloravam com nitidez ao voltar a ouvi-los ressoavam no território concreto. Explorava, assim, um modo de enraizar as estórias no contacto direto com o lugar e com a terra, procurando possíveis correspondências entre o imaginário narrado e a materialidade do sítio.



Figura 11. À esquerda: fotografia da casa no Areeiro, 2026; à direita: fotograma de registo vídeo de caminhada *slow-walk* no Areeiro, 2024.

Tomando a velha casa como centro da pesquisa e aprofundando esta metodologia de conexão com o terreno, começo a explorar as imediações da propriedade, entrando em relação direta com os sons, as texturas e a matéria que compõem este lugar.

Neste contexto início, de forma intuitiva, a recolha de objetos naturais que me chamam à atenção durante uma série de passeios e explorações. Esta recolha torna-se também uma forma de relação direta com a terra. Interessam-me particularmente raízes retorcidas, madeiras decompostas, troncos velhos, pedras de formas singulares, terra e outros elementos orgânicos e minerais. Procuro materiais que sugiram uma dimensão de mistério e estranheza e que simultaneamente funcionem como mediadores concretos da relação física e somática com o terreno.

Na sequência deste trabalho de recolha e no regresso à casa, surge um novo momento de inflexão. No armazém permaneciam as antigas janelas, marcadas pelo tempo, substituídas anos antes por janelas de vidros duplos e ali deixadas. No reencontro com estes objetos reconheço a possibilidade de os utilizar como base para a construção de um dispositivo de criação de imagens, explorando a sobreposição de camadas fazendo dos planos de vidro o seu suporte.

4.3. AS JANELAS DA CASA

A janela, naquele momento, apresentava-se como símbolo metafórico da separação entre interior e exterior. O vidro, porém, não é apenas barreira; configura-se como superfície permeável, simultaneamente limite e possibilidade de contacto, um interface entre o espaço interior e o espaço exterior. É o plano onde os dois mundos se projetam: o mundo humano delimitado e protegido pelas paredes e o mundo não-humano que se estende para além delas.



Figura 12. Quatro das antigas janelas da casa, 2026.

Imagino a minha avó dentro da casa, atrás de uma dessas janelas. Lá fora estende-se o território onde as suas histórias pessoais têm raiz e onde, no meu imaginário, habitam os motivos e as figuras dos contos que me transmitiu. Esse espaço para lá do vidro entrelaça-se com o universo mágico e inquietante dos seus contos.

Estas janelas são objetos atravessados por uma história, marcados pelo uso, pelo tempo e pelas vidas que por detrás delas habitaram. Ao integrá-las no dispositivo da minha pesquisa artística, coloco-me numa continuidade com essas histórias que me precedem. Procurando assim colocar em relação duas dimensões que se intersectam: de um lado, as memórias afetivas que me chegam pelos contos; do outro, a materialidade sensorial do terreno. Empilhava as janelas umas sobre as outras, utilizando diversos objetos como separadores para criar diferentes distâncias entre os planos de vidro. A estrutura organizava-se verticalmente, variando entre duas e quatro camadas sobrepostas.

O afastamento dos planos introduzia profundidade na imagem: as camadas mais próximas da lente mantinham-se nítidas, enquanto as mais distantes se dissolviam em fundo, em terreno indistinto. O que era transparência convertia-se, por via do pó e da terra, em textura.

Comecei então a compor imagens. Trabalhava com a intenção de registar a imagem mental e sensorial que emergia da minha relação com estes contos, inevitavelmente tingida pela memória de os ter escutado e imaginado em criança. Procurava, através da exploração e manipulação dos objetos recolhidos, dar forma à presença misteriosa, aterradora, bonita e incompreensível que se faz sentir em cada estória.



Figura 13. Fotografias ilustrativas do dispositivo e material recolhido, 2024, captadas já numa fase posterior à construção inicial.

Não pretendia ilustrar as narrativas. Interessava-me sim dar forma à experiência sensorial e corporal que elas provocavam em mim. Permitia que as narrativas e a materialidade do território ressoassem internamente e articulava essa ressonância, de forma intuitiva, ao dispor os materiais sobre os vidros. Colocava diretamente terra, paus, galhos, raízes, pedras e matéria orgânica nos diferentes planos criados pela separação entre as janelas.

A iluminação tornava-se parte integrante do processo. Utilizava diversos candeeiros e fontes de luz, explorando diferentes direções e intensidades. Por vezes posicionava a luz por baixo das camadas de vidro, criando efeitos de contraluz; noutras situações recorria a uma iluminação lateral ou vertical para acentuar, nas camadas inferiores, as sombras projetadas pelo pó e pela terra das camadas superiores.

Nesta fase da pesquisa, um par de candeeiros esféricos assumia um papel central. Os círculos que desenhavam nas imagens tornavam-se motivos recorrentes, evocando elementos presentes nas histórias e partilhas registadas, dos ovos encantados às peras douradas e à própria Lua. (Os ovos e as peras remetem, respetivamente, para os contos *Cornos* e *Estória do Careca*, registados em áudio, enquanto a Lua se refere à partilha autobiográfica transcrita no subcapítulo 4.1, *Lavar na Ribeira*. A lista destes registos pode ser consultada no Anexo A3, estando todos eles disponíveis para escuta no endereço indicado no capítulo 3.1.)

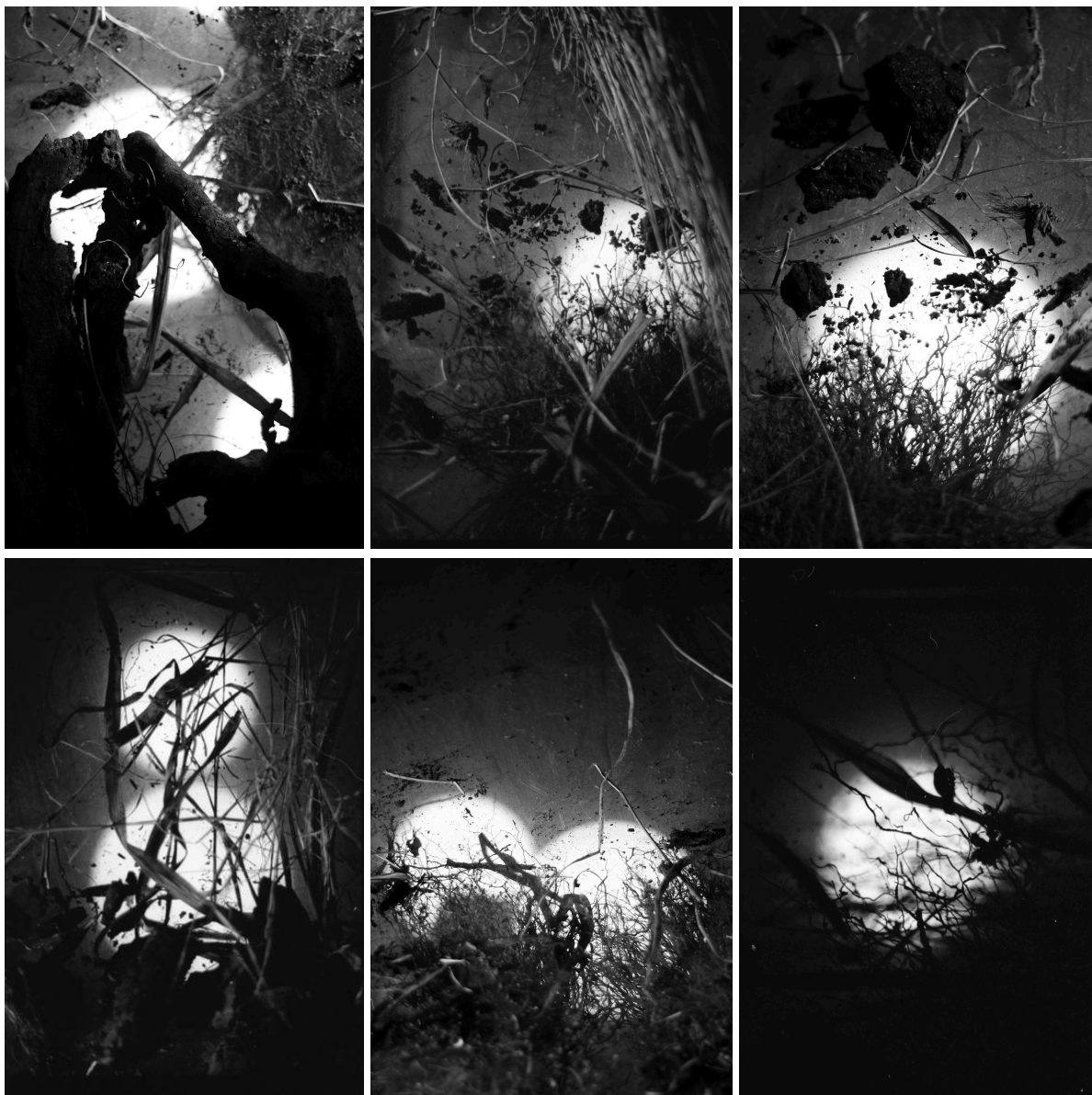


Figura 14. Algumas das primeiras fotografias captadas com recurso ao dispositivo, 2023. Câmara analógica de 35 mm.

Continuava, neste ponto, a fotografar com a minha câmara analógica de 35mm, utilizando ainda o mesmo rolo de película Ilford HP5 Plus 400 ISO a preto e branco. Fixa num tripé e apontada verticalmente para baixo, a câmara captava as composições como se o olhar percorresse os planos em profundidade e mergulhasse no interior subterrâneo da própria terra.

Procurava intensificar o contraste entre escuridão e luz, densificando os pretos que contrastavam com fortes pontos luminosos que incidiam sobre determinados elementos da composição. A profundidade de campo mantinha-se reduzida, favorecendo uma perspetiva quase míope: apenas um estrato permanecia nítido, enquanto os restantes se dissolviam gradualmente em textura.

Nesse momento, ao explorar estas dimensões de profundidade e sobreposição, comecei a reconhecer dois eixos conceptuais que se tornaram fundamentais ao trabalho.

O primeiro relacionava-se com a estrutura dos contos. Nas partilhas da minha avó, as histórias entrelaçavam-se, variando a cada narração, alterando a ordem dos acontecimentos e incorporando outras narrativas no seu interior. Um conto engolia o outro, e realidade e ficção misturavam-se de forma fluida. A oralidade revelava-se fundamental para essa permeabilidade, permitindo que as histórias se reorganizassem e se afetassem mutuamente. Reconheci um paralelismo entre essa organicidade do contar e a forma como sobrepunha, de modo intuitivo, camadas de vidro, matéria e textura no dispositivo.

