

Autores contemporâneos  
nos 30 anos da  
ESAD.CR

Adriana Sá  
Ana João Romana  
Ana Sacramento  
Ana Teresa  
Ascensão  
Ana Teresa  
Vicente  
António Costa  
António Silveira  
Gomes (Barbara  
Says...)  
Aprígio Morgado  
Bruno Santos  
(Mantraste)  
Carla Cardoso  
Carla Lobo  
Catarina Câmara  
Pereira e João  
Dos Santos

Catarina Leitão  
Célia Bragança  
Célia Gomes  
Celso Martins  
David Cabrita  
Diogo Alvim  
Diogo Dória  
Diogo Saldanha  
Emanuel Brás  
Fernando Brízio  
Fernando Carradas

Fernando Galrito  
Fernando Oliveira  
Fernando Poeiras  
Filipe Alarcão  
Gonçalo Pena  
Henrique Ralheta  
Isabel Aboim  
Inglez  
Isabel Baraona  
Isabel Fernandes  
e Nuno Fragata  
Ivo Oliveira  
Rodrigues  
Joana Morais  
João B. Serra  
João Catarino

PROFS — Autores contemporâneos  
nos 30 anos da ESAD.CR

## Compromissos

Na preparação do ano 2020, foi assumido pela ESAD.CR o compromisso para a realização de uma exposição relevante no Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha. Pudemos fazê-lo por que temos 30 anos e, como tal, ainda temos alguma agilidade. Mas não só, uma Escola como a nossa deve abrir-se à comunidade, e tentamos fazê-lo de diversas formas, envolvendo-nos com o município – como agora – com agrupamentos de escolas, museus, associações, parques e edifícios a precisar de ocupação: com exposições, concertos, palestras, workshops e outras formas de contribuir para o desenvolvimento social da cidade e da região. O carácter da Escola está associado ao local onde existe, que se transforma com a Escola, atraindo mais e melhores estudantes. Para que esta transformação seja sustentável, precisamos de uma cidade capaz de receber estudantes e de fixar os diplomados: agentes culturais, artistas, designers, atores, técnicos de áreas criativas mais ou menos digitais.

Geralmente uma exposição é mais aberta à comunidade do que uma Escola, muitas vezes confundida com o seu edifício.

O desafio colocado era o seguinte: como abrimos a Escola, fora do seu edifício e numa nova dimensão, com impacto e transformadora? Ou seja, como abrimos a Escola à comunidade sabendo que só conseguimos mostrá-la parcialmente, na condição do duplo compromisso com o CCC e de formação cidadã? Como somos jovens e ágeis, foi com facilidade que escolhemos mostrar uma dimensão mais escondida da ESAD.CR, mas essencial para a sua existência distinta: o trabalho que os professores realizam fora da Escola. Desde a sua origem, a forma de ensinar na ESAD.CR desenrola-se na relação próxima entre docentes e estudantes, porque a prática profissional dos docentes, enquanto autores, é fundamental para a experiência porosa de aprender e de fazer. Todos os professores e todas as professoras da ESAD.CR são autores e autoras.

## O salão não é uma multidão

A primeira forma pensada para a exposição foi a do Salão Carré, depois de 1789 – uma exposição que abre uma instituição democrática ao mundo. No entanto, num contexto amplamente pedagógico e propedêutico, não nos pareceu correto hierarquizar obras em que os autores e autoras são selecionadas por terem aceitado um convite pessoal para participar nesta exposição.

Foram convidados a participar todo o corpo docente da Escola, independentemente de terem um vínculo mais ou menos perene ao Politécnico de Leiria. A Escola mostrou-se, assim, através de um dos corpos que a constituem, através de cerca de 80 pessoas que aceitaram o convite e entregaram uma peça para a exposição e para este catálogo.

Ao contrário do Salão, a estrutura desta exposição, que ocupou todos os espaços disponíveis do CCC, obedeceu a critérios organizacionais que emergiram da relação entre docentes e estudantes do curso de licenciatura em Programação e Produção Cultural da ESAD.CR, peças entregues e espaço disponível. É uma exposição de muitos: Escola, oficinas da Escola, cursos, docentes, autores, estudantes, peças, espaços e pessoas do CCC, para enumerar alguns – uma dimensão de muitas dimensões escondidas.

“O todo é sempre *menos* do que a soma das suas partes”. Esta proposição estranha aplica-se à exposição PROFS, no contexto da abertura da Escola à comunidade – a ESAD.CR define-se por muitos contornos: de corpos, de ideias e gestos – umas vezes emotivos, outras vezes orientados para a concretização de métricas de avaliação e comparação globais, muitas vezes libertadores mas, de cada vez, pela relação transformadora, pelo espaço que liga cada um de nós à Escola no mundo, na “multiplicidade de todas as diferenças singulares”, em liberdade.

É este espaço que expomos no CCC.

- 006 **CELEBRAR A ESCOLA**  
 012 **EXPOSIÇÃO PROFS**
- 069 **ENSAIOS**
- 01  
 070 **ISABEL BARAONA**  
 Mendigar Tempo  
 e Palavras  
 / Pássaros
- 02  
 078 **RODRIGO SILVA**  
 Amor do Encontro  
 (Fragmentos de um  
 Discurso Aventureiro)
- 03  
 088 **MIGUEL C. CALDAS**  
 Quarantatre
- 04  
 092 **PEDRO LETRIA**  
 É o que é
- 05  
 098 **ANA SACRAMENTO**  
 As Mil Vozes do  
 Performer
- 06  
 102 **DIOGO SALDANHA**  
 Corpo
- 07  
 108 **TERESA FRADIQUE**  
 Performance and  
 Cultural Studies
- 08  
 116 **RUI DIAS**  
 A invenção do corpo
- 09  
 120 **ROBERTA FRONTINI**  
 A importância da  
 promoção da saúde  
 mental e da prática  
 de atividade física  
 no contexto da pan-  
 demia da COVID-19:  
 a relevância de  
 uma visão multi-  
 disciplinar
- 10  
 124 **RENATO BISPO**  
 Design como tradução.  
 O que significa ter  
 uma vida saudável?
- 11  
 130 **EMANUEL BRÁS**  
 As manifestas  
 propriedades  
 da desapropriação
- 12  
 144 **JOÃO B. SERRA**  
 Os tempos da cidade
- 13  
 148 **ANA TERESA VICENTE**  
 Ephemeral Maps  
 and Enduring Waste:  
 Tracing Transtopia  
 Through Materiality  
 in Hong Kong
- 14  
 154 **LUÍS S. BAPTISTA**  
 Viagem ao Invisível
- 15  
 160 **MIGUEL VALVERDE**  
 A Gulbenkian e o  
 Cinema Português
- 16  
 162 **JOSÉ LUÍS SILVA**  
 Leiria Cidade  
 de Cultura
- 17  
 166 **JOANA MORAIS**  
 Loja Deus Ex-Machina
- 18  
 172 **JOÃO MATEUS**  
 Laboratório de  
 Prototipagem Digital  
 da ESAD.CR
- 19  
 178 **ISABEL FERNANDES**  
 + **NUNO FRAGATA**  
 2USE: Observação  
 Participante num  
 Projeto de Cocriação  
 da Inovação
- 20  
 182 **RAQUEL MELGUE**  
 Apollo Success
- 21  
 186 **MARGARIDA TAVARES**  
 Festival Ofélia -  
 a importância do  
 extra-curricular  
 e do informal nas  
 aprendizagens
- 22  
 188 **FERNANDO POEIRAS**  
 Pensar a prática,  
 pensar sobre a  
 prática, pensar com  
 a prática, pensar  
 através da prática,  
 praticar pensar...
- 23  
 190 **MÁRIO CAEIRO**  
 A teoria na prática
- 24  
 194 **LUÍSA S. DE OLIVEIRA**  
 A crítica na arte  
 contemporânea em  
 Portugal. Realidade  
 de um criticado  
 ofício.
- 25  
 198 **RICARDO CASTRO**  
 A Queda
- 26  
 202 **CELSO MARTINS**  
 Desterro / Objectos  
 em Eterno Colapso
- 27  
 208 **SÍLVIA MOREIRA**  
 Palavras que  
 Abraçam o Mundo:  
 dois projetos Arte  
 Participativa
- 28  
 216 **LUÍS FAVAS**  
 Manual ilustrado  
 - capa e contracapa
- 29  
 218 **SÍLVIA PINTO**  
 Linhas que  
 se cruzam na  
 exposição PROFS
- 220 **ENGLISH  
 TRANSLATION**

# Celebrar a Escola

**Entrevista dos alunos  
Alice Cieslinski, Axel Vala  
e Umáro Seidi aos professores  
Carla Cardoso, Fernando Galrito  
e Lígia Afonso, membros  
da comissão organizadora  
da exposição PROFS**

la, porque somos professores – e assumimos a excecionalidade do momento de forma a que não se perdesse a oportunidade de celebrar a escola. Aceitámos fazê-lo então em conjunto, comprometendo-nos enquanto comissão organizadora. O projeto de fazer uma exposição de professores foi uma ideia do próprio diretor, que encontrou eco numa vontade que nós, enquanto professores de programação cultural, já maturávamos. Temos vindo a trabalhar, nos vários domínios do curso, em projetos de investigação que envolvem sobretudo alunos, mas também professores e investigadores, e em projetos de diálogo entre alunos e professores, como foi o caso de algumas edições do Cubículo. Esta exposição faz sentido na genealogia desses projetos porque há uma grande falta de conhecimento da comunidade – dos funcionários, dos alunos e dos próprios professores – sobre o trabalho autoral e artístico dos professores, que é investigação aplicada e âncora fundamental, mas invisível, na base da formação e do desenvolvimento do trabalho dos alunos e na definição do próprio projeto de escola.

**FG** Criou-se um movimento pedagógico. Um grupo de alunos ajudou a concretizar este projeto que conseguiu arrastar colegas, alunos e professores, mesmo alguns inicialmente reticentes. Esta exposição foi muito importante pelo apoio dado aos alunos e por termos conseguido cativar a grande maioria dos nossos colegas a mostrarem os seus trabalhos. Concretizámos o projeto e trouxemos toda a gente para ele.

**CC** O briefing do diretor era, apesar de tudo, muito aberto, e é já no âmbito da comissão que nasce a perspetiva inclusiva de convidar todos os professores. Não podíamos nem queríamos excluir colegas. Sabíamos, claro, que isso seria muito difícil em termos curatoriais e em termos de gestão de espaço e logística, mas definimos que o mais importante seria que o projeto fosse representativo do que a escola é, de facto, como um todo, e essa representação revelou-se muito significativa e impactante. O único critério de partida foi a apresentação de uma obra contemporânea, que então definimos como tendo sido realizada nos últimos três anos, sensivelmente.

**AC** **Como foi feita a seleção dos trabalhos?**

**LA** Nós não selecionámos nem artistas nem obras. Influenciámos, claro, em diálogo, a escolha da maioria delas, algumas das quais conhecíamos doutros contextos, outras não. E evidentemente que o conhecimento da obra, da sua escala e fisicalidade importam quando se projeta uma exposição.

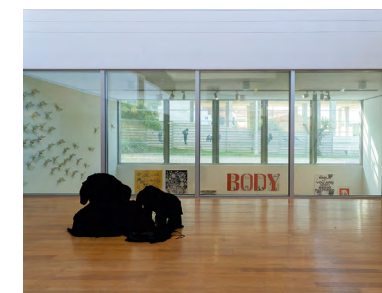
**CC** Alguns professores enviaram várias propostas para nós selecionarmos, outros enviaram uma obra específica. Algumas das obras já tinham sido produzidas, outras foram criadas especificamente para esta exposição ou foram aqui apresentadas pela primeira vez. A tipografia que o Aprígio Morgado apresenta não foi criada especificamente para a exposição, mas é nova, nunca tinha sido apresentada. A instalação da Catarina da Câmara Pereira e do João dos Santos, apesar de incluir elementos anteriormente produzidos, foi realizada propositadamente para aquele espaço e para esta exposição. A obra da Teresa Luzio foi-nos apresentada enquanto projeto, nunca tinha sido concretizada. O vídeo do Fernando Brízio nunca tinha sido apresentado, o material existia, mas foi propositadamente editado para a exposição. Há, portanto, novidade para além da óbvia diversidade.

**AV** **Como foi organizar uma exposição com trabalhos tão diferentes?**

**LA** É mais fácil trabalhar com linguagens diferentes do que com linguagens semelhantes, o princípio do diálogo e da complementaridade é mais interessante em termos curatoriais do que a homogeneidade na dinâmica de uma exposição. O espaço do CCC já estava pré-definido, esse compromisso institucional já estava estabelecido. Expositivamente é um espaço muito contaminado e difícil, mas ao mesmo tempo muito interessante e dinâmico do ponto de vista espacial. No início tínhamos apenas uma sala, a galeria de exposições, mas percebemos imediatamente que, tendo feito um convite aberto aos professores, a participação seria massiva e, portanto, incomportável naquele espaço. Começamos logo a negociar com o CCC a ocupação dos outros espaços que nos foram simpaticamente concedidos. A dinâmica arquitetónica do próprio centro, o fato de ser diverso e poliforme, com várias escalas, cortes, recuos e perspetivas entrecruzadas permitir-nos-ia criar um fio condutor na heterogeneidade e a encenação de situações e diálogos diretos e indiretos, atravessando verticalmente os pisos e assim interconectando-os. A lógica do espaço permitiu criar uma exposição que estimulasse várias discussões simultâneas, discussões essas que por sua vez se contaminavam umas às outras, e essa era uma ideia fundamental tendo em conta a importância fundacional da pluridisciplinaridade na ESAD.

**FG** Existe um grande diálogo com o espaço, tanto na sua relação com interior como com o exterior. Muitos elementos da exposição acabaram por (re)revelar o espaço, chamando o espectador para relações antes opacas ou invisíveis, como o caso da parede de vidro na qual agora se mergulha

para a sala de baixo. As obras atraem organicamente o espectador que escolhe empaticamente o seu caminho e vive a sua própria viagem. É uma exposição sem sinalética e hierarquia, que unifica, sem normalizar, a relação entre as obras.



1. Parede de vidro

**CC** Este é um ponto fulcral do projeto e da montagem: a ideia de que em qualquer espaço da exposição é fácil perceber os outros espaços, de que a exposição continua e é contínua. De qualquer ponto do foyer são visíveis obras dos andares de cima, criando uma ideia de perspetiva que foi transposta para as peças e para a escolha dos locais das mesmas. Não existe um caminho definido na visita, para além daquele que é proposto por essas linhas condutoras, em que as obras puxam outras obras, e que é condicionado pela arquitetura do espaço, com a sua sucessão de andares e escadarias.