O segundo eixo emergia da materialidade da terra. O solo organiza-se por estratos: matéria orgânica à superfície, camadas de barro, areia e rocha a diferentes profundidades. Essa disposição sugere uma leitura temporal. As camadas mais profundas remetem para o que é anterior; as mais próximas da superfície aproximam-se do presente. O subterrâneo configura-se, assim, simultaneamente como realidade física e como imagem do passado e dos estratos históricos que o constituem. Essa lógica estratificada encontrava eco no método de sobreposição e acumulação de camadas que explorava na construção das imagens.

4.4. DISPOSITIVO, MATÉRIA E FOTOGRAFIA

Neste ponto da investigação, torna-se relevante observar práticas que permitam pensar a construção do dispositivo enquanto materialização de uma relação com o lugar e com o objeto. Interessa-me, em particular, considerar práticas fotográficas em que a imagem se forma a partir do contacto com a matéria e com a exploração de diferentes planos ou superfícies.

Neste contexto, surge o trabalho *The Theatre of Apparitions* (2016), do artista Roger Ballen, que descreve o processo de criação das imagens que o constituem da seguinte forma:

“The images that make up the photographs [...] are a combination of our inner and outer worlds. The first of these kinds of images was taken in an abandoned women’s prison [...]. A former prisoner had painted over the windowpanes of one of the cells and had then drawn figures into the black paint, leaving herself completely isolated with only the barren cement walls and dim light to comfort her [...]. [...] I began to recreate images similar to those in the prison using glass windows. [...] The images were rarely planned and were instead the results of a spontaneous process in which the choice of material sometimes created magical and inconceivable outcomes.” (2016, pp. 6–7)

Na forma como Roger Ballen descreve o processo de criação destas imagens, encontro alguns paralelismos com o meu próprio trabalho. A janela assume, nesta sua série fotográfica, uma particular relevância enquanto elemento plástico na construção da imagem e também enquanto símbolo de separação entre o mundo interior e o mundo exterior. Essa dimensão encontra eco no meu projeto, em que o vidro e a janela procuram simbolizar precisamente a separação entre o interior da casa e o exterior, entre o mundo humano e o não-humano. Interessa-me também a dimensão espontânea e exploratória com que o artista aborda os materiais, permitindo que a imagem surja da relação com o vidro, com as tintas e com a matéria, no próprio decorrer do processo de experimentação.

Também na leitura que Ballen faz dos símbolos e das imagens presentes no seu trabalho reconheço alguns pontos de contacto com o material que me serve de ponto de partida para a exploração audiovisual. O artista descreve as suas imagens como ocupando um mundo em que “fears of annihilation and chaotic perceptions merge reality and fantasy, self and other”, e afirma ainda que as silhuetas e os arquétipos que nelas surgem “operate as a kind of mythological ‘memory fossil’; they hark back to ancient shamanistic visions and sacred symbols that we have inherited and embedded within ourselves” (Ballen, 2016, pp. 8–9). Reconheço, assim, nestas camadas simbólicas, alguns pontos de contacto com o material que me serve de base para a exploração audiovisual: os contos e a imagética carregada de símbolos e figuras que emerge do seu interior.

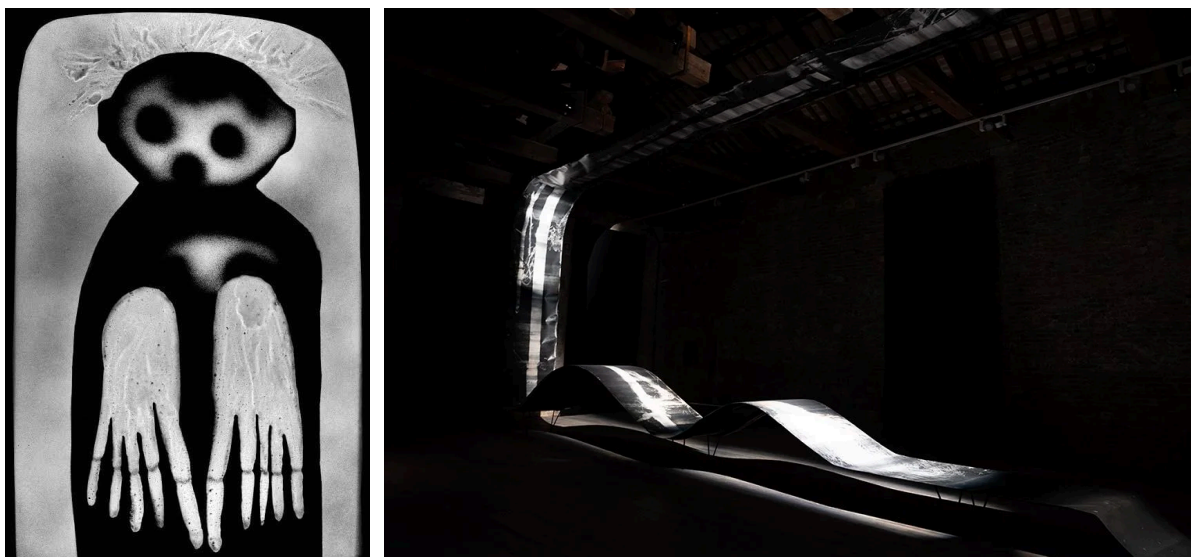


Figura 15. À esquerda: **Roger Ballen**, *Fingers and Faces*, 2012, fotografia; à direita: **Roberto Huarcaya**, *Amazograma*, 2024, fotografia. Fontes: Ballen (2016) e Huarcaya (s.d.), respetivamente.

No caso do trabalho de Roberto Huarcaya, interessa-me particularmente a metodologia de aproximação ao território que desenvolve em *Amazogramas*. Confrontado com a incapacidade de registar a floresta de forma adequada através da câmara fotográfica, o artista opta por criar

exposições de grande escala colocando diretamente sobre o papel fotossensível a matéria recolhida na própria floresta. Num texto publicado pelo *PhMuseum*, Huarcaya afirma: “A necessary distance existed between the camera and the Amazon”, “allowing for one point of view only - that of the photographer. I only managed to record the epidermis of the jungle, yet the Amazon was much more than that” (PhMuseum, 2025, para. 17). É precisamente esta limitação que procura ultrapassar quando decide produzir estas imagens. No mesmo artigo, descreve o processo fotográfico:

“[...] I start by choosing the time of the year to work on, considering the rainy season, full moon week, storms... I enter the jungle during the day and walk, looking for areas that attract me for their density and type of foliage. Then we stick bamboo stakes about two meters high, marking the route where we will hang the photo-sensitive paper later at night. Finally, we will expose the piece. We work with a small handheld flash, with the moonlight in very long exposures, or with storm lightning.” (PhMuseum, 2025, para. 18)

Na forma de Huarcaya trabalhar, interessam-me particularmente a materialidade e o modo como procura representar o lugar de uma maneira mais envolvida, para lá de uma imagem que seja apenas um registo direto, no sentido fotográfico, daquilo que se pretende captar. Interessa-me, antes, esse esforço de entrelaçamento com o próprio sítio. É precisamente nessa vivência do lugar, nesse contacto direto com a matéria e nesse processo de recolha de materiais para a criação de imagens que encontro aquilo que mais ressoa com a prática que desenvolvi ao longo deste projeto.

5. ANTES DA FLORESTA

*We must unhumanise our views a little, and become confident
As the rock and ocean that we were made from. [...] We will not lose ourselves in the elaboration
of theories or ideologies. Our words will be elemental. We write with dirt under our fingernails.*

Paul Kingsnorth & Dougald Hine (2009, secção “The Eight Principles of Uncivilization”)

5.1. COM TERRA DEBAIXO DAS UNHAS

Antes de entrar na descrição dos objetos artísticos que constituem o projeto *Floresta de Prata*, parece-me fundamental sintetizar algumas das linhas de pensamento que atravessam o trabalho. A preocupação que trazia comigo no início deste projeto centrava-se em questões ecológicas e na forma como o humano se relaciona com a natureza. No decorrer da pesquisa, esse núcleo cruza-se com outras dimensões que se tornam decisivas para o processo de criação: os contos tradicionais narrados pela minha avó, a minha própria experiência pessoal, a forma como essas histórias me ligam a um território concreto e a prática de aproximação física e sensorial ao lugar.

Os contos e a tradição oral surgem inicialmente de uma preocupação pessoal ligada à vontade de registar e preservar esse património familiar. Esse gesto acaba, no entanto, por abrir caminho a uma pesquisa mais íntima e pessoal. Nesse percurso, o *Dark Mountain Manifesto* (Kingsnorth & Hine, 2009) torna-se uma presença central, levando-me a interpretar os contos como formas de conhecimento indireto, capazes de abordar aspetos da experiência humana e do seu lugar no mundo através de vias mais emocionais e simbólicas, funcionando também como porta de entrada para uma relação mais entrelaçada com o mundo natural.

Ao aprofundar o estudo dos contos, tornou-se também claro que a sua separação em relação ao território, acentuada pela passagem da oralidade para a escrita, espelha de certa forma a separação contemporânea entre o humano e o mundo natural. O reconhecimento desse paralelismo revelou-se fundamental para a prática artística, levando-me a procurar formas de enraizar no lugar as histórias e as memórias recolhidas junto da minha avó Fernanda.

É nessa tentativa de reenraizamento que dou início à pesquisa material e sensorial do território associado a essas partilhas. Nesse ponto, o território deixa de ser apenas cenário e passa a afirmar-se como parte ativa do processo. É no contacto com a terra — mediado pelas práticas de meditação, escuta e atenção corporal, e pela recolha de materiais, raízes, galhos, pó e sons do lugar — que o trabalho começa a ganhar forma.

Nesse sentido, alguns dos princípios enunciados por Kingsnorth e Hine no final do seu manifesto ressoam com a minha prática: a tentativa de sair da “human bubble” e de reencontrar, através da atenção, uma relação de maior entrelaçamento com o mundo não-humano; e a recusa de uma prática excessivamente teórica, em favor de um trabalho mais “elemental” feito em contacto direto com a matéria, trabalhando, nas palavras dos autores, “with dirt under our fingernails” (Kingsnorth & Hine, 2009, secção “The Eight Principles of Uncivilization”).

A forma plástica e visual do trabalho começa-se a desenvolver rapidamente a partir do reencontro com as antigas janelas da casa. A partir desse momento, tornam-se claros alguns dos motivos que se revelarão determinantes para a linguagem visual e simbólica do trabalho. Entre eles, a janela e o vidro surgem como objetos centrais, simbolizando a separação entre o mundo humano e o mundo não-humano, mas também funcionando como interface, limiar e ponto de contacto entre ambos.

O projeto desdobra-se posteriormente em explorações realizadas em diferentes meios, da fotografia ao som, da instalação ao vídeo e à curta-metragem, não numa procura de ilustrar as narrativas ou representar diretamente a natureza, mas para criar imagens, objetos e espaços que coloquem o espectador em relação com o não-humano, procurando por esse meio reencontrar uma forma de maravilhamento ou reencantamento perante o mundo.

5.2. DA AUSÊNCIA DA PALAVRA

Num trabalho para o qual a palavra foi tão fundamental, pode parecer contraditório que nenhum dos objetos finais a contenha de forma direta. Isso não significa, no entanto, que a palavra tenha perdido importância no processo de criação. Pelo contrário, ela permaneceu no centro de todo o percurso. As histórias, as narrativas e a palavra em si foram absolutamente decisivas na pesquisa e na construção do projeto, funcionando como ponto de partida, mediação e charneira de todo o processo.

Foi através da escuta dos contos da minha avó e da reflexão sobre a tradição oral e a sua relação com o território que boa parte da linguagem artística do projeto começou a ganhar forma. Nesse percurso, tornou-se evidente a capacidade da história para mediar a relação entre o humano e o mundo mais-que-humano. A palavra e os contos funcionam assim como interface entre a experiência humana e a paisagem em que ela se inscreve, mas também entre mim, a minha história pessoal e um território concreto.

Através das histórias, procuro reencontrar um património familiar, a memória e uma forma de pertença. São elas que abrem caminho para a exploração material do território e para o enraizamento da prática artística no contacto direto com a terra e com a natureza.

No entanto, embora a palavra tenha sido declaradamente central em todo este percurso, nunca se tornou intuitivamente necessária nos objetos artísticos finais. Desde cedo se tornou claro para mim que trazer a palavra, ou o texto, de forma literal para dentro do trabalho poderia conduzi-lo num sentido que não me interessava seguir: mais documental, mais ilustrativo, mais próximo de uma renarração dos contos ou mesmo de um gesto arquivístico. Ainda que o arquivo que construí tenha sido importante a título pessoal, não era esse o modo como queria que o trabalho final se apresentasse.

Não procurei recontar as histórias através do som e da imagem. Procurei, antes, construir por meios não verbais um espaço capaz de acolher algo daquilo que os contos também produzem: encantamento, estranheza, mistério e uma relação com aquilo que não se deixa compreender de forma direta.

A palavra acaba, assim, por não estar verdadeiramente ausente do trabalho. Permanece no centro conceptual do projeto, ainda que não transite de forma direta para os objetos finais, surgindo antes transmutada em imagem, em matéria, em atmosfera e em som.

5.3. INTERFACES

Ao longo deste projeto, diferentes objetos, imagens e motivos vão surgir de forma recorrente: a janela, o vidro, a tela, a toca, a cova, o buraco, a cavidade arbórea. Embora estes elementos sejam distintos entre si, todos partilham uma função simbólica e estrutural semelhante. Funcionam como interfaces, limiares ou portais, isto é, como elementos que simultaneamente separam e ligam diferentes planos. São objetos que delimitam um dentro e um fora, formas que tornam possível uma passagem entre o mundo humano e o não-humano, entre o conhecido e o incompreensível, entre a superfície do mundo e aquilo que permanece oculto.

A janela e o vidro são talvez os exemplos mais representativos desta lógica. A janela marca uma separação entre o interior e o exterior, entre o espaço doméstico e o território que se estende para lá dela. O vidro introduz essa separação, permitindo olhar sem tocar, observar sem entrar. Nesse sentido, pode ser entendido como símbolo de uma relação alienada com a natureza. Ao mesmo tempo, o vidro funciona também como superfície de contacto, projeção e inscrição. No meu

trabalho, é precisamente nesta dupla função que ele se torna central: é barreira, mas também limiar; separa mundos, mas coloca-os em relação. As imagens fotográficas de *Floresta de Prata* tomam forma nesse plano intermédio, construídas sobre o vidro através de sombras, matéria e luz, como se emergissem nesse espaço limiar entre dois mundos.

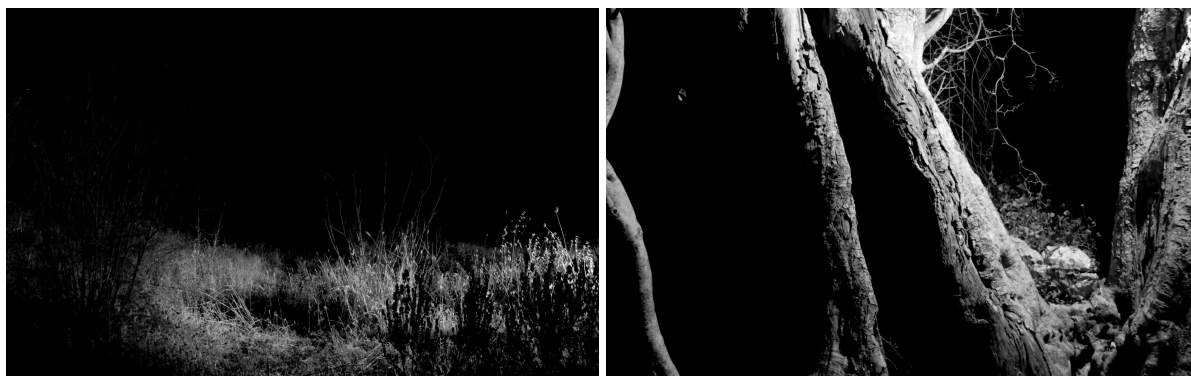


Figura 16. À esquerda: fotograma da curta-metragem *Cavador*, 2024; à direita: fotograma da videoinstalação *Para Baixo e Através*, 2025.

Uma lógica semelhante atravessa outros motivos que surgem no trabalho, como a toca, a cova, o buraco ou a cavidade arbórea. Nestes casos, o portal apresenta-se como abertura, entrada ou fenda. São formas que sugerem a passagem para um outro espaço, normalmente subterrâneo, escuro, vivo e desconhecido. Em vez de conduzirem o olhar para fora, convidam-no a descer e a penetrar num interior oculto. No meu trabalho, estas imagens surgem como símbolos associados à possibilidade de contacto com aquilo que escapa à compreensão imediata: o interior da terra, o não-humano, o estranho, o mundo para lá da superfície visível. A cova de *Cavador* e os buracos e reentrâncias das árvores em *Para Baixo e Através* funcionam como variações dessa mesma estrutura.

Quando falamos de passagens que adentram a terra, como a cova ou a cavidade arbórea, torna-se visível através delas uma interconexão entre a superfície e o subterrâneo. O subterrâneo, ou aquilo que permanece oculto por baixo da terra, funciona também neste contexto como representação do passado, enquanto domínio daquilo que permanece escondido e, ainda assim, sustenta a realidade presente. Oculto, desconhecido e misterioso, o subterrâneo torna-se o espaço de ligação com aquilo que sustenta a superfície visível, ainda que dela permaneça separado. David Abram reflete sobre esta dimensão do subterrâneo enquanto dimensão física do passado:

What we commonly term “the past” would seem to be rooted in our carnal sense of that which is hidden under the ground—of that which resists, and thus supports, the living present. As ground and horizon, these dimensions are no more temporal than they are spatial, no more mental than they are bodily and sensorial. (Abram, 1996, pp. 214-215)

A leitura do subterrâneo enquanto figura do passado, simultaneamente oculta e fundacional, atravessa de forma recorrente os trabalhos desenvolvidos no âmbito deste projeto. Neles, a descida por uma abertura, uma cavidade ou uma cova representa simultaneamente uma deslocação entre mundos e uma aproximação ao passado, aqui entendido como domínio daquilo que antecede e sustenta o presente, permanecendo oculto sob a superfície visível.

Também o próprio conto tradicional pode ser pensado enquanto interface. Através dele, abre-se uma relação com outros planos, outras realidades e com presenças ou forças que não se deixam compreender de forma linear. O conto pode, nesse sentido, ser entendido como modelo estrutural desta lógica de limiar, passagem e contacto entre mundos, que acaba por dar forma a grande parte da linguagem simbólica do projeto. Janela, vidro, cova e cavidade tornam-se, assim, formas recorrentes de mediar a relação entre o humano e o não-humano, entre a superfície visível e aquilo que nela permanece oculto.

6. FLORESTA DE PRATA

6.1. FLORESTA DE PRATA: SÉRIE FOTOGRÁFICA

→ Conteúdos relevantes ao subcapítulo 6.1: florestadeprata.cargo.site/floresta-de-prata-serie-fotografica