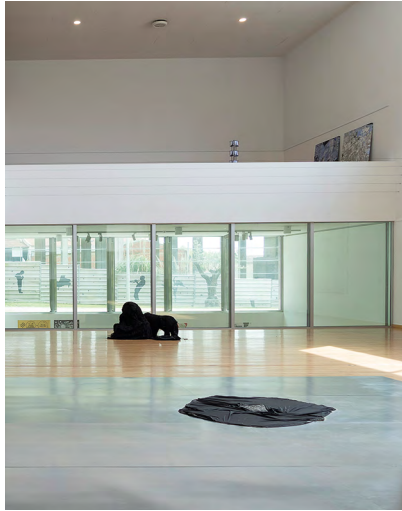


2. Vista da exposição a partir do segundo piso.

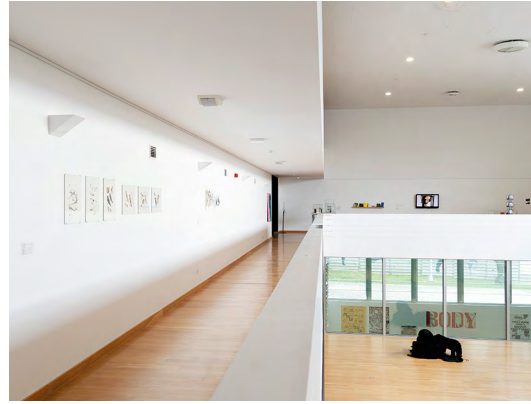
**LA** A exposição é uma auscultação atenta das obras e do espaço, a procura de uma simbiose entre ambos. Se ouvirmos bem, o espaço pulsa o lugar da obra, como uma arqueologia ao contrário. Quando uma exposição é bem-sucedida é como se ela pré-existisse, como se tivesse estado sempre ali e a tivéssemos finalmente encontrado.



3. Foyer



4. Piso -1



5. Pisos 1 e 2



## **AV** Como avaliam a participação dos alunos neste projeto?

**LA** Algo que é importante sublinhar é que o convite à participação nesta exposição foi feito em formato de urgência, atropelando etapas, o que vos ensinamos que não se deve fazer! Se isto, por um lado, impossibilitou o seu planeamento enquanto projeto pedagógico, o seu acompanhamento permanente revelou-se, por outro, extremamente didático, permitindo observar em direto o desenvolvimento de um projeto com um elevado grau de imprevisibilidade. Não tendo surgido enquanto projeto pedagógico, acabou, no entanto, por nele se tornar na fase de implementação: alguns dos alunos do curso de PPC participaram na montagem, monitorizaram e mediarão a exposição, juntamente com alunos de outros cursos, munidos de bolsas FASE; outros fizeram esse acompanhamento no âmbito das aulas de práticas curatoriais contemporâneas. E, neste momento, os alunos de PPC – vocês – foram responsáveis pelo livro que desenvolve o projeto PROFS, onde a entrevista que agora decorre será publicada...

**CC** Para os alunos da ESAD, foi importantíssimo descobrirem o que fazem os professores da escola. A maior parte deles não tinham noção da existência destes corpos de trabalho. Para os professores também. Foi muito interessante descobrir os projetos artísticos de todos estes autores. Por outro lado, esta exposição quebrou a separação que é feita entre cursos, permitindo conhecer o trabalho feito nas diferentes áreas. Os professores descobriram projetos de colegas e os alunos descobriram projetos de professores das suas áreas de formação, mas também de outras. Este tipo de encontro permite diminuir o afastamento entre as várias áreas e cursos, reunião que é muito inspiradora para quem trabalha e estuda na ESAD, uma escola que começou como uma grande sala aberta e pluridisciplinar.

**FG** Falar dos 30 anos da ESAD implica sobretudo falar dos e para os alunos, e esta exposição permite aos alunos usufruir do trabalho dos seus professores. Eu próprio nunca tinha visto trabalhos de muitos dos meus colegas para além de registos fotográficos. Há qualidade e pensamento nos trabalhos expostos, e por isso esta exposição promoveu uma descoberta.

**LA** Por ser uma escola de artes dentro de um politécnico, esta escola distingue-se de outras escolas de artes exclusivamente académicas. É necessário reiterar que os professores que lecionam na ESAD desenvolvem trabalho autoral na sua área de trabalho, por isso o motivo de o título da exposição ser PROFS, um jogo de palavras entre professores e profissionais. A escola tem de se

afirmar assim, com um corpo docente que tem um grande entrosamento no sistema das artes contemporâneas, não excluindo o teórico e o científico, o que é muito importante para o repertório de formação dos alunos da ESAD. Isto é uma marca muito importante desta escola e precisa de ser reiterada no panorama nacional e internacional.

**CC** Enquanto professora e profissional, sinto que o contributo que os alunos têm no meu dia a dia é riquíssimo, a nível de pesquisa, da diversidade de *inputs*, etc. Não tenho dúvida que a influência dos alunos no trabalho destes professores e autores, embora possa ser invisível e não imediata, foi relevante para a criação das obras expostas.

## **US** O Professor Fernando, para além de estar presente no lado da organização, também esteve presente na exposição enquanto artista. Como foi esta experiência simultânea?

**FG** Eu gosto dos dois lados. Uma parte da minha história de vida passou e passa por ser programador de um festival de cinema. Durante quatro anos trabalhei numa câmara municipal enquanto animador cultural, uma espécie de “faz tudo”. Saber fazer várias coisas é uma condição desta área profissional da produção e programação, que não se prende com demasiada exclusividade ou especialidade. Do lado da organização, agrada-me trabalhar com pessoas que têm uma experiência maior que a minha em programação e montagem. Aprendi muito a observar como é que as dinâmicas dos espaços da exposição foram encontradas, já que cada um de nós sozinho pensaria de uma forma diferente. Foi muito interessante fazer isso com a Lígia e com a Carla, que têm outras formas de olhar. Já enquanto autor, a minha peça foi originalmente projetada para uma parede de 50 metros, e era dividida em 25 painéis. Tive, portanto, que readaptar a peça ao espaço e refazê-la em termos da montagem, selecionando componentes que podiam sobreviver quase sem som para não criar uma grande disputa sonora no espaço. Falando da exposição enquanto coletivo, foi interessante não só ver os trabalhos dos colegas, mas também mostrar o meu trabalho aos colegas. Nem sempre sabemos o que cada um anda a fazer. Recebi imenso nesta troca e cooperação, com eles e com todos vocês.

## **AC** Podemos dizer que a exposição foi uma primeira parte do projeto, e que este livro é uma continuação?

**CC** A ideia deste livro é que ele não só registre aquilo que foi a exposição enquanto evento

efémero, com um tempo e um lugar específicos, que não seja apenas uma tradução desse legado, mas que inclua uma série de outros professores, também autores, cujo formato de trabalho não se coaduna com o formato expositivo, de galeria ou de auditório. Estes autores são profissionais que cumprem os mesmos requisitos que os professores cujas obras estão na exposição, mas cuja autoria não se materializa (ou não se completa) necessariamente em objetos com dimensão expositiva. O formato ensaístico, escrito ou visual, ou o artigo teórico ou científico, são registos autorais comumente produzidos por esta comunidade docente. Consciente de não poder abarcar todas as suas modalidades, o formato livro procurará abraçar ao máximo essa diversidade, procurando cumprir a promessa de a representar. Nesse sentido, desafiámos todos os professores que não puderam participar na exposição a enviar propostas editoriais. Tivemos respostas equivalentes às primeiras: uns propuseram um texto ou trabalho pré-existente, outros enviaram propostas em alternativa para que seleccionássemos, outros produziram um trabalho específico para o livro. Também o processo se equivale: é um exercício, que agora estamos a fazer em conjunto convosco, de perceber como é que se articulam os diferentes conteúdos. É claro que nós sabemos que, num livro, o leitor tem mais tendência para uma leitura linear, mas vamos tentar conseguir fazer aqui aquilo que fizemos na exposição: propor ligações e diálogos inusitados. O mote será também o mesmo: ampliar o conhecimento sobre a produção autoral dos professores da ESAD.

**FG** O mundo está em constante transformação, nem sempre nas direções que nós gostaríamos. Essas transformações foram, ao longo da história, feitas essencialmente por dois tipos de pessoas: os pensadores e os artistas. A escola, como espaço de transformação e de revolução, não estaria bem representada neste projeto se lhe faltasse a componente reflexiva dos colegas que, não sendo autores da práxis, são autores da teoria. Este livro vai promover esse encontro, e refletir, de forma mais ou menos subliminar, sobre os modelos da sua interação diária com os alunos.

**LA** Os textos da Margarida Tavares, do Fernando Poeiras e do Rui Dias incidem exatamente sobre práticas de lecionação, sobre projetos e modelos pedagógicos. Este processo editorial é também um processo curatorial, e estamos a desenvolvê-lo juntos: o livro como âncora do projeto. Ele nivela os dois contributos, as duas dimensões daquilo a que se chama a investigação em contexto académico: a material, que gera objetos que podem ser expostos, e a imaterial, de índole teórica, que produz pensamento e eventualmente gera texto. O livro é

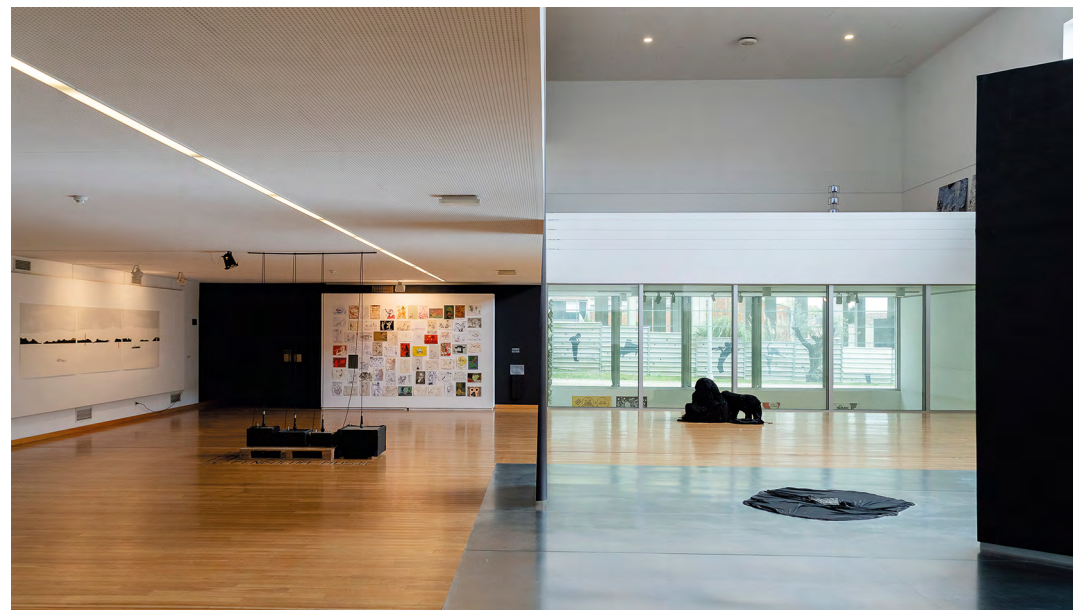
o lugar mais amigável, mais horizontal, mais democrático e mais duradouro para fazer dialogar esta multiplicidade de contributos, muitos deles inéditos, e para lembrar a escola como lugar por excelência da reflexão e de investigação, o que estamos a fazer também durante esta entrevista convosco. Este processo de formação é tão dinâmico que, ao mesmo tempo que aqui estamos a conversar, em formato online, e a gerar texto, alguns colegas vossos estão simultaneamente a acompanhar *in loco* a realização do ensaio fotográfico que está a ser produzido para o livro, outros editam textos, outros preparam as respetivas traduções, outros o briefing para a designer, outros o orçamento... É um projeto da escola enquanto escola, que a reflete enquanto instituição contemporânea mas já inscrita e consciente da sua história e percurso: juntando, por exemplo, um vídeo do Ricardo Jacinto, que apresentou um trabalho feito num período em que não lecionava e enquanto artista convidado para uma exposição do Cubículo (organizada pelos vossos colegas agora finalistas de PPC); a um texto do professor João Serra, professor fundador da escola e recentemente jubilado. Esta intergeracionalidade celebra o ciclo dos 30 anos da escola, ponto de partida absolutamente excepcional do projeto PROFS, que não se voltará a repetir. Agora estamos focados em projetar o futuro com e sobre os trabalhos dos alunos, nomeadamente na primeira parceria entre o curso de PPC e o de Artes Plásticas para a realização da exposição de finalistas daqueles alunos, projeto no qual vocês também estão a trabalhar.

## **US** Qual foi o papel de cada um dos professores neste processo?

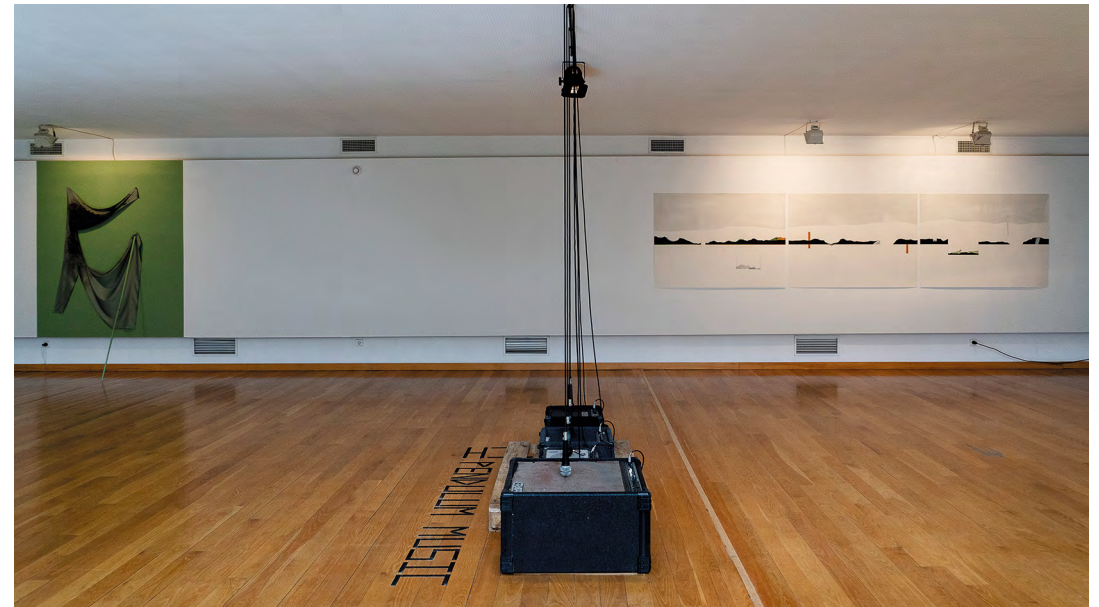
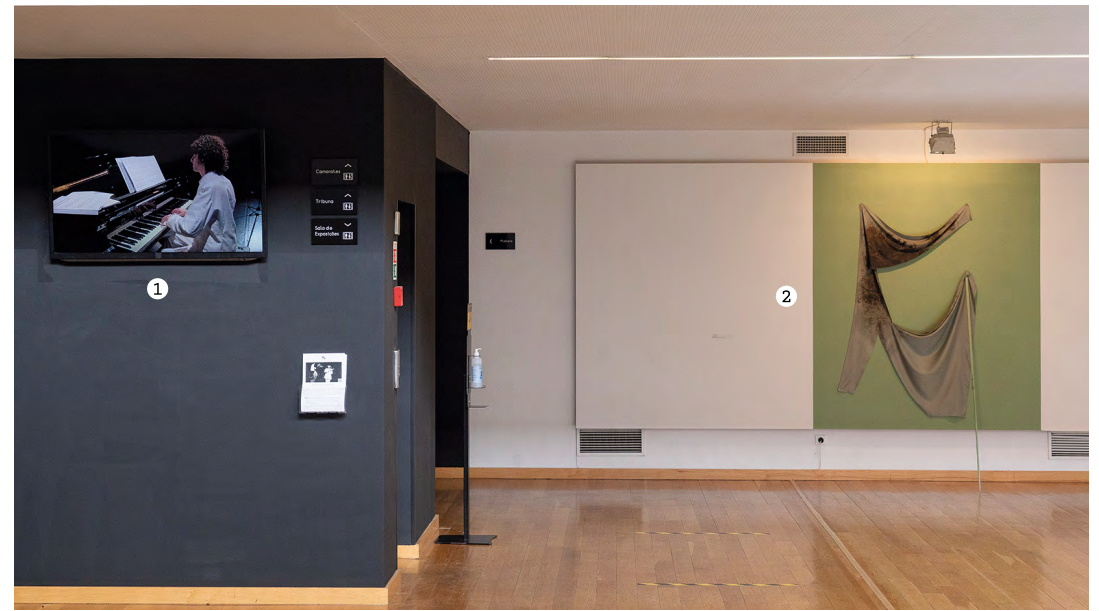
**CC** O papel de todos foi igual. Somos uma equipa de três pessoas, e a divisão de tarefas foi natural. Numa equipa, é importante reconhecer as nossas características e limitações de forma a aproveitar o melhor de cada um. Temos a vantagem de vir de áreas diferentes, do cinema, do design e das artes visuais, complementaridade importante no âmbito de uma exposição multidisciplinar. Contámos ainda com a intensa colaboração do diretor, João dos Santos, na organização, e dos colegas Aprígio Morgado e António Silveira Gomes, na componente gráfica da comunicação do projeto.