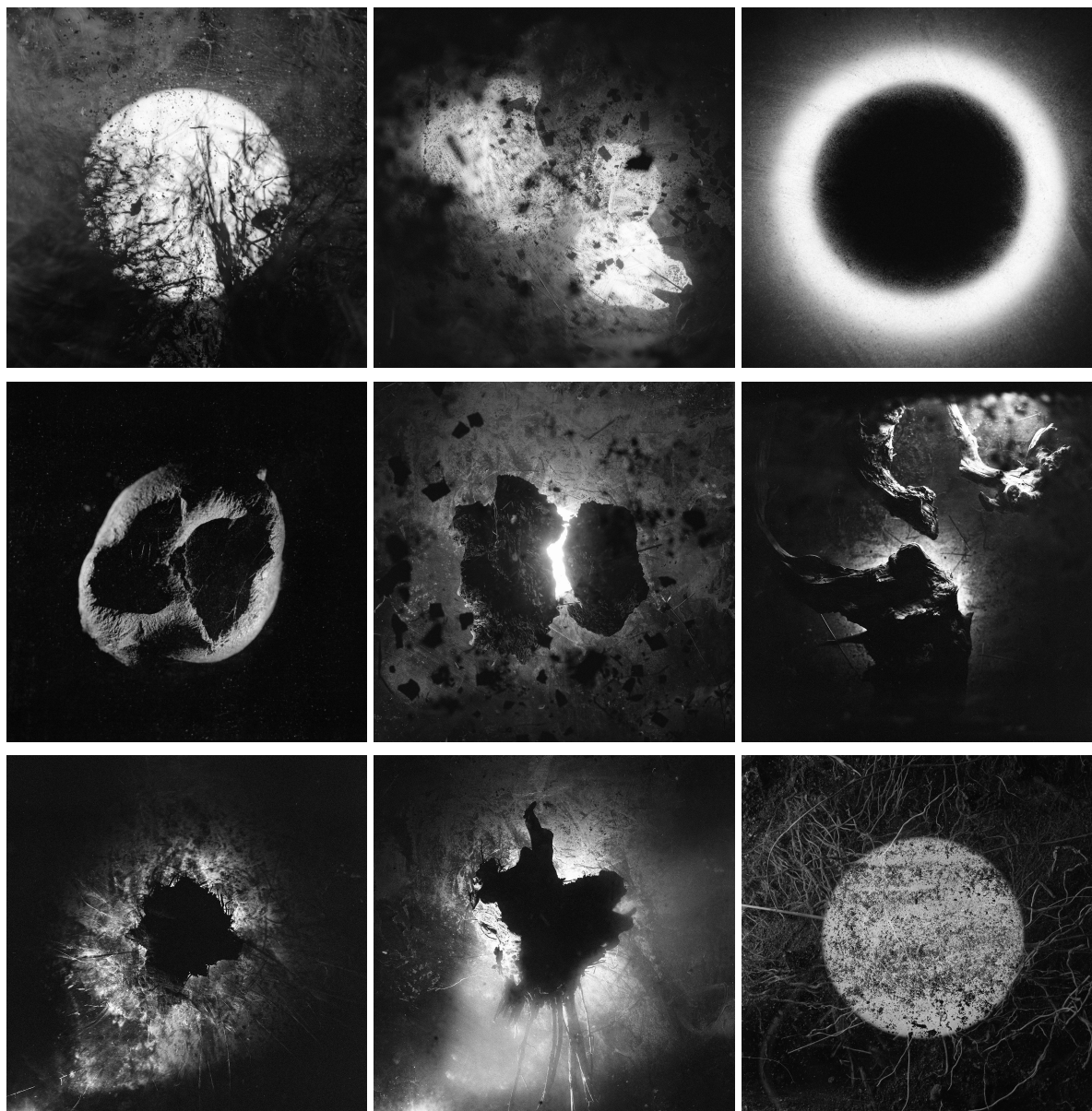


Figura 17. Imagens selecionadas da série fotográfica *Floresta de Prata*, 2023–2024, fotografia de médio formato a preto e branco.

A série fotográfica *Floresta de Prata* desenvolve-se na sequência do processo descrito no capítulo “Do Lugar ao Dispositivo”. Desde as primeiras experiências que esta série ganha forma a partir de uma procura de aproximação ao território, da recolha de materiais e da experimentação com o dispositivo construído. Numa fase de maior consolidação formal, passo a trabalhar em médio formato, recorrendo a uma câmara *Hasselblad* e mantendo o uso da fotografia a preto e branco.

Desse processo resulta um conjunto de mais de oitenta imagens, do qual foi posteriormente extraída a seleção aqui apresentada.

Como foi observado em capítulos anteriores, a origem desta série resulta da escuta e da experiência direta dos contos tradicionais portugueses narrados pela minha avó materna. Estas histórias haviam-me chegado inicialmente em criança e, com o passar dos anos, permaneceram em mim sob a forma de fragmentos dispersos, imagens incompletas e atmosferas internas difíceis de nomear. O reencontro com essas narrativas reativou uma torrente de imagens mentais, sensações e emoções que viriam a orientar este percurso fotográfico. Interessava-me procurar uma linguagem visual capaz de dar forma à qualidade sensorial, emocional e imagética que essas histórias faziam emergir em mim.

O lugar a partir do qual esta exploração se desenvolve é a antiga casa onde a minha avó viveu há muitos anos atrás. Algumas das histórias da sua vida decorrem nos ribeiros, no mato e nos terrenos que rodeiam essa casa, e esse espaço torna-se também, para mim, o centro geográfico e imaginário das histórias ficcionais que me contava. A partir da identificação deste lugar como ponto de enraizamento do projeto, procedi a uma recolha de materiais no território envolvente. Entre esses elementos, ganharam particular relevância as velhas e empoeiradas janelas retiradas da casa, que passaram a servir de base ao dispositivo fotográfico.

As imagens desta série foram criadas através da sobreposição de vidros em várias camadas, sobre os quais dispus raízes, terra, plantas, ramos, água e outros elementos naturais recolhidos no espaço circundante. A estes materiais juntaram-se diferentes fontes de iluminação, entre as quais dois candeeiros esféricos, que contribuíram para a exploração da iluminação de diferentes formas.

Ao passar a fotografar em médio formato, mantenho o uso do mesmo tipo de película a preto e branco (Ilford HP5 Plus 400 ISO, p/b). As qualidades técnicas deste filme ajustam-se ao universo imagético que vinha a desenvolver para *Floresta de Prata*. O grão, o contraste e a ausência de cor contribuem para uma imagem mais noturna, densa e próxima da dimensão misteriosa e subterrânea que esta série procura evocar.

Durante esta exploração, tornou-se cada vez mais evidente a centralidade de certos motivos presentes nos contos: a floresta, a figura do monstro, o interior da terra e as suas entranhas. O subterrâneo adquire aqui um valor simbólico particular, surgindo de forma sugerida nas imagens como evocação de uma dimensão críptica e indecifrável para a lógica humana.

Através das imagens que constituem esta série, não procuro representar literalmente os contos nem narrar as histórias que os percorrem, mas antes dar corpo à presença misteriosa, aterradora, bela e incompreensível que os atravessa. Estas imagens são inevitavelmente tingidas pela experiência que tive ao imaginar, em criança, os motivos presentes nessas estórias, mas também pelo contacto posterior com o território, com a matéria e com o próprio dispositivo.

O título da série remete para o conto *Touro Azul* e para a travessia das três florestas, de cobre, de prata e de ouro, que estrutura um dos momentos mais marcantes da narrativa. Entre esses três lugares, a floresta de prata impõe-se como o núcleo imagético central de todo o projeto, tanto pela força visual que exerceu sobre mim e sobre a minha imaginação como pela forma como condensa a linguagem plástica que a série gradualmente assume. É a partir destas imagens que o restante projeto ganha forma, desdobrando-se posteriormente noutras obras sonoras e audiovisuais que retomam e expandem as suas questões centrais.

6.2. FLORESCER EM PRATA: PEÇA SONORA

→ Conteúdos relevantes ao subcapítulo 6.2: florestadeprata.cargo.site/florescer-em-prata-peca-sonora

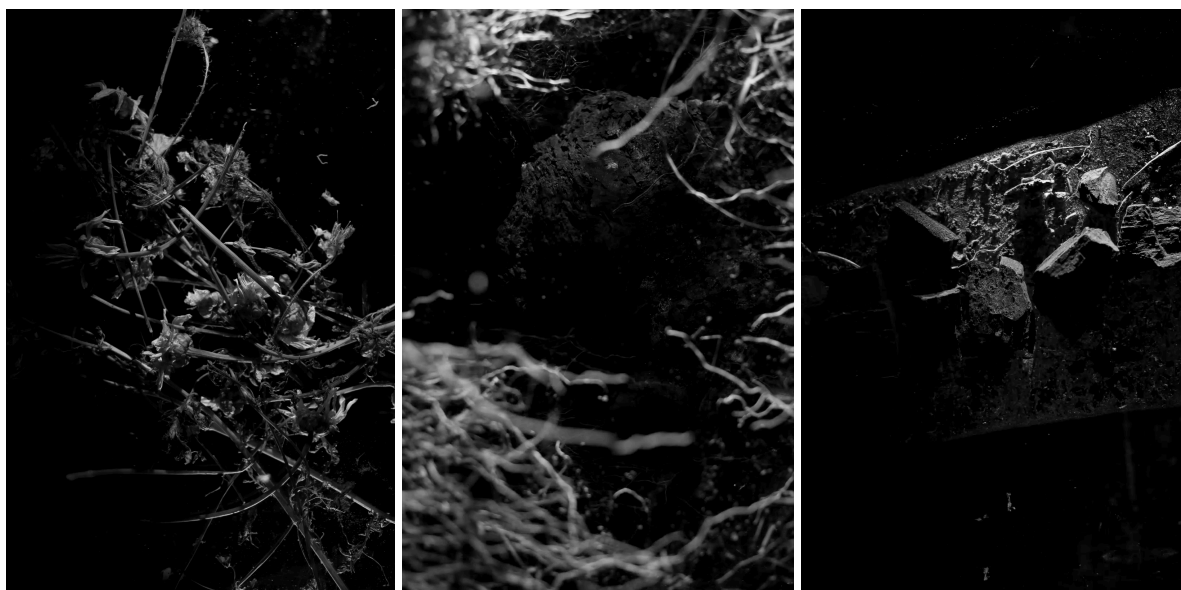


Figura 18. Fotogramas do vídeo em stop motion criado para a peça sonora *Florescer em Prata*, 2023.

Paralelamente ao processo de criação visual desenvolvido na série fotográfica *Floresta de Prata*, surge esta peça sonora. É inicialmente concebida como resposta a um exercício de quadrifonia na unidade curricular de Laboratório de Som, mas integra-se rapidamente de forma orgânica no universo imagético e conceptual do projeto. Tal como a série fotográfica, esta composição nasce do reencontro com os contos narrados pela minha avó, procurando transpor para o campo sonoro a dimensão sensorial e atmosférica do universo mágico e misterioso dessas estórias.

Através do som, procurei construir um percurso sensorial imersivo, situando o ouvinte num mundo imaginário em que um destes contos poderia decorrer. A peça inicia-se como se estivéssemos a sair de uma toca ou de um buraco escondido: levantamo-nos e começamos a caminhar. Progressivamente, a floresta torna-se mais audível e rodeia-nos. Ouvimos o chamado misterioso de alguém ou de alguma coisa, surgindo depois um momento musical que cresce e ganha forma à nossa volta. Por fim, a chuva intensifica-se, inundando a natureza circundante, enquanto os elementos musicais desaparecem gradualmente.

Os sons de galhos e folhas, no início da peça, procuram situar o ouvinte num espaço de maior proximidade material com o território. A partir daí, os restantes elementos sonoros e musicais desenvolvem-se progressivamente, contribuindo para a construção de uma textura cada vez mais imersiva e próxima da dimensão misteriosa e encantada que esta peça procura convocar. Entre as

obras aqui apresentadas, esta será talvez a que mais diretamente manifesta o lado belo, mágico e encantado do universo dos contos tradicionais.

No desenvolvimento desta composição foram utilizados diversos materiais e recursos, entre os quais gravações de campo recolhidas ao longo das várias explorações do território. Recorri também à voz, a instrumentos virtuais e à colaboração da minha colega Maria João, que contribuiu com voz e saxofone. A voz surge aqui sem palavra, sendo utilizada como matéria sonora e melódica com o objetivo de evocar uma dimensão mágica e etérea. Utilizei ainda diferentes *plugins* e recursos de processamento sonoro, entre as quais o *software Sound Particles*. A versão original da peça foi composta para quadrifonia, tendo a versão aqui apresentada sido posteriormente convertida em áudio binaural, de modo a simular a imersão num espaço sonoro tridimensional e a reforçar a experiência de escuta desta paisagem sonora quando ouvida com auscultadores.

Para além da importância já assinalada do trabalho de Pauline Oliveros, particularmente no que diz respeito à escuta atenta e à relação sensível com o ambiente sonoro, importa referir também o “acoustic ecologist” Gordon Hempton, cuja prática de gravação se orienta pela procura de paisagens sonoras que, nas suas palavras, “require absence of manmade noise for full appreciation” (Hempton, n.d.). Embora o seu trabalho esteja mais próximo do registo e da captação sonora do que da composição musical propriamente dita, a atenção que dedica à escuta do território e à presença sonora do mundo não-humano revela uma afinidade importante com o trabalho de recolha desenvolvido neste trabalho.

Entre as referências mais diretamente ligadas à composição sonora, destaca-se o trabalho de Luc Ferrari, particularmente a peça *Petite symphonie intuitive pour un paysage de printemps*. Ferrari refere-se a esta obra eletroacústica como uma “imaginary sound landscape or soundscape”, descrevendo o seu processo de criação como uma reconstrução a partir da memória de um lugar e de um momento particular: “when I recalled this place and the feelings I had tested, I tried to compose music able to make revive my memory” (Ferrari, 2002). Esta relação entre memória, espaço sonoro e composição constitui um ponto de contacto particularmente relevante com *Florescer em Prata*.

Mais tarde, na procura de uma componente visual que acompanhasse a peça, criei uma breve animação em stop motion recorrendo ao mesmo dispositivo que havia usado para realizar as fotografias. Esta animação, ainda que relativamente simples e construída de forma intuitiva, serviu como base experimental para a construção das sequências de imagens e animações desenvolvidas nas obras apresentadas nos capítulos seguintes.

6.3. FLORESTA DE PRATA: VIDEOINSTALAÇÃO

→ Conteúdos relevantes ao subcapítulo 6.3: florestadeprata.cargo.site/floresta-de-prata-videoinstalação

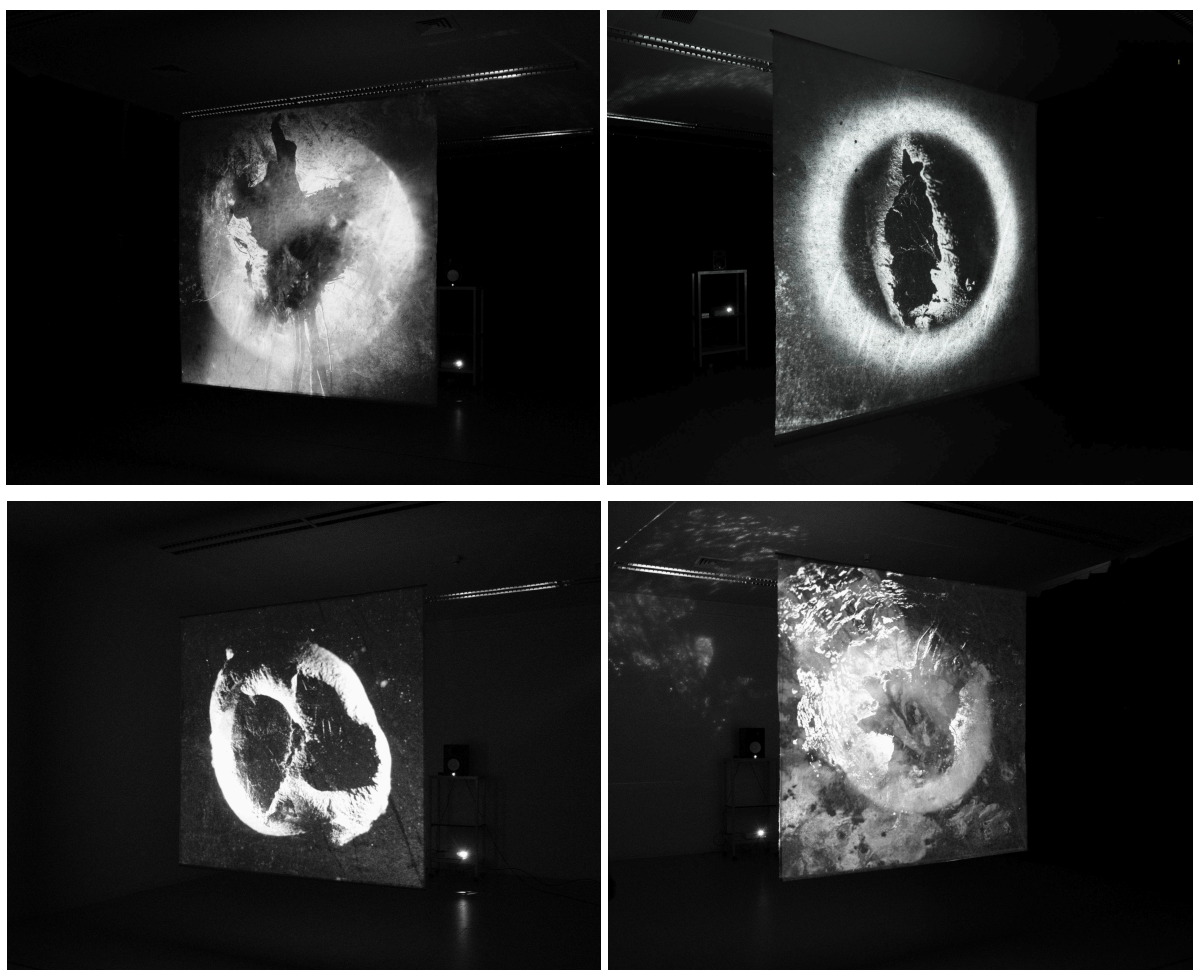


Figura 19. Registos fotográficos da videoinstalação *Floresta de Prata*, 2024.

A videoinstalação *Floresta de Prata* surge como desenvolvimento da série fotográfica com o mesmo nome, prolongando no tempo e no espaço questões que já se encontravam presentes nessa primeira pesquisa visual. A instalação permite expandir esse universo para uma experiência imersiva, explorando também as possibilidades da não linearidade no ordenamento e articulação das imagens.

A instalação é constituída por uma tela semitransparente colocada ao centro da sala, sobre a qual são projetados, a partir de lados opostos, dois canais de vídeo. As duas projeções sobrepõem-se nesse plano central e, a partir de cada um dos projetores, são reproduzidos cinco vídeos diferentes, apresentados em ordem aleatória e intercalados com momentos de silêncio e escuridão de duração variável. Cada um destes vídeos é acompanhado por uma paisagem sonora criada especificamente para o respetivo segmento visual. Colocada ao centro da sala, a tela procura evocar a janela ou o vidro, elemento fundamental do dispositivo fotográfico utilizado no projeto.

A componente visual dos vídeos foi desenvolvida a partir de imagens previamente captadas para a série fotográfica *Floresta de Prata*. A sua construção resulta de experiências de animação e transformação dessas fotografias, recorrendo a técnicas de manipulação de vídeo e a princípios próximos do stop motion. Nesta exploração procurava-se sugerir algo de subterrâneo e dar forma visual a uma dimensão do mundo não-humano que permanece habitualmente oculta.

Neste aspeto, o trabalho de Jo Pearl revela-se uma referência pertinente, em particular *Dirty Secret*, obra em que a artista se debruça sobre “the awe-inspiring life hidden in the earth beneath our feet”, recorrendo à animação em *stop motion* com barro para dar forma a um mundo subterrâneo. A afinidade com esta referência torna-se visível tanto no plano temático, pela atenção ao que existe sob a superfície da terra, como no plano visual, pelo recurso a formas de animação que dão corpo a uma matéria viva, subterrânea e em transformação.

A componente sonora foi criada individualmente para cada um dos vídeos, recorrendo a materiais diversos, entre os quais gravações de campo, sons produzidos com a voz e outros registos áudio, posteriormente manipulados em pós-produção. Para além desses elementos, foram utilizados pedais de efeitos para transformação sonora, elementos de guitarra elétrica e também sons construídos a partir da manipulação da equalização de um sinal de *white noise*.

Os dois canais de vídeo, ao serem reproduzidos de forma independente e aleatória, intercalam-se e misturam-se continuamente. A obra encontra-se, desse modo, em permanente variação, gerando a cada momento novas combinações de imagens, sons e relações internas entre os seus fragmentos. Esta reformulação constante procura abrir o campo a novas possibilidades de sentido, recusando uma organização fechada e linear e afastando a instalação de uma lógica narrativa única. O espectador é, assim, colocado perante uma experiência menos orientada pela interpretação racional de uma narrativa e mais pela imersão num espaço imagético e sonoro que procura convocar uma sensação de estranheza, de subterraneidade e de algo que não se deixa apreender por completo. Através da obra, procurei criar uma zona de contacto com o mundo não-humano, deslocando a experiência do espectador de uma lógica de domínio e inteligibilidade para uma relação mais sensorial com o estranho, o mutável e o incompreensível.

Através destas características da peça, procurei criar uma manifestação audiovisual de certas qualidades próprias dos contos provenientes da tradição oral. Estas estórias, ao serem transmitidas, são permeáveis à falha, ao esquecimento, à adaptação e ao desvio, permitindo que diferentes narrativas se fundam, se entrecruzem e se reconfigurem de formas diversas. Neste contexto, revelou-se particularmente relevante a reflexão desenvolvida por Sophie Strand em *The Flowering*

Wand (2022), onde a autora contrapõe formas de contar racionais, lineares e estáveis, mais próximas da literatura escrita, com modalidades narrativas mais mutáveis, orgânicas e abertas, em que os contornos da estória permanecem porosos e instáveis.

A videoinstalação *Floresta de Prata* constitui, assim, um momento central do projeto artístico. Nela, várias questões já presentes na série fotográfica e na peça sonora articulam-se de forma mais integrada e imersiva, ensaiando também uma relação entre a figura humana e este espaço estranho e não-humano, tornada sensível pela dimensão instalativa da obra e pela circulação do espectador no espaço. Abre-se, assim, um campo de exploração que viria a ser retomado e aprofundado posteriormente.

6.4. CAVADOR: CURTA-METRAGEM

→ Conteúdos audiovisuais relevantes ao subcapítulo 6.4: florestadeprata.cargo.site/cavador-curta-metragem



Figura 20. Fotogramas da curta-metragem *Cavador*, 2024.