**FG** As equipas funcionam bem quando se conhecem a si próprias e têm a inteligência de escolher os melhores jogadores para alavancar os processos que não dominam, as pessoas ideais para colmatar lacunas em determinadas áreas, e que muitas vezes diferem de projeto para projeto. É fundamental ter essa consciência e percepção.

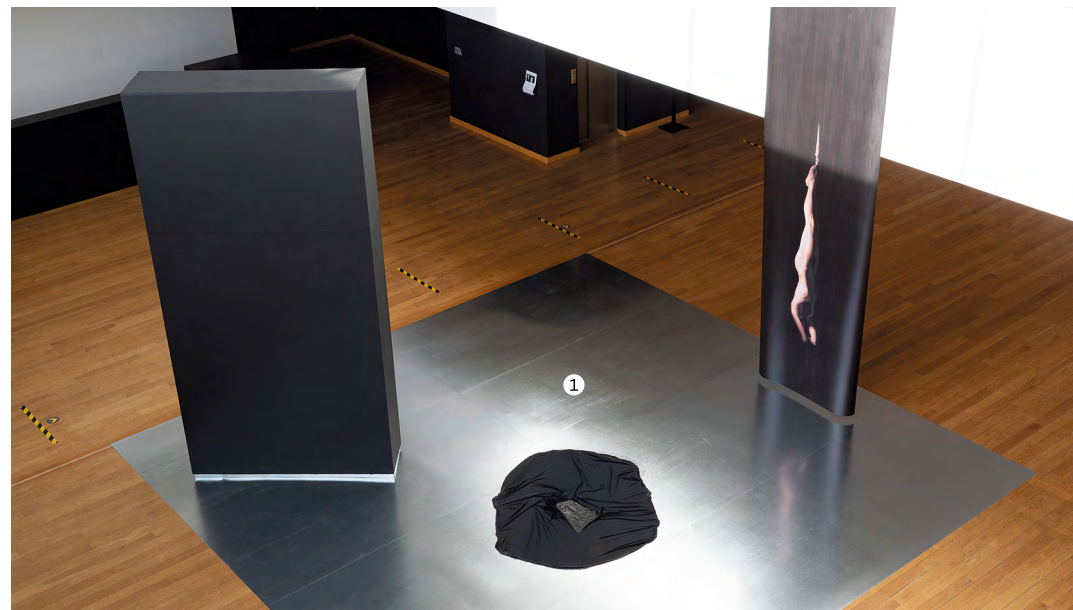
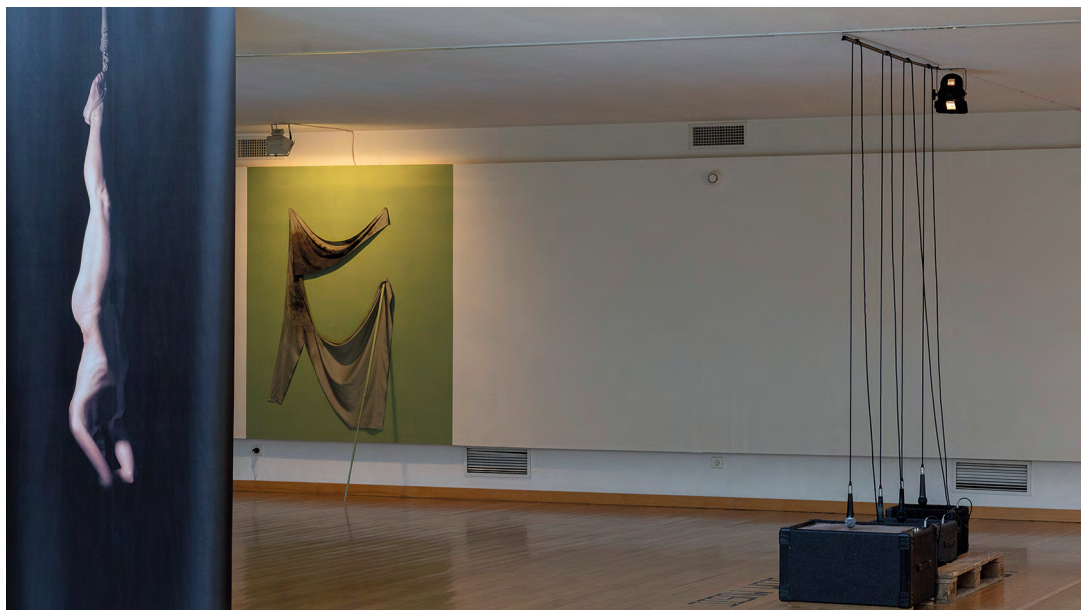




1. Ricardo Pimentel (Candido Efeémer),  
*PENDULUM MUSIC* de Steve Reich  
4 microfones, 4 amplificadores, 1 performer.  
A partir de "Pendulum Music", 1968  
de Steve Reich
2. Catarina Leitão, *Orografias #001*, 2018  
Triptico, 110x151 cm cada, Aquarela,  
tinta acrílica e corte sobre papel  
Cortesia da artista
3. Gonçalo Pena, *Desenhos da 2ª V*  
Folhas A4 e diversos materiais
4. Catarina da Câmara Pereira e João dos Santos  
*Ar comprimido*, Técnica mista
5. Paulo Quintas, *Grande Girassol*  
[Corações e Girassóis (Ordem Chã)/  
Um Coração difícil/ A Gênese do Apagamento  
ou a Empresa Ocre/ O Character Aberto do  
Girassol/ O Calor do Coração/ O Fim do  
Coração Quente/ Mon Coeur, ton Coeur  
et le Coeur du Monde (pour Vicent)/  
(Miolo do Girassol/ Meio do Estomago/  
Miolo do Sol (depois de Otto Dix)],  
1997-2007, Óleo sobre tela, 250x250cm  
Coleção particular

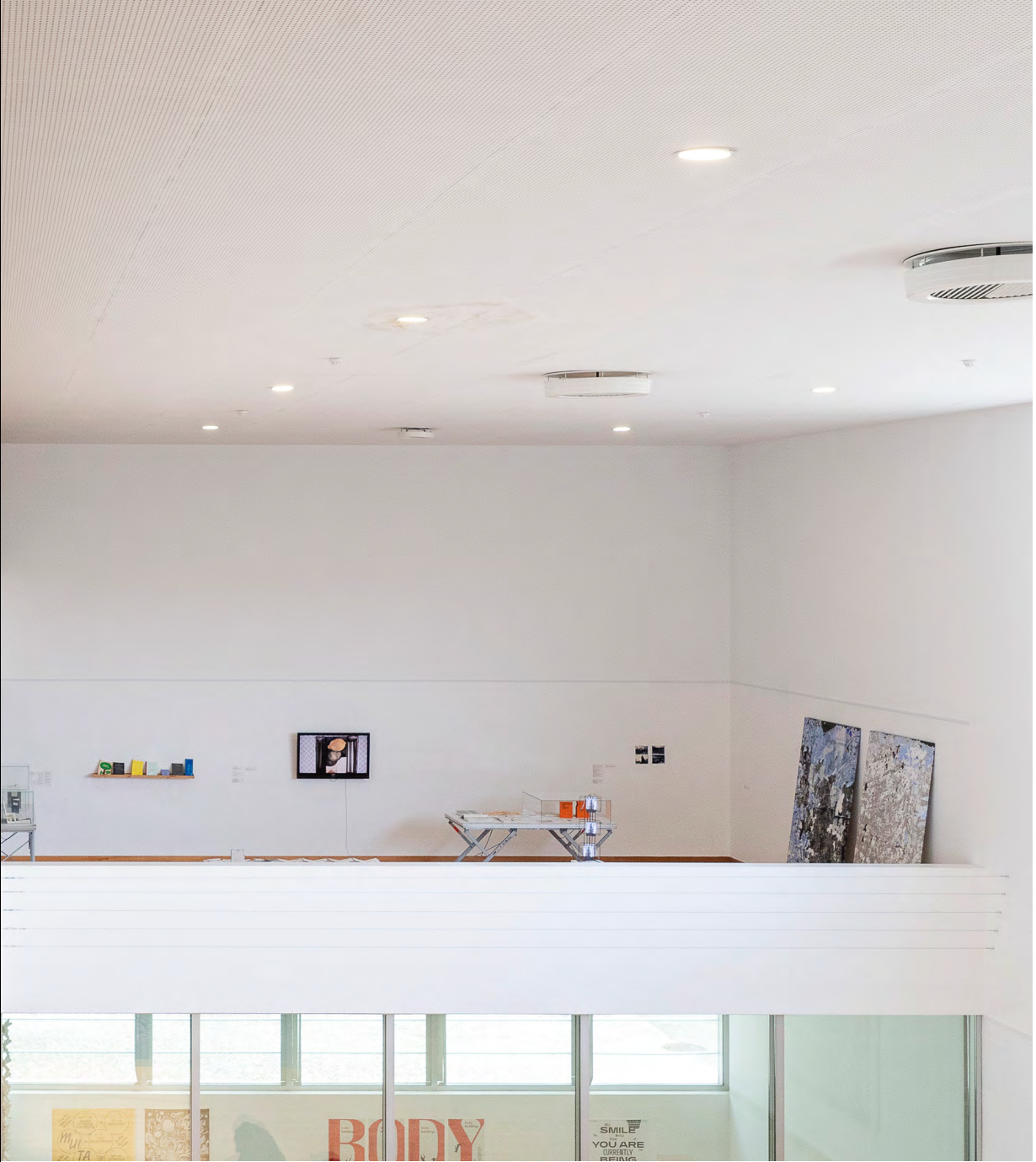


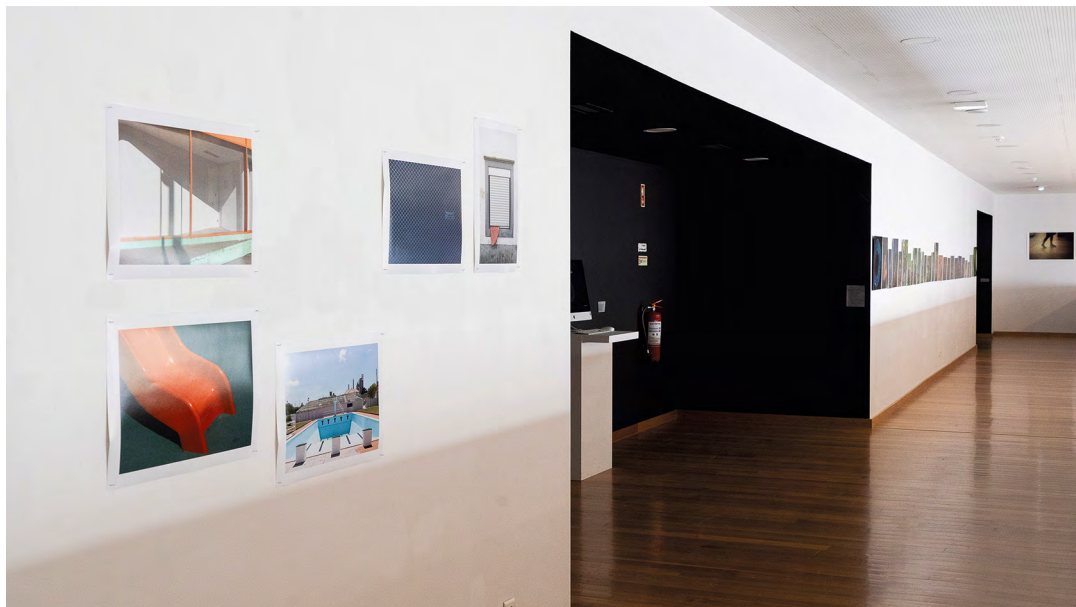
1. José Eduardo Rocha (JER), *Sonata da Chiesa*,  
op.47 (2012), para violino Chicco e piano  
VIDEOCLIP, DURAÇÃO 13'26''  
COMPOSTA POR José Eduardo Rocha  
INTERPRETADA POR JER e Vasco Lourenço,  
no Teatro Ibérico em 2018  
FILMADO POR Leonor Areal  
GRAVADO POR Nuno Morão  
MISTURADO E EDITADO POR Ricardo Pimentel  
PRODUZIDO POR José Eduardo Rocha  
EDIÇÃO Jerverlag® – 30 Anos do Ensemble JER
2. Teresa Luzio, *Auto-retrato*, 2020  
Seda intervencionada e fita de papel