A noite é escura e um homem caminha pelo mato levando consigo a sua enxada. Chegado a um lugar talvez previamente designado, empunha a ferramenta e cava afincadamente. A cova cresce e afunda a cada um dos seus golpes. Terminado o seu labor, o cavador adentra na cova que abriu, atravessando para um mundo subterrâneo e incompreensível. Do indecifrável floresce uma luz que ofusca e consome, insinuando um novo portal.

Sinopse da curta-metragem *Cavador* (2024)

Cavador assinala uma deslocação importante no percurso deste projeto. Se as obras anteriores se organizavam sobretudo em torno de imagens tendencialmente abstratas e texturais, sobreposições e experiências mais abertas, e não lineares, esta curta-metragem procura uma forma de representação mais linear, centrada na travessia de uma figura humana em direção a um mundo estranho, subterrâneo e não-humano.

No centro do filme encontra-se a figura do cavador, representado pelo ator Rafael Fantasia. Personagem que se inspira, em parte, nos registos reunidos por Michel Giacometti dos homens que cavam e cantam em *Cantos e Ritmos de Trabalho* (1972). O cavador funciona aqui como figura simbólica daquele que, através do contacto direto com a terra, procura ir para além da superfície. Não numa lógica de domínio ou transformação utilitária, mas como quem procura entrar numa relação transformativa com a própria matéria terrena e subterrânea.

O filme retrata um homem que, durante a noite, caminha pelo mato levando consigo uma enxada. Chegado a um lugar aparentemente designado, começa a cavar afincadamente até abrir uma cova suficientemente profunda para nela entrar. Esse buraco funciona como portal, através do qual o personagem atravessa para um mundo subterrâneo, estranho, vivo e incompreensível. À medida que o filme se aproxima do fim, as imagens sugerem uma travessia por um túnel e uma vinda à luz, insinuando um renascimento através da lama.

A viagem do cavador não retrata apenas uma deslocação física para o interior da terra, mas uma descida a uma dimensão do mundo não-humano cuja compreensão permanece opaca à lógica humana. Em oposição a uma imagem tradicional do transcendente como algo situado acima do mundo terreno, no céu ou num plano celeste, o filme sugere a imanência do interior transformativo da terra. Em contraposição a uma visão do mundo que desvaloriza o terreno em benefício do transcendente, *Cavador* procura evidenciar a dimensão sublime da própria matéria terrena e das consciências não-humanas que a permeiam.

A representação deste mundo estranho e subterrâneo onde o cavador entra, parte novamente da série fotográfica *Floresta de Prata*. Essas imagens foram sequenciadas e transformadas através de uma forma de *stop motion* e outras manipulações visuais. A segunda metade do filme afasta-se, assim, do registo filmado e da imagem reconhecível do mundo, entrando numa outra dimensão visual, procurando com esta mudança representar simbolicamente uma transição entre mundos. Neste aspeto, torna-se pertinente a referência a *Alice* de Jan Švankmajer (1988), adaptação muito particular de *Alice no País das Maravilhas*, em que o mundo quotidiano é apresentado através de imagem filmada, enquanto o universo fantástico para onde Alice entra ganha forma através da animação *stop motion*.

Também o som reflete a divisão do filme nestas duas partes. Na primeira, os sons são captados em simultaneidade com a imagem e mantidos próximos da sua origem material, correspondendo a registos diretos do momento da filmagem. Na segunda metade, o som torna-se progressivamente mais composto e textural, recorrendo a peças sonoras previamente desenvolvidas para a instalação *Floresta de Prata*, bem como a diferentes manipulações, edições e sobreposições de outros materiais sonoros. Essa transformação acompanha e reforça a passagem do mundo reconhecível para um espaço desconhecido, intensificando a sensação da travessia de um portal.

O uso da imagem a preto e branco revelou-se fundamental para a consistência formal do filme, tanto pela continuidade que estabelece com a linguagem visual dos registos fotográficos que estão na sua origem como pela capacidade de reforçar a densidade noturna das imagens. O trabalho de David

Lynch constitui aqui uma referência formal importante, particularmente a linguagem visual de *Eraserhead* (1977). Encontram-se também ressonâncias com o trabalho de Lynch na presença de elementos que funcionam como portais ou interfaces entre mundos distintos, como o radiador em *Eraserhead* ou a cortina da *Black Lodge* em *Twin Peaks* (1990–1991, 2017), que representam, no filme e na série televisiva, a separação entre o mundo cotidiano e um outro espaço habitado por presenças estranhas à lógica humana. Embora os mundos convocados por Lynch sejam diferentes daquele que procuro representar em *Cavador*, reconheço ainda assim paralelismos nestes símbolos de transição e na forma como a passagem entre diferentes dimensões é tornada sensível através da imagem.

Esta curta-metragem representa um momento particularmente importante no decorrer deste projeto. Introduz de forma mais explícita a figura humana e uma progressão narrativa mais linear. Essa linearidade não conduz a uma estabilização racional da experiência, mas antes a uma descida ao estranho, ao subterrâneo e ao incompreensível. O filme torna visível uma das propostas centrais do projeto: usar a prática artística como forma de reinscrever o humano numa relação transformativa com a terra e com o não-humano, aqui representada de forma literal através da travessia do personagem para o interior da terra.

6.5. PARA BAIXO E ATRAVÉS: VIDEOINSTALAÇÃO

→ Conteúdos relevantes ao subcapítulo 6.5: florestadeprata.cargo.site/para-baixo-e-atraves-videoinstalação

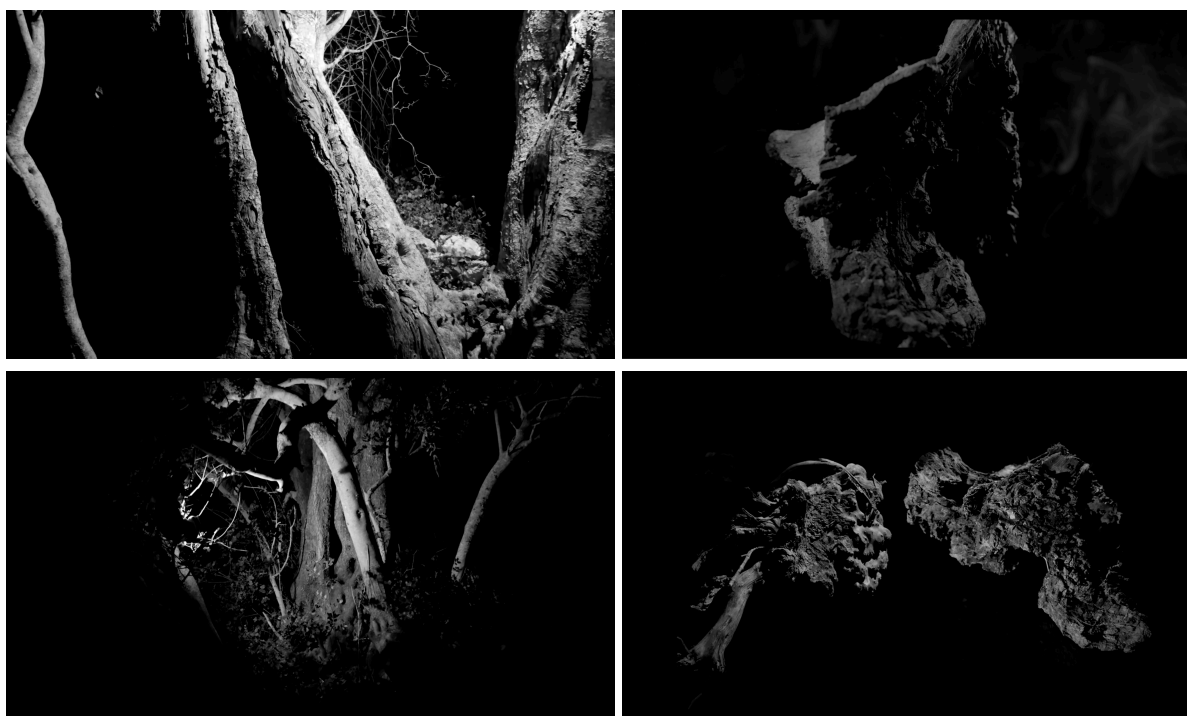


Figura 21. Fotogramas da videoinstalação *Para Baixo e Através*, 2025.

A videoinstalação *Para Baixo e Através* surge num momento avançado do processo artístico, aprofundando várias questões já presentes em obras anteriores, nomeadamente a relação entre humano e não-humano, a figura do portal e a entrada no mundo subterrâneo. Estas questões reaparecem aqui sob a forma de uma instalação que procura colocar o corpo do espectador numa relação de escala com as imagens, como se lhe fosse sugerida a possibilidade de entrar pelos portais sugeridos a partir das reentrâncias nos troncos das árvores. A obra trabalha também o movimento de entrada e saída desses espaços, insinuando uma impossibilidade de permanência plena nesse outro mundo. Torna-se assim explícita uma questão que em *Cavador* e em *Floresta de Prata* não estava ainda formulada: a relação com o não-humano não se estabelece de forma imediata nem plena, exigindo aproximações sucessivas e um confronto contínuo com os limites desse contacto.

O vídeo convida o espectador a entrar nesse espaço, mas nunca lhe permite permanecer plenamente nele: conseguimos entrar, mas somos prontamente cuspidos para fora, deslocados para outro lugar, outro ponto, outro nódulo. A instalação funciona como uma experiência de passagem contínua, em que a entrada no não-humano nunca se estabiliza.

Também nesta obra, o mundo reconhecível é representado através de imagem filmada, enquanto o mundo subterrâneo e não-humano é sugerido através de imagem animada. A animação é criada com base em fotografias de raízes e rizomas, captadas com o mesmo dispositivo utilizado na série fotográfica, fazendo com que estas formas pareçam flutuar na escuridão. Procura-se sugerir, através da animação e manipulação destas imagens um movimento de entrada, como se o espectador fosse progressivamente engolido por esse espaço subterrâneo, para depois ser novamente expelido.

A apresentação do vídeo em grande escala torna-se, por isso, central, procurando colocar o corpo do espectador numa relação de imersão com as imagens e reforçar a sensação de atravessamento destes portais abertos nas reentrâncias das árvores.

O desenho de som foi construído tendo em conta esta lógica de passagem entre dois mundos. Para a componente sonora associada ao espaço subterrâneo, recorri a recolhas feitas com um geofone, captando as vibrações no tronco de uma alfarrobeira. O vento, ao mover folhas e ramos, transfere vibrações para a madeira, que foram registadas e utilizadas para sonorizar os momentos em que o vídeo entra pelos portais em direção ao lado misterioso e desconhecido. Em contraste, a dimensão sonora associada ao exterior assume um carácter mais musical. Também aqui recorri ao geofone e a um microfone de contacto, colocando estes captadores numa guitarra e num baixo deixados ao vento. As vibrações das cordas assim captadas foram depois manipuladas e integradas na composição sonora da peça.