1. Catarina da Câmara Pereira e João dos Santos  
*Ar comprimido, Técnica mista*







1. Luís Aguiar, *s/título*  
Fotografias a jacto de tinta sobre papel Luster, 50X40cm
2. Marco Heleno, *Perceptron Explanator*, 2020  
Perceptron Explanator é uma visualização interativa e algorítmica que revela as acumuladas iterações de decisão do sistema mais elementar de uma rede neural artificial: um perceptron. Explica o progresso da tomada de decisão, revelando a causalidade presente no processo, ao mesmo tempo que liberta o observador da complexidade estatística intrínseca ao algoritmo. A visualização tem o intuito de ajudar a desenvolver uma intuição sobre o funcionamento interno do perceptron a não especialistas, a todos. Em co-autoria com Miguel Carvalhais e Nuno Correia.
3. Sara Orsi, *Whole Web Catalog*  
Tomando as ambivalências tanto do Whole Earth Catalog como da Internet, o Whole Web Catalog é um motor de busca em construção contínua, que explora o espaço entre uma comunidade global de partilha e todo um sistema de controlo. Ligado a vários serviços de informação e a bases de dados através de APIs abertas, o Whole Web Catalog é uma ferramenta de "mash up" para ferramentas já existentes, que compila a informação de forma a não se obter respostas unilaterais. Enquanto ferramenta alternativa aos motores de busca corporativos, também questiona a relevância da informação disponível em base de dados abertas.
4. Pedro Ramos, *Circulatio: um olhar sobre Alento*  
CONCEÇÃO ARTÍSTICA E COREOGRAFIA: Pedro Ramos  
INTERPRETAÇÃO: Pedro Ramos e Sandra Rosado  
ASSISTÊNCIA ARTÍSTICA: Teresa Simas  
COMPOSIÇÃO MUSICAL: Paulo Maria Rodrigues e Pedro Ramos  
DESENHO DE LUZ: Zé Rui  
ASSISTÊNCIA TÉCNICA E OPERAÇÃO: Tânia Neto  
CONCEÇÃO DE ESPAÇO CÉNICO: Pedro Ramos  
CONSTRUÇÃO DOS OBJECTOS CÉNICOS: Silveira Cabral  
FIGURINOS: Rita Roberto e Pedro Ramos  
PRODUÇÃO EXECUTIVA: Xana Lagusi  
COMUNICAÇÃO E DESIGN: Nádia Carmo  
ACOMPANHAMENTO E REGISTO DOCUMENTAL: David Cachopo (FOTOGRAFIA) e Luís Margalhau (VÍDEO)  
PRODUÇÃO: Ordem do O  
CO-PRODUÇÃO: Cine-Teatro Avenida e Casa das Artes de V.N. de Famalicão  
APOIOS: Câmara Municipal de Lisboa, Trilhos Verdes, Junta de Freguesia Avenidas Novas, Passos e Compassos, Cine Teatro Câmara Municipal de Palmela, Antena 2

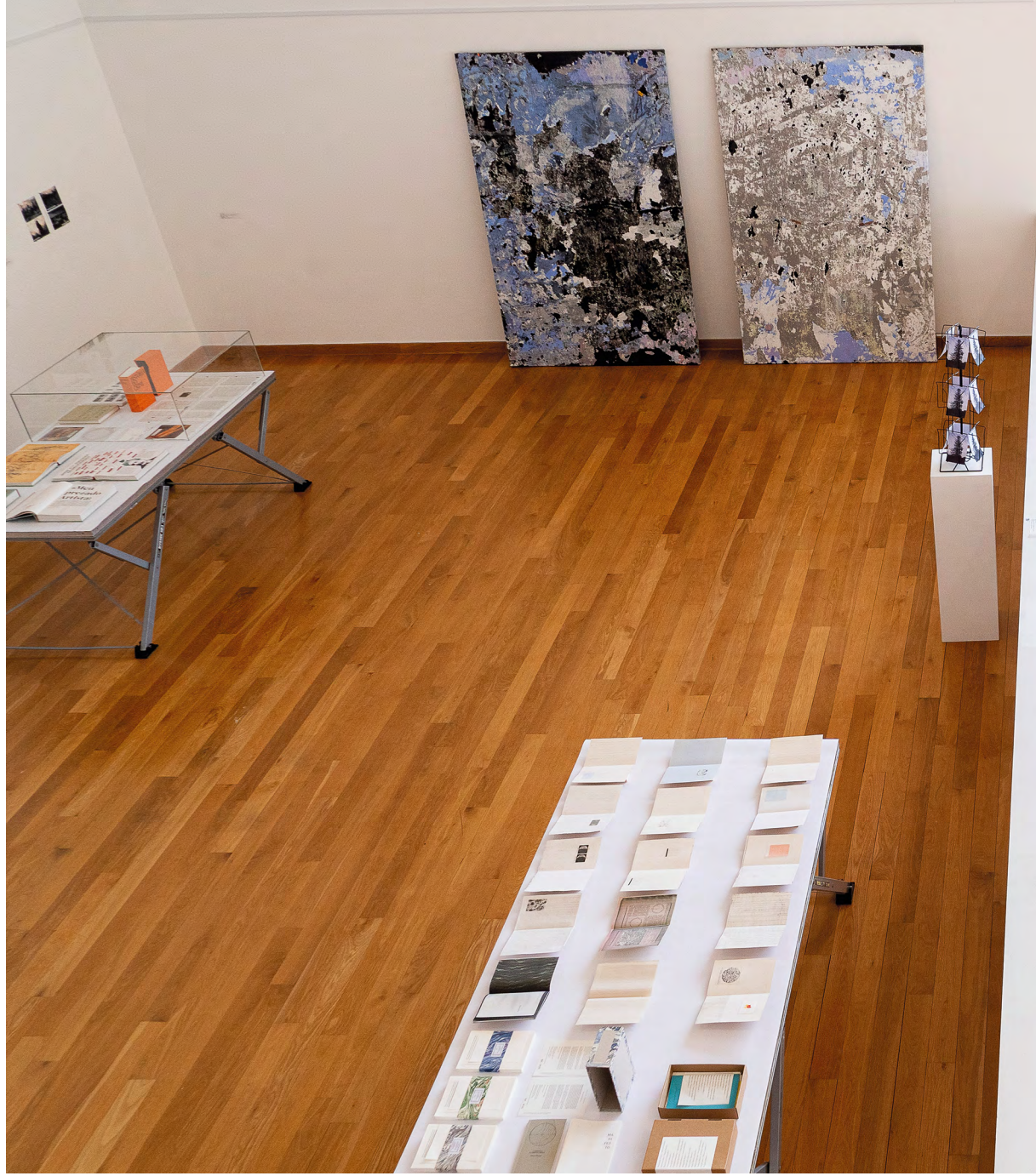
APOIO A RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS: Trilhos Verdes, Junta de Freguesia de Avenidas Novas, Câmara Municipal de Lisboa, CIM - Centro de Interpretação de Monsanto, ESMAVC, Estúdios Victor Cordon - CNB, DançArte/Passos e Compassos - Câmara Municipal de Palmela, Câmara Municipal de Castelo Branco, CAB - Centro Coreográfico de Lisboa.  
CONSULTORES/COLABORADORES: Álvaro Fonseca, Carlos Ramos, Carlos Andrade, Cláudia Galhós

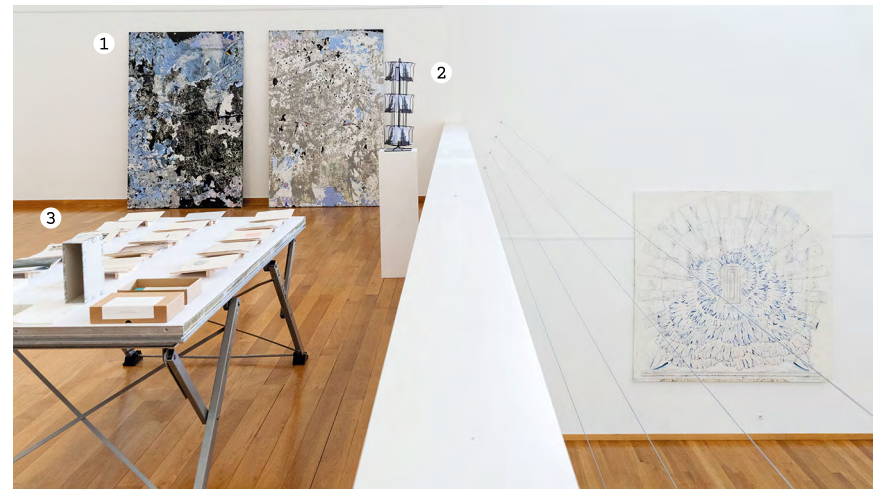
5. Luísa Baeta, *Sem título*, da série *Ando a pensar nisto*, 2018, Fotografia a cores, impressão a jacto de tinta sobre papel Epson Enhanced Matte (Luísa Neves\_my studio), 60x90 cm Ed. 1/6 + PA



1. Marco Nunes Correia

- *Ilustrações para rótulos de azeite da Herdade da Horta da Faia, 2017 e 2020, Aquarela, 31x41cm*  
 Nome comum: Pica-pau-malhado  
 / Nome científico: Dendrocopos major  
 Nome comum: Mocho-galego  
 / Nome científico: Athene noctua
  - *Ilustrações para o Guia das Aves da Foz do Rio Sizandro, C.M. Torres Vedras, 2017, Aquarela, 31x41 cm*  
 Nome comum: Alvéola-branca  
 / Nome científico: Motacilla alba  
 Nome comum: Guincho / Nome científico: Chroicocephalus ridibundus  
 Nome comum: Andorinha-das-chaminés  
 / Nome científico: Hirundo rustica  
 Nome comum: Pintassilgo  
 / Nome científico: Carduelis carduelis  
 Nome comum: Verdilhão  
 / Nome científico: Chloris chloris  
 Nome comum: Guarda-rios /  
 Nome científico: Alcedo atthis
2. João Catarino
- *Praça da Alegria, 2017, 40x70cm, impressão fine art giclée sobre papel fine art de algodão 270g, a partir de um desenho original a aquarela em caderno de viagem*
  - *Arribas Costa Vicentina, 2017, 40x70cm impressão fine art giclée sobre papel fine art de algodão 270g, a partir de um original a tinta da china sobre papel*

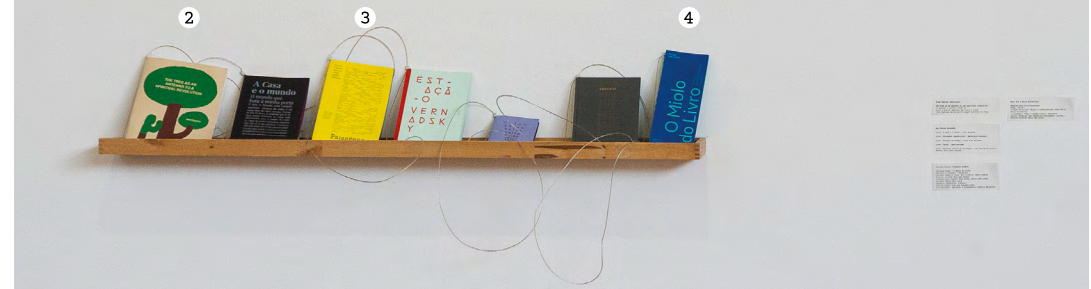
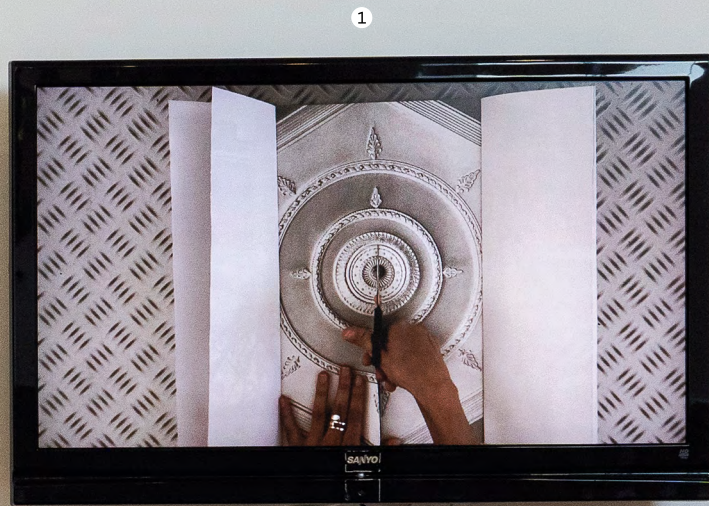




1. Marta Soares, *Pinturas arrancadas à noite / Untitled (I e II)*, 2018  
Mixed media on canvas, 225x146 cm
2. Isabel Baraona, *Cartas de amor* 2013  
Conjunto de postais, impressão offset digital, 10X15 cm
3. Ana J. Romana, Conjunto de livros da artista:
  - *A literatura e o direito à morte*, 2020
  - *Manifesto pelo livro - Fragmentos de um discurso amoroso*, 2020
  - *24 Estórias // Entre Vizinhos*, 2018
  - *onde o tempo não foi inventado*, 2018
  - *Estórias do livro de artista em 29 fascículos*, 2017



1. António Silveira Gomes (barbara says...),
  - *História do Crime* (João Louro, 2018)  
Priberam (Dicionário da Língua Portuguesa)  
DESIGN GRÁFICO: barbara says...  
DIREÇÃO DE ARTE: António Silveira Gomes  
PRODUÇÃO: Cláudia Castelo  
PAGINAÇÃO: António Silveira Gomes,  
Mariana Veloso, Marta Gaspar  
PROGRAMAÇÃO: mariaadelaide.com  
IMPRESSÃO: Maiadouro
  - *A Imagem Paradoxal* (Vitor dos Reis e Emília Tavares, 2017), MNAC - Museu do Chiado, em parceria com o Museu Carlos Machado e o Museu Nacional de História Natural e da Ciência  
DESIGN GRÁFICO: barbara says...  
DIREÇÃO DE ARTE: António Silveira Gomes  
PRODUÇÃO: Cláudia Castelo  
PAGINAÇÃO: António S. Gomes, Mariana Veloso  
IMPRESSÃO: Norprint
2. Pedro Moura, *Poeira*, Banda desenhada de duas páginas publicada na revista «Cais» de Outubro de 2020. Argumento e planificação de Pedro Moura, desenhos de André Catarino.
3. Miguel Macedo, *Livro As Caldas de Bordalo - Passeio pelas Caldas da Rainha à descoberta dos lugares de permanência de Rafael Bordalo Pinheiro*, 320 Páginas em impressão offset, 24x32,5x4,5cm  
DIREÇÃO DE ARTE E DESENHO DRÁFICO: Miguel Macedo  
TIPOGRAFIA: Van Condensed Pro e Tramuntana Pro de VANARCHIV / Ricardo Santos  
TIRAGEM: 1500 Exemplares  
EDITORIA: ARRANHA-CÉUS, Lisboa

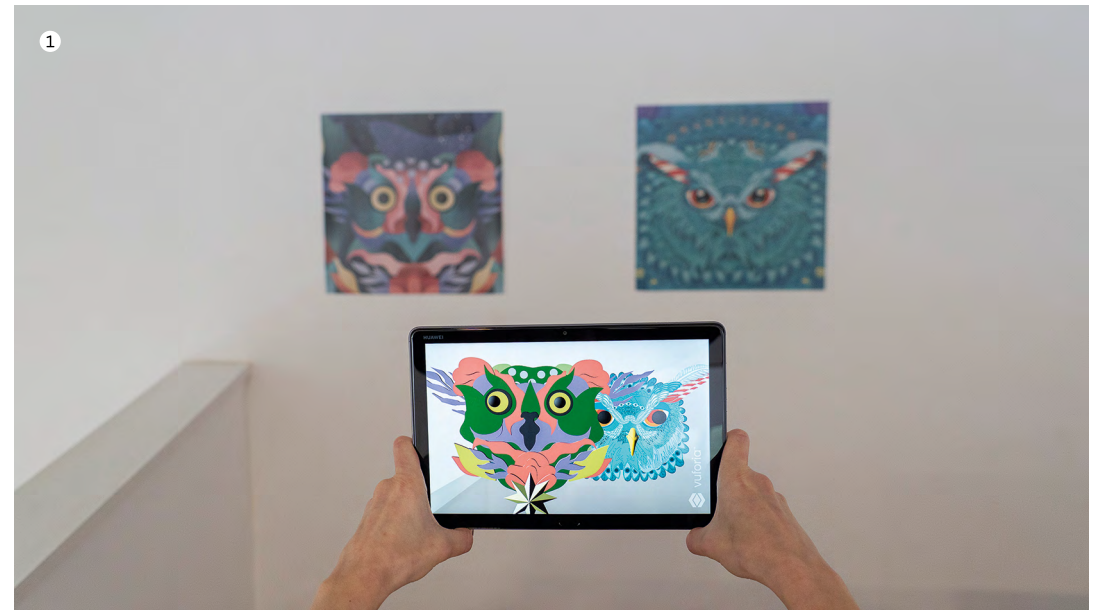


1. Sara Vaz e Marco Balesteros,  
*Ensaio Para Livro-Character*, Vídeo, 38'38"  
DIREÇÃO ARTÍSTICA, EDIÇÃO, INTERPRETAÇÃO:  
Sara Vaz e Marco Balesteros  
CO-PRODUÇÃO: Temps D'Images Lisboa / Duplacena  
APOIOS: Fundação GDA; República Portuguesa:  
Cultura / DGArtes Direcção-Geral das Artes
2. Bruno Santos (Mantraste), *The Tree  
as an antenna to the spiritual revolution*  
32 páginas + poster, 19x25 cm, miolo  
e poster impresso em riso a 2 cores  
capa impressa em serigrafia papel  
mostarda de 300gr
3. Ana Teresa Ascensão
  - *A Casa e o Mundo*, Lata Edições
  - *Paisagens Imprevistas*, Materiais Diversos
  - *Estação Vernadsky*, Dois dias edições
  - *Valsa*, Lata edições
  - *Arroios. Diário de um diário*, de José  
Maria Vieira Mendes, Dois dias edições
4. Ricardo Dantas (Itemzero studio)  
*The Book Block | O Miolo do Livro*  
EDITORA: 0.itemzero + Maiadouro  
AUTORES: Rúben R. Dias, Rui Oliveira,  
Fábio Duarte Martins, Ricardo Philippe Dantas  
TRADUÇÃO INGLÊS: Hugo Rocha, Maria João Cunha  
REVISÃO: Maria João Cunha  
DESIGN E INFOGRAFIA: Itemzero  
TIPO DE LETRA: Uivo por Scannerlicker  
PRÉ-IMPRESSÃO, IMPRESSÃO E ACABAMENTOS:  
Gráfica Maiadouro

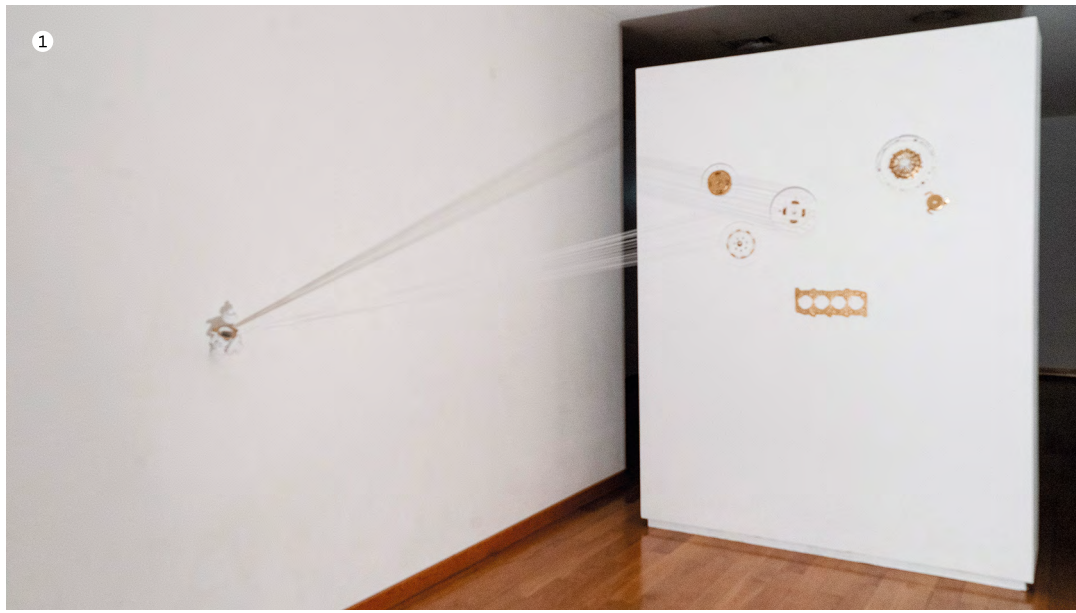




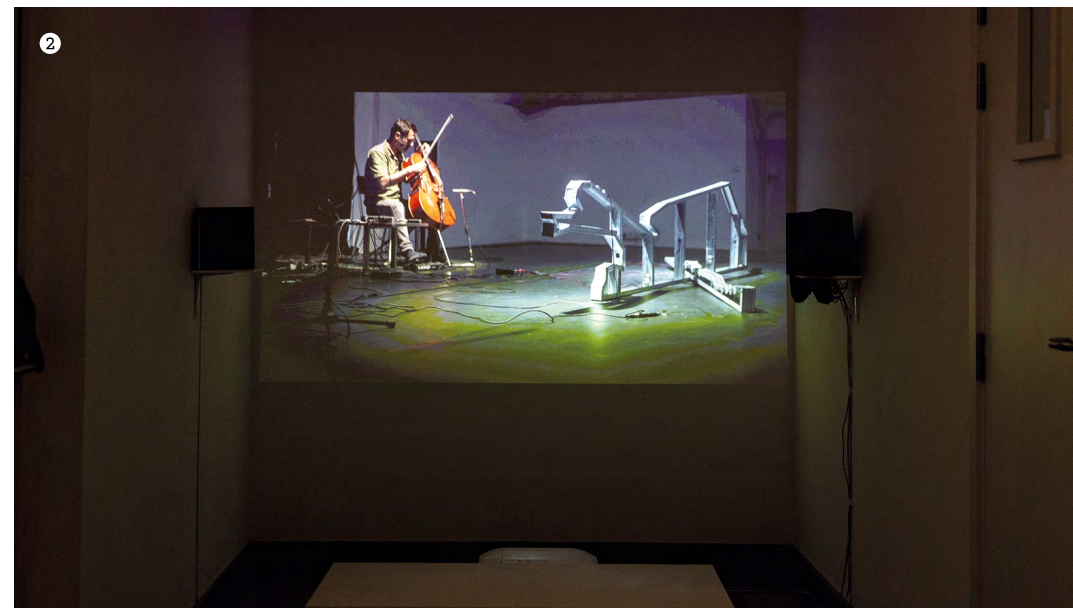
1. Catarina Leitão, Conjunto de livros de artista:
  - *Coleção Abismo - Apontamentos 10*, 2020; *Apontamentos 24*, 2020; *Apontamentos 12*, 2020; *Apontamentos 15*, 2020; *Apontamentos 16*, 2020
  - *Biblioteca Natural - Natura XIII*, 2017; *Natura IX*, 2017; *Natura XII*, 2017; *Caderno V*, 2017
2. Bruno Santos (Mantraste)  
 'Serpente' e 'Pernas', 100% Algodão tecido à mão em colaboração com a Gur



1. David Cabrita, *Realidade Aumentada Coruja*, Esculturas em 3D inspiradas no trabalho ilustrativo de Kruella D'Enfer e Mário Belém, com posterior desenvolvimento de uma aplicação em Realidade Aumentada
2. Isabel Aboim Inglez, *Paisagem azul*, Imagem fotográfica impressa em jato de tinta sobre papel fineArt, cor, 100x100 cm



1. Susana Anáguas, *Vestígio III*, 2019-20  
Ferro, gesso, madeira e luz  
Dimensões variáveis
2. Diogo Alvim, *Material Music*  
Peça electroacústica para 4 canais.  
Contraplacado, cortiça, plástico, papel,  
som, vídeo, 10'47''. A partir da peça  
"Portable Structures for Potential  
Gatherings" de Ramiro Guerreiro, integrada  
na exposição "House of Dust", CNEAI,  
Pantin, França. Documentação do concerto  
realizado em 18 novembro 2017.  
Registo vídeo cortesia CNEAI



1. Fernando Brízio, *Sounds for Paradisaea I*  
| *Sounds for Paradisaea III*  
VÍDEO: HD, 2'23" | 7'47"  
DIRECTOR: Fernando Brízio, Mário Melo Costa  
SOUND DEVICE DESIGN: Fernando Brízio  
PERCUSSION: Marco Franco  
CINEMATOGRAPHER: Mário Melo Costa  
SOUND RECORD: Victor Ribeiro  
SOUND MIX: Miguel Martins  
COLOR GRADING: Paulo Américo  
TYPOGRAPHIC COMPOSITION: Diogo Dias João  
EDITING: Fernando Brízio (2020)
2. Ricardo Jacinto, *MEDUSA (The Abduction of Europa)*, 2020, Vídeo de uma concerto-instalação para violoncelo solo, eletrónica, sistema de feedback e estruturas ressonantes, 30'  
Conceito e performance de Ricardo Jacinto (2020) a partir da obra "INFINI #1" de Arkadi Zaidis (2016)  
CÂMARA: Sara Morais  
GRAVAÇÃO DE ÁUDIO: Nuno Morão  
ASSISTÊNCIA: Ricardo Tocha / Francisca Venâncio  
MISTURA ÁUDIO E EDIÇÃO VÍDEO: Ricardo Jacinto  
PRODUÇÃO: OSSO  
Obra realizada para a exposição Medo do Futuro, organizada pelo Curso de Programação e Produção Cultural da ESAD.CR, disponível em [medodofuturo.cubiculo.phenomena.pt](http://medodofuturo.cubiculo.phenomena.pt)





1. João Pombeiro, *Work in Progress*, 2019  
 Vídeo Digital, Full HD, Cor, Stereo, 5'19"  
 MÚSICA: Wanna Be Basquiat, de Surma
2. Nuno Fragata, *A Walk in the Park*, 2020  
 vídeo: 3'00"

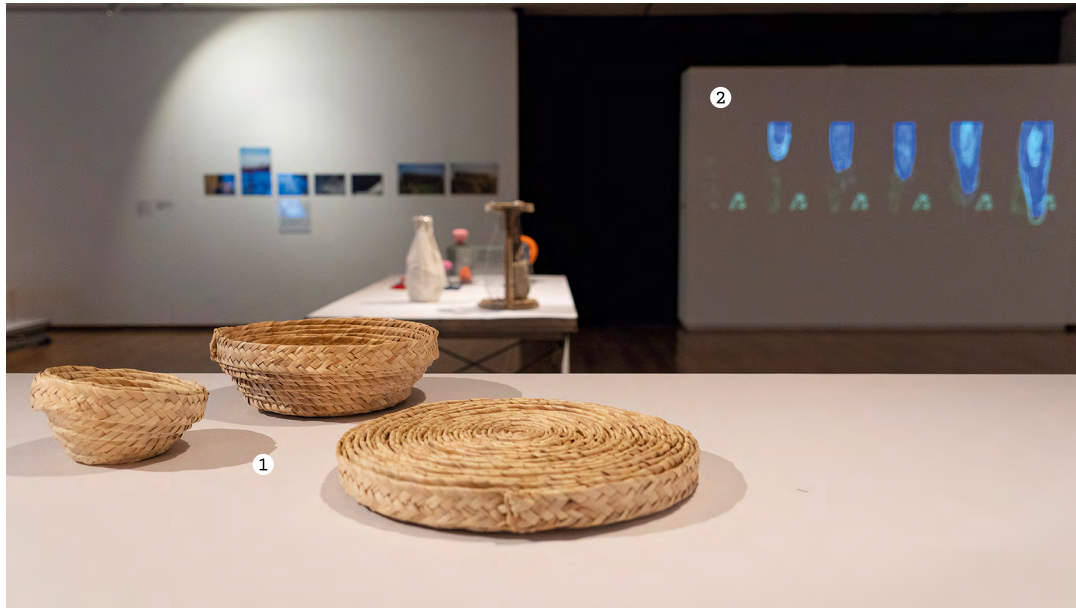




1. Ruben Santos, *alóctone - território e transformação*, 2018, video-instalação, imagens de arquivo, 01'57", loop, s/som
2. Vitor Agostinho, *Moldes Mutantes NEWS\_F#01\_2017*  
 PEÇA: Faiança vidrada  
 MOLDE: Enchimento via líquida, 35x20x15 cm MDF+Jornal 40x30x30cm
3. Ivo Oliveira Rodrigues, *So Solid Landscapes*, 2018, Brinquedo, Algodão e Poliéster, Crochet, dimensões variáveis  
 PRODUÇÃO: Raquel Costa