Os buracos e reentrâncias das velhas árvores, que remetem para o imaginário dos contos e fábulas, assumem a função de portal. Para lá dessas aberturas desenha-se um mundo subterrâneo e estranho, imagem de uma rede de interconexão entre todas as coisas que entranham raízes na terra. Neste sentido, a obra convoca também a imagem da rede de micorrizas, essa teia fúngica que liga árvores e outras plantas num sistema de comunicação e interdependência.

Para Baixo e Através constitui um momento de síntese e aprofundamento. A obra retoma motivos já presentes nas peças discutidas nos capítulos anteriores, reorganizando-os de forma mais centrada na travessia, na circulação e na expulsão, recusando a ideia de uma experiência estável de domínio sobre esse outro mundo. Assim, a instalação evidencia uma das propostas centrais desta investigação: a possibilidade de pensar a prática artística como forma de reinscrever o humano numa relação mais sensível, porosa e aberta com o mundo não-humano e com a natureza.

CONCLUSÃO

Ao longo deste percurso, a investigação desenvolve-se como um processo simultaneamente teórico, metodológico e prático, em que a reflexão em torno da crise ecológica contemporânea e do mito da separação encontra continuidade na experiência do território, na recolha de materiais, na construção de dispositivos e numa prática multidisciplinar orientada pela possibilidade de reenraizar o humano na teia viva de interdependências da qual faz parte. Nesse contexto, os contos tradicionais narrados pela minha avó materna surgem como um eixo decisivo desta pesquisa, enquanto formas de conhecimento indireto e mediação entre linguagem e território, memória e natureza.

O trabalho e a pesquisa desenvolvidos serviram como forma de abrir um espaço de reflexão sobre a forma como a prática artística pode constituir mais do que um meio de representação e afirmar-se como um modo de investigação e de relação com o mundo, como espaço de experimentação onde se ensaiam outras formas de relação com o não-humano. As obras realizadas não procuram ilustrar de forma direta os contos recolhidos, nem representar a natureza como um objeto dado e plenamente apreensível, mas antes abrir a possibilidade de reencontro e reencantamento com o mistério da natureza e com aquilo a que acabo por chamar o incompreensível.

Simultaneamente, esta investigação tornou evidente uma outra questão. Por mais necessário que seja o pensamento teórico para nomear, categorizar e compreender o momento que o planeta atravessa, existe uma limitação inerente à palavra quando esta se separa da experiência material do mundo. Se a nossa relação com a realidade for mediada apenas por conceitos, descrições, palavras e ecrãs, então também a nossa percepção tenderá a restringir-se às limitações dessa mediação. Algo fundamental escapa à linguagem quando esta se afasta da terra, da matéria e da experiência sensorial. Nesse sentido, o percurso aqui desenvolvido não procurou recusar o pensamento teórico, mas antes reinscrevê-lo numa prática enraizada, onde pensar e fazer, escrever e recolher, escutar e tocar coexistem num mesmo plano de importância. Talvez seja precisamente aí que a prática artística revela uma das suas capacidades mais relevantes: permitir que o pensamento reencontre uma dimensão mais material e elementar do mundo.

Longe da pretensão de poder oferecer uma solução para a crise ecológica ou de formular uma resposta fechada à questão colocada inicialmente, esta investigação procurou antes abrir um campo de possibilidades. O seu contributo reside precisamente na tentativa de pensar e praticar a arte como espaço de reencontro sensorial com o não-humano, como forma de reencantamento do mundo e como exercício de deslocamento do humano do centro das narrativas que contamos. Se

algo se tornou evidente ao longo deste percurso, foi a capacidade da prática artística, de reinscrever o humano, ou a mim neste caso, numa relação mais sensível, porosa e aberta com a terra, com a natureza e com as múltiplas presenças que a atravessam. Talvez, num tempo em que o pensamento tende tantas vezes a girar sobre si mesmo, seja necessário voltar a escrever com uma mão e a cavar com a outra.

BIBLIOGRAFIA

- Abram, D.** (1996). *The spell of the sensuous: Perception and language in a more-than-human world*. Vintage Books.
- Abram, D.** (2010). *Becoming animal: An earthly cosmology*. Vintage Books.
- Ballen, R.** (2016). *The theatre of apparitions*. Thames & Hudson.
- Benjamin, W.** (1999). *Selected writings* (Vol. 2, M. W. Jennings, H. Eiland, & G. Smith, Eds.). Harvard University Press.
- Berndt, R. M., & Berndt, C. H.** (1994). *The speaking land: Myth and story in Aboriginal Australia*. Inner Traditions.
- Braga, T.** (2013). *Contos tradicionais do povo português* (Vol. 1). Agrupamento de Escolas de Rio de Mouro.
- Braga, T.** (2013). *Contos tradicionais do povo português* (Vol. 2). Agrupamento de Escolas de Rio de Mouro.
- Campbell, J.** (1993). *The hero with a thousand faces*. Fontana Press.
- Christie's.** (2024). *Ana Mendieta's world: The ultimate guide to the Cuban-American artist's influences and inspirations*. Consultado em 10 de abril de 2026, em <https://www.christies.com/en/stories/ana-mendieta-collecting-guide-8b5405708ab547529b1aad2364d88d76>
- Correia, P. J.** (2021). *Primeira atualização ao catálogo dos contos tradicionais portugueses (com as versões análogas dos países lusófonos)*. IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.
- Crutzen, P. J., & Stoermer, E. F.** (2000). The “Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, 41, 17-18.
- Descartes, R.** (1644/1985). *The philosophical writings of Descartes* (Vol. 1, J. Cottingham, R. Stoothoff, & D. Murdoch, Trans.). Cambridge University Press.
- Descartes, R.** (1637/2006). *A discourse on the method of correctly conducting one's reason and seeking truth in the sciences* (I. Maclean, Trans.). Oxford University Press.
- Descola, P.** (2013). *Beyond nature and culture* (J. Lloyd, Trans.). University of Chicago Press.
- Dias Marques, J. J., & Correia, P. J.** (2019). *O conto tradicional português no séc. XXI: Versões recolhidas por estudantes da Universidade do Algarve*. IELT, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.
- Eisenstein, C.** (2007). *The ascent of humanity*. Panentheia Press.
- Ferrari, L.** (2002, October 18). *Petite symphonie intuitive pour un paysage de printemps*. Consultado em 20 de abril de 2026, em <https://lucferrari.com/en/analyses-reflexion/petite-symphonie-intuitive-pour-un-paysage-de-printemps>
- Fulton, H.** (1999). *Hamish Fulton*. University of East Anglia Sainsbury Centre for Visual Arts.

- Grimal, P.** (1999). *Dicionário da mitologia grega e romana* (3.^a ed.). Difel.
- Grimm, J., & Grimm, W.** (2003). *The complete fairy tales* (J. Zipes, Trans., intro., & annot.). Vintage Books.
- Hammond, W. G., & Scull, C.** (2000). *J. R. R. Tolkien: Artist and illustrator*. Houghton Mifflin.
- Hempton, G.** (n.d.). *The sound tracker*. Consultado em 15 de abril de 2026, em <https://soundtracker.com>
- Hine, D.** (n.d.). *Origins*. Dark Mountain. Consultado em 25 de abril de 2026, em <https://dark-mountain.net/about/origins>
- Huarcaya, R.** (n.d.). *Amazogramas*. Consultado em 23 de março de 2026, em <https://robertohuarcaya.com/amazogramas>
- Kingsnorth, P., & Hine, D.** (2009). *Uncivilisation: The Dark Mountain Manifesto*. Dark Mountain. Consultado em 28 de abril de 2026, em <https://dark-mountain.net/about/manifesto>
- Latour, B.** (2017). *Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime*. Polity Press.
- Lévi-Strauss, C.** (1963). *Structural anthropology* (C. Jacobson & B. G. Schoepf, Trans.). Basic Books.
- Lockwood, A.** (2012, April). *Hamish Fulton: Slow walk*. WALK. Consultado em 28 de abril de 2026, em <https://www.walk.uk.net/portfolio/hamish-fulton-slow-walk>
- Lovelock, J. E.** (1995). *Gaia: A new look at life on Earth*. Oxford University Press.
- Neale, M., & Kelly, L.** (2020). *First knowledges. 1, Songlines: The power and promise*. Thames & Hudson Australia.
- O'Neill, M.** (1930). *O touro azul: História fantástica* (ilustrada com gravuras de S. Sousa). Livraria Barateira.
- Oliveros, P.** (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. iUniverse.
- Pearl, J.** (2026). *Dirty secret*. Jo Pearl Sculpture. Consultado em 30 de março de 2026, em <https://iopearl.com/portfolio/dirty-secret>
- PhMuseum.** (2025, May 7). *An incomplete guide to ecological thinking in photographic practice | Vol. 3*. Consultado em 19 de abril de 2026, em <https://phmuseum.com/news/a-guide-to-ecological-thinking-in-photography-vol-3>
- Propp, V.** (1968). *Morphology of the folktale* (2nd ed., L. Scott, Trans., L. A. Wagner, Ed.). University of Texas Press.
- Ramos, E. C. (Ed.).** (2014). *Our America: The Latino presence in American art*. Smithsonian American Art Museum, in association with D Giles Limited.
- Snyder, G.** (1983). *Axe handles*. North Point Press.
- Spinoza, B. de.** (1677/1985). *The collected works of Spinoza* (Vol. 1, E. Curley, Ed. & Trans.). Princeton University Press.
- Stengers, I.** (2010). *Cosmopolitics I: The science wars, the invention of mechanics, thermodynamics* (R. Bononno, Trans.). University of Minnesota Press.

Stengers, I. (2015). *In catastrophic times: Resisting the coming barbarism* (A. Goffey, Trans.). Open Humanities Press.

Strand, S. (2022). *The flowering wand: Rewilding the sacred masculine, lunar kings, trans-species magicians, and rhizomatic harpists*. Inner Traditions.

Tate. (2011). *Hamish Fulton Ai Weiwei public event at Tate Modern*. Consultado em 5 de abril de 2026, em <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/hamish-fulton-ai-weiwei-public-event-tate-modern>

Tate. (n.d.). *A line made by walking, Richard Long CBE, 1967*. Consultado em 5 de abril de 2026, em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

Thompson, S. (1955-1958). *Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends* (Rev. and enl. ed., Vols. 1-6). Indiana University Press.