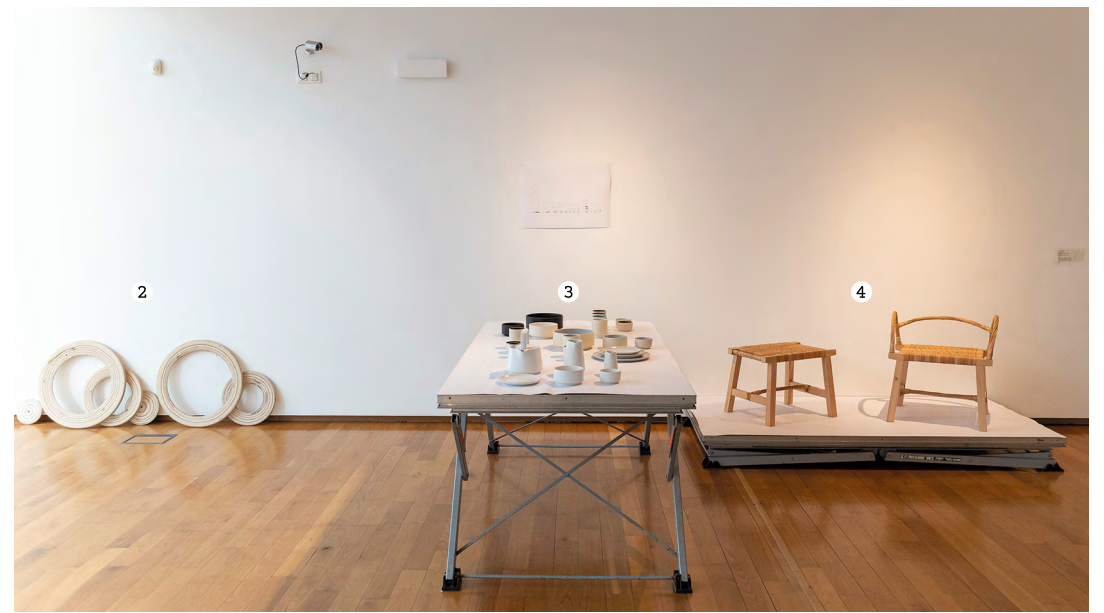
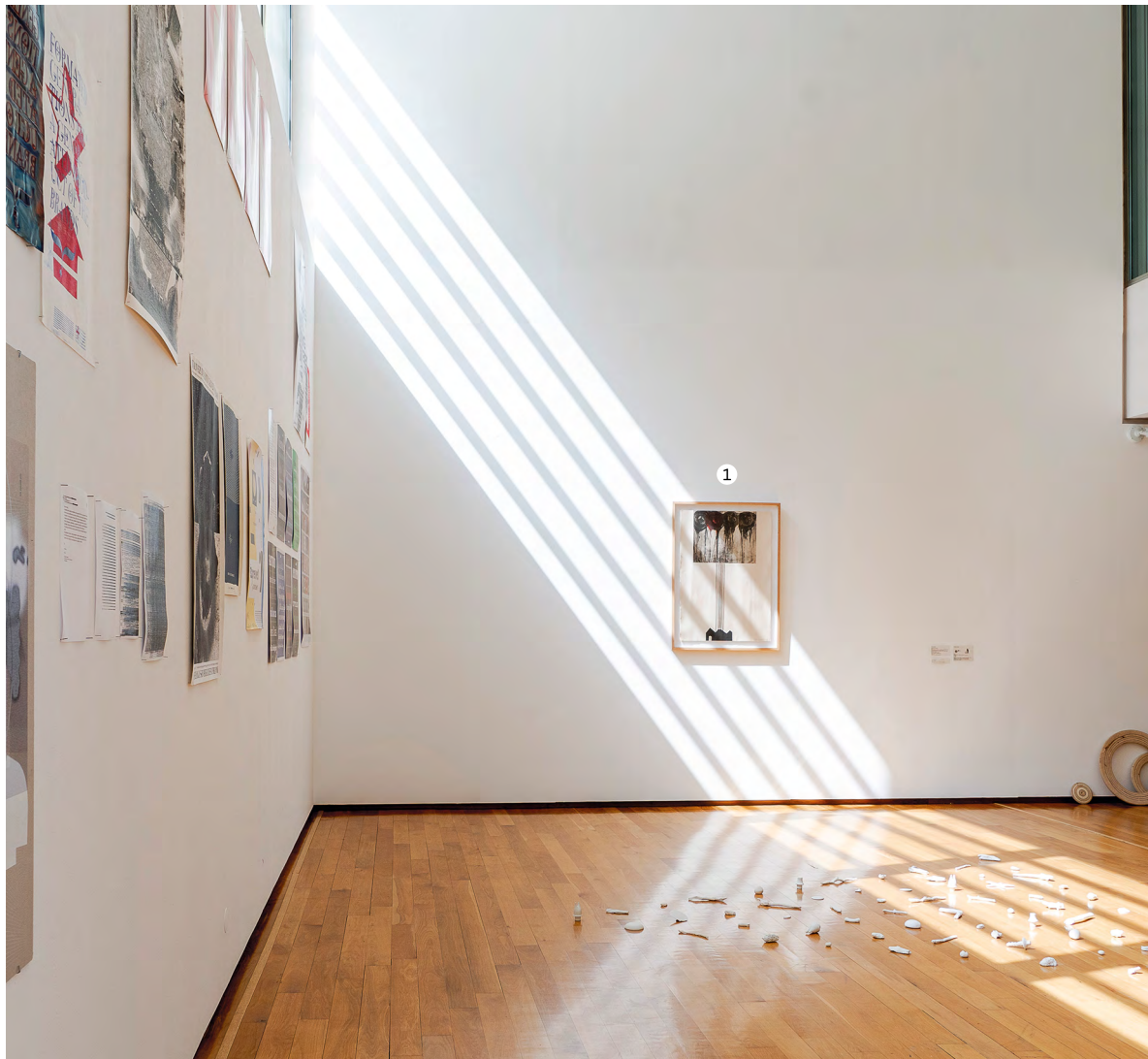
1. Carla Lobo, *Plano cromático de aplicação de painéis acústicos nos estúdios de som da ESAD.CR, Painéis acústicos (têxtil e HIPS) Jocavi*



1. Henrique Ralheta, *Empreita à Hora*  
A Empreita à Hora - Projeto Manifesto pela valorização do trabalho artesanal, nasceu na residência Designers de Loulé e foi um trabalho colaborativo entre o designer Henrique Ralheta, a empreiteira Odete Dias e a costureira Júlia Laurência, em 2017.
  - Taça de: 2 horas, d: 16 cm, 4 horas, d: 22 cm, 8 horas, d: 31 cm
  - Candeeiro de mesa de: 2 horas, d: 16 cm, 4 horas, d: 22 cm, 15 horas, d: 42 cm
 MATERIAIS: Palma  
 TÉCNICA: Empreita  
 DESIGNER: Henrique Ralheta  
 ARTESÃS: Odete Dias (empreita) e Júlia Laurência (costura)  
 Peças cedidas por Loulé Criativo / Câmara Municipal de Loulé
2. Fernando Galrito, *Corpos | Bodies*  
Animação sobre papel tratado digitalmente, Loop, 9'  
 CONCEITO, AUTORIA E REALIZAÇÃO: Fernando Galrito  
 ANIMAÇÃO: Fernando Galrito, Adanoé Lima, Yemeli Cruz, Lidia Morales  
 PRODUÇÃO: MONSTRA | Taumotrópio  
 PRODUÇÃO EXECUTIVA: Isabel Gaspar  
 CONCEITO SONORO: Fernando Galrito  
 MÚSICOS: DJ - Iván Lejardi, Baterista - Yissi, Trompetista - Julio Rigel
3. Miguel Vieira Baptista
  - Banco, 2017
  - Cadeira, Madeira de Freixo com velatura, 38x65x70 cm
  - Mesa Quadrada, 2017, Madeira de Freixo com velatura, 80x80x42 cm
  - Abat Jour 1, 2017, Candeeiro de suspensão. Estrutura de arame e tela plástica revestida a tecido, 60x55x73 cm
  - Alguidares, 2017, Faiança vidrada, ø40x15 cm
  - Pratos, 2017, Faiança vidrada, ø36x4 cm
  - Baldes, 2017, Faiança vidrada, ø26x21,5 cm
4. Célia Gomes, *CMIA Aveiro*  
- Centro de Monitorização e Interpretação Ambiental de Aveiro, 2002-2017  
 LOCALIZAÇÃO: Marinha da Troncalhada, Salinas de Aveiro  
 AUTORES DO PROJETO: Célia Gomes e Pedro M. Costa (a.s\*)  
 EQUIPA ARQUITETURA: João Simões, Ricardo Balhana e Ana Teresa Henriques  
 ESTABILIDADE: Fernando Rodrigues  
 ESPECIALIDADES: Tecnopert  
 PAISAGISMO: Isabel Azevedo  
 FOTOS: Rui Grazina



1. Vitor Reis
  - *Planta Suspensa*, Pasta refratária, engobes e vidrado, 18x13x17 cm.  
Sombra, Pasta refratária e vidrado mate, 16x2x4,5 cm
  - *Cinzeiro*, Faiança vermelha e vidrados, 15x12x12 cm. Instalação, Faiança c/ vidrado mate, metal e corda, 26x9,5x9,5 cm



1. Célia Bragança, *Música en el corazón*  
 TÉCNICA: Calco gravura- Água-tinta e água-forte,  
 Gravura em relevo - Linóleo gravura  
 MATRIZ: Cobre e Linóleo  
 PAPEL: Fabiano Rosapina - 300gr  
 EDIÇÃO: P/A
2. Fernando Carradas, *KRIKOI*  
 Contraplacado de madeira produzido  
 manualmente, d: 60 cm, d: 24 cm
3. Filipe Alarcão, *Atlas Projecto*, 2017-2018  
 Grés vidrado, Dimensões variáveis  
 PRODUÇÃO: Molde Ceramics, Mic  
 DATA DE INÍCIO DE PRODUÇÃO: 2019
4. Filipe Alarcão
  - *Banco Rara*, 2019, Madeira de Criptoméria,  
 Vime, Dimensões (H x L x P) 420 x 550 x 410 mm
  - *Cadeira Rara*, 2019, Madeira de Criptoméria,  
 Vime, Dimensões (H x L x P) 630 x 550 x 520 mm



1. Rute Rosa + Sérgio Vieira (Laboratório d'Estórias), *Esperança na vida das borboletas*  
Faiança vidrada em branco mate, latão natural fundido manualmente em moldes de areia, 16,5x23,0x10 cm, 480g (cada)  
CONCEPÇÃO: Rute Rosa e Sérgio Vieira  
ESTÓRIA: Elvira Santiago  
ILUSTRAÇÃO: Pedro Seromenho  
MODELAÇÃO: José Carlos Almeida  
*Espera e paciência na vida das borboletas*  
Hoje, a minha Maria Jorge disse-me:  
"– Mãe, pareces um ganso que está a morrer!". É a frase mais espantosa que ouvi nos últimos tempos. A sonoridade é linda, a imagem é colossal.  
E foi aí que o meu ganso interior, ganso preto, ganso branco, se lembrou da encomenda das borboletas. Ou melhor, do dia em que o homem do correio lhe deixou uma caixa de borboletas à porta. O homem do correio insiste: tem urgência. Quer as borboletas de volta (...)  
Não se pode ter peso nas mãos para poder olhar o céu.
2. Marco Reixa, *Workshop Responsible Tourism For a More Inclusive and Positive Impact*  
CARTAZ MUPI E SOFTWARE: Affinity Designer, Affinity Publisher, Affinity Photo, Epson Scan  
TIPOGRAFIA: Cera Pro, Jupiter Pro
3. Susana Gaudêncio, *Duelo-dilema*, 2020.  
Objectos em gesso cerâmico, tamanho variável.



1. Marco Reixa, *Workshop Responsible Tourism For a More Inclusive and Positive Impact*  
Cartaz MUPI e software: Affinity  
Designer, Affinity Publisher, Affinity  
Photo, Epson Scan  
TIPOGRAFIA: Cera Pro, Jupiter Pro 2
2. António Silveira Gomes (*barbara says...*)  
*Muita Fruta - Cozinha Popular da Mouraria*  
Cartaz MUPI, Impressão digital s/ papel de cartaz  
DIREÇÃO DE ARTE: António Silveira Gomes  
DESIGN GRÁFICO: António Silveira Gomes,  
Marta Gaspar
3. João Maio Pinto, *Sem título*,  
Tinta da China sobre papel 90x127 cm
4. Fernando Oliveira, *Merging Departments*.  
*Bodozap - Experiment, transform, engage*  
Caracteres desenhados em Adobe Illustrator  
Fotólito Produzido com impressora Matriz  
produzida em fotopolímero a partir de  
uma impressora 3d, impressão A2 a cores  
em papel numa letterpress  
Iade-Ue: Design, Fábrica/Print Lab (João Flecha  
e Filipa Oliveira), 3d Lab (Vasco Milne),  
Fernando Oliveira/ João Flecha/ Filipa Oliveira
5. António Costa, *la haine #01*, Impressão  
digital em cartão prensado de 4 mm, 75x105 cm
6. Paulo Silva, *DSD. CCP. PCDC*. Papel  
IOR 80grs, Impressão laser, A3 e A4
7. João Vinagre, *Serie Beings - Sem Título*  
Serigrafia (1/5) a preto sobre papel  
Fabriano 300g, 103x70 cm  
IMPRESSÃO: Miguel Coelho
8. Ana Teresa Ascensão
  - *Body Buildings*, de Henrique Pina
  - *Talvez Deserto Talvez universo*,  
de Karen Akerman e Miguel Seabra Lopes
  - *Num país estrangeiro*, de Karen Akerman  
e Miguel Seabra Lopes (Cartaz/Serigrafia)
  - *Provas e Exorcismos*, de Susana Nobre  
Cartazes, dimensões variáveis
9. Ricardo Santos, *Posters (Tipos de Letra) A2*
  - *Gazeta Slab*
  - *Gazeta Stencil Display*
  - *Lisbona Naskh*
  - *Lisboa Sans Hebrew*
  - *Lisboa Sans Tamil*
  - *Linka*
  - *Nouveau*
10. Aprígio Morgado, *Espécime*  
*Tipográfico*, Poster A0
11. Nuno Bettencourt, *Galdéria Take-way*  
Serigrafia impressa em papel de 300g, 50x70 cm
12. Paula Dona, *Projeto de Identidade*  
*para a marca O Lugar da Júlia*, 2020  
Impressão Digital sobre Papel 84,1x118,9 cm

Este livro não só regista aquilo que foi a exposição PROFS - Autores contemporâneos na ESAD.CR enquanto evento efémero, com um tempo e um lugar específicos, como inclui também a participação de uma série de outros professores, também autores, cujo formato de trabalho não se coaduna com o formato expositivo, de galeria ou de auditório. O formato ensaístico, escrito ou visual, ou o artigo teórico ou científico, são registos autorais comumentemente produzidos por esta comunidade docente e o formato livro abraça ao máximo essa diversidade, procurando cumprir a promessa de a representar.

Nesse sentido, desafiámos todos os professores que não puderam participar na exposição a enviar propostas editoriais. Tivemos respostas equivalentes às primeiras: uns propuseram um texto ou trabalho pré-existente, outros enviaram propostas em alternativa para que as seleccionássemos, outros ainda produziram um trabalho específico para o livro.

# INLAND JOURNAL 15

Isabel Baraona · Editores Eduardo Matos e André Cepeda · [inland.journal@gmail.com](mailto:inland.journal@gmail.com) · setembro 2019



Mendigar  
Tempo e  
Palavras

INLAND JOURNAL 15 Isabel Baraona

## OXALÁ!

## 1.

, pressinto-o, deixa-se entrever, quando o vislumbro aflora, assoma, manifesta-se, acontece extemporaneamente, vem lenta e inexoravelmente à superfície, e então aparece-me assim, revela-se, em porvir surge, nem sempre o compreendo logo, sinto que raramente me pertence, que não é passível de domesticação, mas se eu estiver concentrada e se me entregar o tempo necessário, deixa-se fixar. Inicialmente é de natureza subterrânea, irracional, vem do negro da boca e fluxo ininterrupto dos pulmões, remói-se entre vísceras. É quente como o sangue, aflui entre o ombro e a ponta dos dedos. Quisera eu que com os anos e a prática me aparecesse projectado no papel<sup>1</sup>, bastando-me unir os pontos, seguindo obedientemente com a ponta do riscador esse primeiro esboço fantasmagórico, invisível a outros. Mas não. A hippie que há em mim (auto) tranquiliza-se sussurrando *deixa fluir*.

Num primeiro momento há um tremor, a escolha intuitiva dos materiais que me permitirão a difícil operação de trazer à tona o que me é desconhecido. O desenho é desejo em mim, no mundo, de compreender(me). O desenho é gesto (auto)hipnótico, estruturação interior, vontade de ver. E por muito que desenhe há o muito que me escapa.

E depois do desejo, do prazer e da angústia de fazer, há a estruturação de um pensamento, uma consciencialização, um olhar crítico. Às vezes vem o desgosto (vai tudo para o lixo!). Outras vezes um indefinível e ténue sentimento de completude. É-me muito clara a certeza de que o mais importante é fazer, depois tomar consciência e, às vezes, quando existe um contexto benfazejo, mostrar.