Tolkien, J. R. R. (1964/2001). *Tree and leaf: Including the poem Mythopoeia*. HarperCollins.

Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.

Uexküll, J. von. (2010). *A foray into the worlds of animals and humans: With a theory of meaning* (J. D. O'Neil, Trans.). University of Minnesota Press.

Uther, H.-J. (2004). *The types of international folktales. Part I, Animal tales, tales of magic, religious tales, and realistic tales, with an introduction: A classification and bibliography: Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica.

Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press.

Zipes, J. (2002). *The Brothers Grimm: From enchanted forests to the modern world*. Palgrave Macmillan.

OBRAS AUDIOVISUAIS CITADAS

Giacometti, M. (Autoria), & **Tropa, A.** (Realizador). (1972). *Cantos e ritmos de trabalho (Povo que canta, Série 2, Episódio 6)* [Episódio de série televisiva]. RTP.

Lynch, D. (Realizador). (1977). *Eraserhead* [Filme]. Libra Films International.

Lynch, D., & Frost, M. (Criadores). (1990–1991, 2017). *Twin Peaks* [Série televisiva]. ABC; Showtime.

Švankmajer, J. (Realizador). (1988). *Alice* [Filme]. Condor Films; Channel Four Films; Hessischer Rundfunk.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Fotograma de registo em vídeo de caminhada *slow-walk* em grupo, 2023.

→ p. 20

Figura 2. Fotogramas de registo em vídeo de caminhada *slow-walking*, Barragem da Arnóia, 2023.

→ p. 23

Figura 3. Digitalização da primeira prova de contacto, 2023, à esquerda; quinta fotografia do negativo, 2023, à direita.

→ p. 24

Figura 4. À esquerda: Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967, fotografia, prova em gelatina de prata; à direita: Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973, fotografia. Fontes: Tate (n.d.) e Christie's (2024), respetivamente.

→ p. 27

Figura 5. Fotogramas do registo em vídeo da partilha do conto *Touro Azul* pela minha avó Fernanda, 2023.

→ p. 29

Figura 6. *Touro Azul*, 2024, aguarela e marcador.

→ p. 31

Figura 7. Silva Sousa, ilustração para *O Touro Azul*, 1943. Touro, rapariga e toalha mágica. Fonte: O'Neill (1943).

→ p. 34

Figura 8. Silva Sousa, ilustração para *O Touro Azul*, 1943. Sacrifício do Touro Azul. Fonte: O'Neill (1943).

→ p. 36

Figura 9. Silva Sousa, ilustração para *O Touro Azul*, 1943. Fuga da rapariga com o Touro Azul. Fonte: O'Neill (1943).

→ p. 38

Figura 10. J. R. R. Tolkien, *Mithrim*, 1927, lápis, aguarela e tinta preta. Fonte: Hammond e Scull (2000).

→ p. 48

Figura 11. À esquerda: fotografia da casa no Areeiro, 2026; à direita: fotograma de registo em vídeo de caminhada *slow-walk* no Areeiro, 2024.

→ p. 52

Figura 12. Fotografias ilustrativas do dispositivo e material recolhido, 2024, captadas já numa fase posterior à construção inicial.

→ p. 53

Figura 13. Algumas das primeiras fotografias captadas com recurso ao dispositivo, 2023. Câmara analógica de 35 mm.
→ p. 54

Figura 14. À esquerda: Roger Ballen, *Fingers and Faces*, 2012, fotografia; à direita: Roberto Huarcaya, *Amazograma*, 2024, fotografia. Fontes: Ballen (2016) e Huarcaya (s.d.), respetivamente.
→ p. 57

Figura 15. À esquerda: fotograma da curta-metragem *Cavador*, 2024; à direita: fotograma da videoinstalação *Para Baixo e Através*, 2025.
→ p. 61

Figura 16. Imagens selecionadas da série fotográfica *Floresta de Prata*, 2023–2024, fotografia de médio formato a preto e branco.
→ p. 63

Figura 17. Fotogramas do vídeo em *stop motion* criado para a peça sonora *Florescer em Prata*, 2023.
→ p. 65

Figura 18. Registos fotográficos da videoinstalação *Floresta de Prata*, 2024.
→ p. 67

Figura 19. Fotogramas da curta-metragem *Cavador*, 2024.
→ p. 70

Figura 20. Fotogramas da videoinstalação *Para Baixo e Através*, 2025.
→ p. 72

ANEXOS

→ A1

511A (AT) O Touro Azul [The Little Red Ox]

I. O touro auxiliar: (a) Menina é protegida contra os maus-tratos da madrasta pelo touro mágico do pai: (a1) encontra toalha com comida / por detrás da orelha /dentro do corno/ do touro; ou ajuda-a a encontrar comida (b) ajuda-a a fiar.

II. Espiando o touro: (a) Madrasta descobre a ajuda do touro; (a1) fingindo doença, exige comer dele; (b) a menina foge com o touro para evitar que ele seja morto.

III. Fuga: (a) A menina é levada pelo touro por florestas de cobre, prata e ouro [Mt.F811.1] (b) Apesar dos avisos do touro, ela toca acidentalmente nos ramos [Mt. C513] / folhas caem-lhe no colo (b1) e ela guarda-as; (c) sempre que ela toca nas folhas, o touro tem que lutar contra um inimigo; (c1) a menina cura as feridas do touro com um bálsamo.

IV. As instruções do touro: (a) O touro pede à menina que o mate e (a1) enterre debaixo duma pedra; (a2) o esfole. (b) Menina encontra tudo o que quer junto do touro morto [Mt. B505]. (c) O touro torna-se num príncipe quando ela o mata e casam.

V. Maria do Pau: Integra ATU 510B: III, IV e V.

(Correia, 2021, pp. 102–103)

(Os códigos apresentados entre parênteses retangulares remetem para motivos narrativos individuais, tal como sistematizados no Motif-Index of Folk-Literature (Thompson, 1955–1958)).

510B

Peau d'Asne (previously The Dress of Gold, of Silver, and of Stars [Cap o' Rushes]). (Cap o' Rushes, Donkey Skin, All Kinds of Fur, Allerleirauh.) A king promises his wife on her deathbed [M255] only to marry another woman who is as beautiful as she is (whom a particular ring fits). Because she is the only one who meets this condition, the king wants to marry his grown daughter. In order to delay the wedding, the young woman asks him to give her dresses like the sun (gold), the moon (silver), and stars (diamonds), and a coat made of many different kinds of fur (a covering of wood). After he provides all these, the daughter runs away from her father [T311.1] and, disguised in the ugly skin [K521.1, F821.1.3, F821.1.4], works as a kitchen maid (goose-girl) in another castle. Cf. Types 706, 706C.

When a series of feasts is held in the castle where she works, the young woman secretly puts on her splendid dresses. The prince falls in love with her [N711.6] but does not recognize her as the kitchen maid [R255]. On the following days he treats the kitchen maid badly. During the feasts he asks the beautiful woman where she comes from, and she gives cryptic answers that refer to how he had treated the kitchen maid [H151.5]. He gives her a ring. Then the prince becomes lovesick. In her character as kitchen maid, she slips his ring into his soup (bread). He finds her [H94.2, H94.4] and marries her.

Sometimes the young woman is discovered while she is bathing or dressing instead of being recognized through a token.

(Uther, 2004, p. 295)

(Os códigos apresentados entre parênteses retangulares remetem para motivos narrativos individuais, tal como sistematizados no Motif-Index of Folk-Literature (Thompson, 1955–1958)).

Arquivo Avó Fernanda 1 - Lista de Conteúdos Áudio Disponibilizados

- 1. Arquivo Avó Fernanda 1 - Gatinhos e Cão
- 2. Arquivo Avó Fernanda 1 - Casamento Silvia e Família*
- 3. Arquivo Avó Fernanda 1 - Quero Ouvir as Histórias
- 4. Arquivo Avó Fernanda 1 - Conto - Cornos (Três Ovos)
- 5. Arquivo Avó Fernanda 1 - Conto - A Formiga e a Pombinha
- 6. Arquivo Avó Fernanda 1 - Recordações - Onde Aprendeu as Estórias
- 7. Arquivo Avó Fernanda 1 - Conto - Estória do Careca (Mãos de Prata, Três Pêras)
- 8. Arquivo Avó Fernanda 1 - Visão, Gravidez e Coisas que ficam nos Bebés
- 9. Arquivo Avó Fernanda 1 - Cão Avó Albertina e Liliana*
- 10. Arquivo Avó Fernanda 1 - Conto - O Embarcador
- 11. Arquivo Avó Fernanda 1 - Gatinha com Tomates
- 12. Arquivo Avó Fernanda 1 - Chávena engraçada e a chuva
- 13. Arquivo Avó Fernanda 1 - Conto - Touro Azul
- 14. Arquivo Avó Fernanda 1 - Conto - As Três Cidras Brancas (Três frasquinhos) (Preta, negra e torta)
- 15. Arquivo Avó Fernanda 1 - Lembra-se de mais
- 16. Arquivo Avó Fernanda 1 - Contos - Piriquito e Piriquita
- 17. Arquivo Avó Fernanda 1 - Recordações - Bisavó - Íngua e Bruxos
- 18. Arquivo Avó Fernanda 1 - Recordações - Bisavó - Uma barraca dentro de uma casa
- 19. Arquivo Avó Fernanda 1 - Recordações - Bisavó - Prisão e Duarte Lima
- 20. Arquivo Avó Fernanda 1 - Recordações - Bisavó - O meu pai tinha dois nomes (Ele era dois)
- 21. Arquivo Avó Fernanda 1 - Recordações - Trisavó Zé da Cruz
- 22. Arquivo Avó Fernanda 1 - Recordações - Bisavó - Casamento reprovado
- 23. Arquivo Avó Fernanda 1 - Recordações - Bisavó - Avó e irmãos ficam sozinhos
- 24. Arquivo Avó Fernanda 1 - Recordações - Bisavó - Lavar na ribeira (Piolhos vão de barco)
- 25. Arquivo Avó Fernanda 1 - Recordações - Bisavó - Roubo do anel (Assassinato)
- 26. Arquivo Avó Fernanda 1 - Recordações - Bisavó - História dos Caracóis
- 27. Arquivo Avó Fernanda 1 - Conversa fiada*

Arquivo Avó Fernanda 2 - Lista de Conteúdos Áudio Disponibilizados

- 1. Arquivo Avó Fernanda 2 - Parte 1
- 2. Arquivo Avó Fernanda 2 - Parte 2

→ Conteúdos podem ser ouvidos em: florestadeprata.cargo.site/escuta-e-registo

* Não disponíveis para escuta.