Durante cerca de 10 anos fui habitada por muitas centenas de personagens, muitos eram sugestões directas de leituras tão dispareas como Gilgamesh<sup>2</sup>, contos de fadas com especial predilecção para o Capuchinho Vermelho, assim como apropriações (nem sempre muito informadas) da mitologia greco-romana; muitos personagens foram por mim inventados a partir de episódios da minha vida, ou tendo por base anedotas vividas por quem, naquela altura, me era próximo. Certo é que houve durante anos a fio

uma proliferação de criaturas, co-existência de narrativas e espaços. Estava povoada<sup>3</sup> e a quase totalidade das personagens femininas eram auto-representações, repetitivas projecções dos vários aspectos da minha condição feminina. É importante frisar que até ao presente pouco me interessou produzir um auto-retrato mimético *per se*. Em muitas composições, as personagens femininas são representadas junto a um duplo — nesse corpo-a-corpo, ambas “se desenham” simultaneamente. Há desenhos em que a um corpo cheio e completo contrapõe-se outro, apenas sugerido. Este duplos-corpos são interdependentes — sem serem necessariamente complementares — tricotam-se, moldam-se e/ou desenham-se um ao outro: entrelaçam as linhas que engendram membros, entranhas, longos cabelos, modelam o peso do corpo que circunscreve a silhueta do outro, *esculpem-se*. Seja um par por oposição, complementaridade ou duplicação, pode ser ainda uma forma de pensar sobre a dualidade artista-modelo — pretexto para reflectir sobre a relação entre os vários papéis que desempenho quotidianamente e, de certa forma, multiplicar as representações virtuais em torno desta pessoa que *pode ser* “eu”.

Pouco a pouco, estas criaturas foram ganhando uma voz, no sentido figurado mas de certa forma também literal, e nos últimos anos as palavras tornaram-se preponderantes. Palavras escritas, palavras desenhadas, que se dão a ler pela linha negra que as delinea ou pelo turbilhão de linhas em torno delas construído. Tanto importa o seu conteúdo, como o modo como o desenho se organiza em torno delas. E há as ladainhas às quais sempre volto, como uma oração: *tatua-me e canta comigo, amanhã*.

Gosto do peso e do ritmo de algumas palavras, é como se fossem saborosas de pronunciar. Cobiço chegar à clareza de *Não sei nada*<sup>4</sup>, de Ruy Belo, que diz: “Tenho um vocabulário próprio. (...) As palavras são seixos que rolo na boca antes de as soltar. São pesadas e caem. (...) A minha vida passou para o dicionário que sou.”<sup>5</sup>

Gosto da palavra serendipidade, porque serve muitas vezes com justeza para falar de como trabalho, da relação intrínseca entre aquilo que nos é exterior e a nossa capacidade de recolhimento; da acção (fazer) e da atenção (estudo), olhar e observar. Sylvie Catellin sintetiza muito bem o que significa este termo, diz

ela que “o acaso não é suficiente. Para que haja descoberta deve-se dar atenção ao que advém do acaso, ou por engano, e sobretudo deve-se interpretar. Dito de outra forma, o acaso deve ser transformado em informação. (...) A descoberta não é um dado, é um processo que se inscreve numa temporalidade e num contexto. (...) A serendipidade não é portanto de modo algum uma postura que consiste em confiar beatamente no acaso ou na sorte (no sentido de fortuito). É uma postura atenta e reflectida”<sup>6</sup>. Oxalá! Oxalá! Oxalá!

## 2.

Em 2013 vivi 6 meses no norte de França, onde iniciei um projecto cujo título genérico acabou por ser o definitivo, i.e., *cartas de amor*. Há dois elementos latentes a casa e o corpo, presentes nesta e em muitas outras séries de trabalhos. Do ponto de vista material não são objectos preciosos ou sofisticados. São postais, múltiplos produzidos com recurso a impressão digital, sem nenhuma intervenção manual, não há aplicação de carimbos, costuras, colagens, recortes, etc. Razões que me levam a considerar que não se enquadram no que habitualmente se rotula de *mail art*. São postais enviados como postais. Defini à partida três características fundamentais: as fotografias estão relacionadas com o espaço onde vivo (ou vivi); o texto, ficcional em tom de confidência, simula uma declaração autobiográfica; os postais são expedidos com a morada manuscrita. Ao contrário de On Kawara, para quem o acto de enviar postais era impessoal (operando um sistema impessoal de comunicação pessoal)<sup>7</sup>, pois utilizava postais comerciais e carimbava o texto em letras capitais (mensagem e moradas), eu sinto a necessidade de escrever à mão as moradas das pessoas para quem envio os postais.

Geralmente uma carta requer uma resposta, mas o envio de um postal não implica reciprocidade, sobretudo não reclama uma resposta imediata ao arrepio de todas as redes sociais e aplicações comumente utilizadas (facebook, instagram, whatsapp, etc.). Projecto ruinoso do ponto de vista financeiro, cada postal é uma oferta desinteressada e modesta.

Meio de comunicação anacrónico nos dias de hoje, estes postais não são um convite (de exposição), nem publicitam produtos ou serviços. Como diz Michael Bracewell, as cartas de amor são “um gesto amigável — o desejo de partilhar um momento de proximidade com o destinatário”<sup>8</sup>. O envio é um dado fundamental que acrescenta sentido ao projecto: escolho selos variados, envio-os de cidades e postos de CTT diferentes, como se pudesse ter o dom da ubiquidade. Identifico-me com Jeremy Cooper quando diz que “Escrever um postal é um acto da mão (...). Também há prazer em colar o selo e colocar um postal na caixa de correio, a partir do qual o serviço postal local colecta e organiza a sua entrega (...), às vezes a milhas de distância”<sup>9</sup>.

Estes postais não se encontram disponíveis para venda, são expedidos para uma lista heterogénea de artistas, coleccionadores, colegas professores, amigos e conhecidos, nem sempre ligados ao meio artístico e que nos últimos anos se têm interessado pelo meu trabalho: um público involuntário. Pessoas entre as quais encontrei algumas surpreendentes complicitades. Pretendo que a recepção do postal funcione como um encontro inesperado, uma abertura no tempo, uma breve ruptura no quotidiano.

Entre 2013 e 2019 foram produzidos 25 postais, cuja periodicidade depende apenas do timing entre as ideias e a disponibilidade de orçamento. Algumas destas fotografias são anteriores a 2013 e não foram feitas especificamente para este projecto, no entanto, todos os textos foram escritos para *cartas de amor*. Curiosamente alguns dos textos foram retrabalhados, reescritos, dando origem a outros objectos.

As fotografias são pouco (ou nada) editadas e testemunham o que vejo através das janelas, ou portas, dos espaços onde vivo ou vivi (mesmo que por pouco tempo): a vista do quarto que habitei durante uma estadia em França, os telhados que via da janela do quarto que ocupei em casa dos meus pais, a vista de outro apartamento onde vivi nesse mesmo prédio, os portões e muros do quintal da casa que o Museu da Luz me emprestou durante o período de residência (em 2017 e em 2019), a vista do quarto onde fiquei por duas vezes quando estive em residência na Columbia College

1. “É como se o ‘desenho’ se fosse projectando na superfície do papel.” Ângelo de Sousa, “Refracções”, in *Revista de Comunicação e linguagens — Imagem e vida*, nº 38, Lisboa: Relógio d’Água, 2003.

2. Pedro Tamen, *Gilgamesh*, Lisboa: veja, 1989.

3. “je suis peuplée je suis convié”, Henry Bauchau, *L’écriture à l’écoute*, Bruxelas: Actes Sud, 2000.

4. Ruy Belo, *Homem de Palavra* [s], Lisboa: Editorial Presença, 1997.

5. Idem.

6. Sylvie Catellin, *La Sérendipité: um conte ancien, um concept novateur pour redynamiser la recherche*, Collection Tout se Transforme. Dir. João Caraça. Coord. Ed. Fátima Gil, Paris: Ed. Fondation Calouste Gulbenkian, 2015, pp 11, 28. Tradução livre.

7. <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/postcards-i-got-up> (consultado em 28/06/2019)

8. Michael Bracewell, “Introduction”, in *The Postcard Art of Gilbert & Georges 1972-1989. The Postcard Sculpture, Postcard Pieces, Titled Postcards Pictures*, Munique: DelMonico Books/Prestel, 2011. Tradução livre.

9. Jeremy Cooper, “Introduction”, in *The Art of Postcards*, Londres: Reaktion Books, 2012. Tradução livre.



(2013 e 2017), etc.; as várias vistas das múltiplas janelas da casa onde vivo agora. Estas imagens são, para mim, como um noema, i.e., indissociáveis desta palavra que repito como uma oração ou ladainha: *amanhã*.

As frases ou parágrafos impressos nos postais não são passagens de um texto mais extenso, são textos autónomos. Coleciono palavras, ando a matutar sobre elas, escrevo muitos rascunhos à mão; vou reduzindo as ideias a um parágrafo, a poucas frases ou mesmo a um breve núcleo de palavras.

Algumas frases são propositadamente patéticas, como são muitas vezes as cartas de amor. Se algumas frases são o reflexo de obsessões pessoais, existem nos postais iniciais referências literárias clássicas, como *Antígona*.

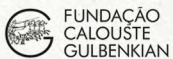
Entre a fotografia e o texto não existe uma relação unívoca, nem complementar. A imagem-espaco da casa, que nunca dou a ver, e o conteúdo aparentemente íntimo do texto são elementos narrativos enviados. Está-se dentro de uma casa e olha-se pela janela ou pela porta do quintal para o que está em frente, outras janelas, muros, telhados, um jardim adjacente, uma majestosa araucária excelsa. Se não podemos escapar ao corpo e aos espaços habitados, que tanto nos condicionam e domesticam como nos protegem, podemos ir para lá do que se vivencia. A ficção imaginativa amplia-nos.

### 3.

À força de me exercitar, parece-me que ao longo dos anos tornou-se mais fácil falar das dificuldades do processo que dá origem aos trabalhos. Consulto dicionários (o meu amigo “Aurélio”), moo o cérebro para encontrar as palavras certas que se ajustam aos aspectos próximos do indecifrável... esqueço o mais das vezes de falar daquilo que é vital, da faceta mais obscura, menos palpável, a que dá sentido à minha vida. Não sei sequer como poderia articular esse discurso, sei que antecede tudo, que é uma forma bruta de desejo, anterior a qualquer elaboração ou forma de pensamento. Fica, pelo menos por enquanto, num tão secreto segredo que é segredo até para mim. Quando fiz 40 anos tatuei um cravo vermelho e um “a”. O “a” que muitos tomam como uma homenagem à minha mãe, que se chama Amália, lembra-me todos os dias que *a alegria é a coisa mais séria da vida*<sup>10</sup>.

10. Frase impressa num conjunto de cartazes concebidos em 1971 por Carlos Gentil-Homem e Ernesto de Sousa, parafraseando Almada Negreiros (discurso proferido em 1932).

Texto e imagens Isabel Baraona Revisão Gisela Leal  
Design gráfico Joana & Mariana Apoio



©Isabel Baraona, 2020.

venho,  
fremente, passo-a-passo. Venho expectante,  
venho em surdina, a cada minuto, pelo dia  
afora, semana adentro encadeada e tecendo  
nós, pelos anos adiante, até depositar-me nas  
tuas mãos.



---

---

---

---

---



## 02 Rodrigo Silva Amor do Encontro (Fragmentos de um Discurso Aventuroso)

*Nós vivemos no esquecimento das nossas metamorfoses.* Paul Éluard

*Toda a vida verdadeira é encontro.* Martin Buber

*A esperança do homem não deve estar dirigida para o futuro mas para o invisível.* Christiane Singer

As nossas vidas, na sua substância mais verdadeira, são feitas de *encontros*. Tudo na vida começa com *um encontro* decisivo. Parece por vezes que a vida *toda* concorre para chegar a um encontro. Um encontro de si, em busca ou em descoberta de si, mais anterior ou mais interior, no íntimo ou no fundo (de si). De um *si-mesmo* descoincidindo inapelavelmente de *si* (-mesmo), de um mesmo que nunca é (apenas) um mesmo, um-diferindo-de-si e reencontrando-se por intermitências, por efracções, por clarões (para logo se perder ou desencontrar). De um encontro, *enfim*, prometido ou segredado, com um *outro* ou com *O Outro*, alteridade murmurada que se anuncia em nós, circunscrevendo uma ausência ou um vazio, uma busca incessante.

As nossas vidas, no seu *surgimento* mais fundador, são feitas de *encontros*. Encontro da mãe com a criança, encontro amoroso, paixão fulminante ou declinando-se em cada dia ao longo de uma vida partilhada. Amizades solares, cumplicidades políticas, cóleras partilhadas, afinidades electivas, criações colectivas, pertenças e entrelaçamentos, gestos do viver-junto e da intimidade: todas se tecem a partir de *encontros*. Face a face, corpo a corpo, lado a lado, aqui e ali, outrora ou amanhã, *encontros* tidos ou prometidos, diferidos ou falhados. (“Quando é que nos encontramos? Diz-me.”)

O que é um encontro? Não o sabemos ou só saberemos depois, *après coup*? Sabemos a sempre já demasiado tarde? Outras vezes: no momento mesmo, no momento exacto, em que ele se dava, *sentimos intimamente* (*sentiu o nosso corpo, por nós*). Noutras antecipámo-lo: tudo era *véspera* e antecipação, em cada sinal. Talvez o tenhamos sabido mais conscientemente, quando somos (*fomos*) privados da possibilidade do encontro, de

nos encontrarmos: quando fomos (*somos*) impedidos do encontro ou quando somámos os *encontros perdidos*, vemos como as nossas vidas são atravessadas pela presença do outro, habitados ou assombrados pelos *encontros* que acolhemos e que nos trespassam, que nos definem e que nos alimentam, que nos inquietam e que nos espantam, feitos do mais insondável mistério ou da mais pura alegria. Mistério do encontro, alegria do desconhecido, encontro que permanece no fulgor da sua ausência de explicação.

*Encontros sucessivos. Encontros falhados. Encontros oportunos. Encontros orquestrados. Encontros inesperados. Encontros prometidos. Encontros de conhecimento. Encontros de acção. Encontros-para-a-vida. Encontros tecidos no silêncio. Encontros fundados num palavra: palavra dada. “Dás a tua palavra?” Encontros das vozes, múltiplas, dissonantes, fazendo efracção em nós. “Podemos encontrar-nos?” Sim, mas, talvez. Quem sabe? Ninguém sabe. Como nem quando. Fica para um outro momento? Haverá um outro momento? Haverá alguma vez um *reencontro*, se: cada encontro é sempre um, *a-cada-vez-único*? Padecimento obscuro do único, obsessão fixa (quando tudo foi afinal reencontro).*

O encontro não é o *juntar-se*, o unir ou o reunir. Precisamos talvez (de reencontrar) de lançar alguns *elementos do encontro*, daquilo de que é que encontro é o nome, mesmo que seja um nome para uma coisa múltipla e plural. Promessa furtiva, esquiva, destinerante. Começar pelo princípio do encontro, se é que tal coisa existe, se é que nós não estamos já sempre *no meio* de um encontro. Nascemos já num (e de um) encontro de outros e encontramos-nos desde sempre dentro de

*um encontro primeiro*, dentro de uma díade – somos sempre *duais*, face-a-face de um encontro: nós com o mundo, nós com lucidez da vida consciente, a criança com o rosto e sopra quente da mãe. Eis a primeira aprendizagem, talvez, dos elementos *do encontrar*: já estamos num encontro antes mesmo de qualquer consciência do encontrar (do *êxtase* do encontro). O que há antes do encontro, antes de termos encontrado? “*Soubemos que éramos quando encontramos*”, escreveu Clarice Lispector (C.L. andou sempre em volta deste mistério, do *encontrar-se em vida*: é um dos seus temas mais persistentes, desde o encontro da *Paixão segundo de GH* até *Um sopro de vida*).

O encontro é o *imprevisto*. Mesmo quando é previsto, nele tem de ter lugar o imprevisível e o inesperado. Encontro é: o *inantecipável*, o *incalculável*. Não seria o encontro – *verdadeiramente* encontro – se já o tivermos visto ou for passível de ser inteiramente *previsto*. Ai nada se encontra: tudo está já dado, de acordo com um programa, apenas o decorrer de um cálculo, o desfecho sem acasos de onde foi extirpada toda a contingência. O encontro é o *lance* (“de dados” aquele que Mallarmé dizia provir “*du fond d’un abîme*”): não sabemos o que vai surgir, é um lance *a-cada-vez-único*. O acaso opõe-se o automático (acaso, *tyche* em grego, opõe-se ao *automaton*), ao maquinico: às grandes mecânicas da repetição, à tirania do idêntico, à reprodução do semelhante. Encontro é: *aquilo que interrompe* (a repetição, o quotidiano, a rotina, o conhecido). Pura *efracção. Ecce Homo*.

O encontro, mesmo quando previsto, abre ao *indeterminado*. Não que ele seja promotor do indeterminado, do vago ou do indistinto, do incerto ou do hesitante. Poderá sê-lo (é-o, muitas vezes, porque no encontro nada está inteiramente positivado ou convertido em significado) mas o encontro é do lado o surgimento puro daquilo que se abre para a singularidade e para concretude: da emergência do decisivo, da definição e da determinação, *a partir* do indeterminado. O encontro move-se do indeterminado para determinação (sob o fundo irreduzível do indeterminado). “*Temos de nos encontrar*”, dizemos. Para quê? É preciso definir e decidir, determinar: escolher entre as *bifurcações*, que se abrem a todo o instante diante de nós. O encontro abre para o *por-vir*: a cada encontro vai-se abrir o possível e o que ainda virá, nascendo dos encontros. Está sempre a abrir mais *futurição*. Ele abre sobre um futuro não dominado e não dominável.

Mesmo quando cuidadosamente preparado nunca sabemos como se vai desenrolar, o que vai acontecer. Contra o esperado, o encontro *contraria*: desfaz o domínio e posse do sujeito sobre mundo. É por isso que *suspeitamos* do encontro: ele traz o imprevisto, ele traz o estranho e o desconhecido. O sujeito ocidental, *sujeito-suposto-saber*, sujeito da posse e do domínio de si, é *desapossado* no encontro, quando as suas subjugações e sujeições deixam de sujeitar o mundo à sua vontade (de poder e domínio). O sujeito autónomo, livre, independente e emancipado é, na verdade, a face solar do sujeito biface, cuja face na sombra é a do sujeito dominador, emasculado e miusculante, misógino e falocêntrico. O encontro perturba e fragmenta o domínio, o autodomínio, impenetrável e imperturbável dos sujeitos (sobre si) *mesmos*. O encontro perfura o tecido (aparentemente) contínuo das vidas e das rotinas, fazendo irrupção e efracção, daquilo que não poderíamos antecipar ou prever: da *surpresa* (por isso falamos tantas vezes da surpresa do encontro ou dos *encontros surpreendentes*). “Não *imaginas* o encontro que acabei de ter”, dizemos. O encontro electriza a imaginação. Põe a imaginação fora-de-si (é o seu lugar próprio: pura potência do *fora* e do exterior – do que incessantemente vem ao encontro).

O encontro é o *face-a-face*. Esta expressão, de tão presente e banal, foi esquecida na sua beleza e profunda significação (Levinas lembrou-nos e escreveu páginas inesquecíveis sobre isto): duas faces, dois rostos, que *comparecem* e *aparecem*, em acto e presença, um *diante* do outro, oferecendo a face, de frente, do enfrentamento (estar diante ou defronte é o contrário do evitamento e do esquivar). O encontro joga-se na actualidade do *instante*, no momento, ou como dizemos por vezes, *em tempo real*. Mesmo no encontro diferido há um face-a-face em expectância, em espera. Estamos sempre em espera – de um encontro por vir.

O encontro é *aventuroso*. É a *aventura* mesma (seria um outro tema ainda). Ele é da ordem do arriscado e do perigoso, do intrépido e do destemido, do ousado e do audaz: o encontro põe em jogo o *perigo corrido* e o *risco assumido*, o arriscar-se (escrevemos sobre o *risco* e do *arriscar-se*, num outro lugar, mas é um mesmo texto que aqui continua). Percorre o perigo em curso e assume o risco de o atravessar. Num encontro a vida coloca as possibilidades em movimento, desdobrando-se no inesperado, actualizando o possível no imprevisto.

Os encontros contêm um *choque* e um colocar-em-tensão, uma activação vital e energética que polariza a dinâmica do movimento de transformação da vida. Seja num encontro furtivo ou num encontro de competição ou de combate, o perigo é experimentado como um tremor que abana e faz oscilar as fundações daquilo ou daqueles que se encontram. Tudo o que é solido ou solidificado pode ruir com os embates ou abalado pelas forças da exterioridade. Mas também se pode sair de um encontro *re-novado*, *re-avivado*, *re-aberto*, enriquecido pelos estímulos ou sementes lançadas num encontro. Todo o encontro contém uma promessa de *incitamento*: uma promessa *vital*, um potencial de transformação e de metamorfose a encetar. Vida: singular múltiplos encontros, sempre *re-novados* e *re-vividos*. Vida: o *um-diferindo-de-si*, em encontros plurais.

\*

O encontro produz brechas nas ilusões e expectativas do sujeito, nas suas projecções e dissimulações. “*There’s a crack in everything. That’s where the light enters*”, canta Leonard Cohen. No encontro cada sujeito põe em jogo *quem* é e cada um é sempre, pelo menos em parte, *desapossado* de si de si pelo outro, *expondo-se* a um outro. O encontro é o *ser-exposto*, a *ex-posição* que põe à prova o sujeito, fazendo-o sair nas suas supostas posições. No limite (levado a sentir o limite), o sujeito lançado, é exposto a ser deposto e destituído das construções com que se apresenta diante do outro. *Há* encontro quando o confinamento do eu (de um *eu-suposto-um*), que circunscreve uma interioridade é aberta e exposta ao outro, pela fracção existencial de um exterior, que abre brechas na (*auto*)ilusão do sujeito. Uma desapropriação do sujeito, a deposição do pedestal do ego, a destituição da sua fixação narcísica, uma mesmidade aberta pela alteridade, uma autonomia quebrada pela heteronomia, em suma, o mesmo *aberto* pelo outro. A (suposta) mestria e (auto)dominação do sujeito sobre si mesmo encontra-se suspensa, por um instante que seja, nesse *instantâneo vivo* do encontro. *No* encontro e *através* do encontro, saímos da caixa de ressonância do eu (do *autos*, da sua bolha de retro-acções a e auto-afecções), para escutarmos o exterior, que se aproxima. O outro: aquilo que se escuta, aquilo que se aproxima. Mas é preciso notar: o encontro não é abolição ou a destruição do “eu” (e do “meu”, que vai com ele), das pequenas tiranias do ego, nem uma fusão ou dissolução de um eu num outro. Pelo contrário: cada um guarda um si-mesmo, mas aberto à troca e ao contacto, *desmunido* daquilo que o conforta e assegura

numa compacidade (*auto*)ilusória, que o abre ao espaço em comum, ao espaçamento da comunidade. O encontro é a estrutura contraditória, eventualmente paradoxal, de uma *passagem ao limite*: é quando tocamos um limite (em nós) que nos descobrimos (com o) outro. Como um inescapável oxímoro, fecundo e propiciador, que mantém a separação e espaçamento da alteridade e do diferente (aliás: *re-marca-o*, sublinha-o, torna-o mais distinto e mais nítido) mas, ao mesmo tempo, *dá lugar*, à *presença* (do presente), ao *aproximar-se* (do próximo), aos *estar-perto* e *i* (ou melhor: ao *ser-com*, ao *estar-em-comum* que nos constitui intimamente). Ao/no mesmo tempo, um e o outro: *espaçamento* ou *apartamento*, no sentido que dá lugar à diferença singular de cada um e, ao/no mesmo tempo, *toque*, *tacteamto*, *percussão*, *eco* de *um-outro*. O eu fatura a sua auto-absorção, o seu *em-si-mesmo* ou o seu *en(-)si(-)mesmamento*: *abordado*, ele *trans-borda*, sai do confinamento dos seus limites e das suas bordas. *Violência* do encontro, que nos faz transbordar: sair dos confinamentos e das limitações, das finições e limites, que se fazem impasse e estagnação, que nos impedem a *passagem pelo* outro, a *passagem para além* do limite.

\*

O encontro é por isso, ontológico e de um modo essencial, *ético*. Ou seja: advém do ser e ao ser retorna, transformando o transformado. Uma ética do encontro, proponho, é o que teríamos de *reencontrar*: uma ética da (nossa) *fragilidade* (comum) ou da (nossa) *exposição* (comum) à alteridade inantecipável. Uma ética da *vulnerabilidade* ou da *desamparo*, uma ética da *precariedade* ou da *instabilidade*, uma ética da *relacionalidade*, da qual o encontro o nome e a figura. Ou, dito de um outro modo: de uma ética da *condição humana* (das condições múltiplas, diversas, contraditórias em que a fragilidade do humano se encontra perpetuamente ameaçada e dos *enfrentamentos* para lhe fazer frente) mais do que uma ética da *natureza humana* (na acepção de uma significação dada e acabada, de um sentido feito e confeccionado, sobre o que essa natureza deva ser e de uma moral que daí decorra). Uma ética de uma natureza (suposta ou deposta) numa condição (imposta ou exposta). A efracção do encontro impede que o sujeito se feche à *solicitação desamparadora* do (nosso) *desemparo comum*, em suma: à solicitude e à consideração, para com o(s) outro(s). O *desamparo* é-nos *constitutivo* e *constitui-nos* como sujeitos do *cuidar*, do *cuidado*, (em)prestado ou dado como um *dom*, ao *outro*.

\*

O fechamento ao exterior, o confinamento total, deixa-nos *atolados* em nós: *estiolados*, *definhados* e *atrofiados*. Porque a vida e o vivo, constitutivamente, não vivem sem o contacto e a troca com toda imensidão de alteridades que as atravessam e povoam. Sabemo-lo: ar, moléculas gasosas, luz e energia, calor, água, múltiplas matérias exteriores simples e complexas, assimiláveis e transformáveis bioquimicamente e, claro, um exército de microorganismos que coexistem em todos os seres vivos, nocivos, inócuos ou benévolos, bactérias, vírus, micróbios e outras entidades quase (invisíveis) com as quais co-existem, mais ou menos pacificamente, mais ou menos em guerra, permanentemente. Literalmente, cada ser único e indiviso, cada organismo, é um *sistema aberto* que troca informação, energia e matéria em permanência com uma imensidão exterior. Nós sabemo-lo, mesmo se estamos em denegação, empenhados activamente em não saber e em não querer saber. Denegação do encontro: recalçamento da alteridade constitutiva e instituinte do humano.

\*

Encontrar o outro é *sair de si*, dizemos por vezes. Basta escutar o que *existir* quer dizer: *ek-sistere* significa *estar-fora* ou *sair-para-fora*. Condensa o ser como *força de exteriorização*, como *força de expressão*. Existir é ser capaz de *estar-fora-de-si*, *ser-em-relação* com um exterior. Constitutivamente, “existe” aquilo ou aquele que se dá ao (encontro com o) exterior. Vida é: *des-dobramento*, *des-confinamento*, *ser capaz-de-encontro*. Adquirir a experiência do relacional, a passagem pela alteridade e pela exterioridade que nos faz sair do fechamento sobre si, do auto-encerramento. *Existir* significa, *fenomenologicamente*, poderíamos talvez dizer: *abertura* aos outros. Está vivo o que está aberto: aquilo que se fecha totalmente à exterioridade, que corta e fecha qualquer relação com o *fora*, com o exterior, petrifica-se numa dureza *mineral* e *insensível*. Torna-se literalmente *inerte*, ou seja, o contrário da abertura (orgânica) que institui o ser-vivente: ser da troca e ser em relação, ser habitado pelas aberturas que os outros operam nele, abrindo-o para a vida. A abertura não é apenas uma *disposição inata*: é a lei da *composição* que (*nos*) constitui intimamente. Mas, o encontro, para o humano, para os seres sencientes-concientes e dotados de intencionalidade (mesmo obscura) é sempre da ordem da *escolha* e da *decisão* (e, por isso, uma implicam uma logo uma ética, como compreenderam luminosamente Levinas e Nancy). Nós podemos (sempre)escolher ou decidir: recusar ou renunciar ao encontro.

\*

Ou, ao invés: desejá-lo. Nessa escolha, joga-se, de um lado, uma audácia e a coragem, um desassombro e a intrepidez, como se joga, no outro lado, o oposto, o medo e o temor. E, por isso, é ético ou, se quisermos, para lembrar Lacoue-Labarthe, *arqui-político*.

“*É apenas mostrando o que torna o amor diferente da posse e do poder que podemos admitir uma comunicação no amor. Ele não é uma luta, nem uma fusão, nem um conhecimento. Devemos reconhecer o seu lugar excepcional entre os relacionamentos (talvez até o arquétipo de todo o encontro). É a relação com a alteridade, com o mistério, ou seja, com o futuro (...) O amor não é uma possibilidade, não se deve à nossa iniciativa, é sem razão, invade-nos e nos fere-nos (flecha sagrada), e ainda assim eu (sobre)vivo nele. (...) Se pudéssemos possuir, compreender e conhecer o outro, ele deixaria de ser outro. Possuir, conhecer compreender são sinónimos de (actos de) poder. (...) O outro enquanto outro permanece como mistério absoluto.*”

Emmanuel Levinas

\*

O encontro não é, no entanto, estritamente redutível à relação. Temos talvez de *des-identificá-los*. Lá onde a relação consome e consome o possível (tenta, pelo menos), onde o mesmo se opõe ao diferente, reconduzindo o outro ao um pelo jogo das oposições, o encontro é irrupção e dissonância, interrupção, perturbação das homologias, abertura ao impossível. O encontro é relação a um *outro que permanece inteiramente outro* e que agrava e aprofunda a sua alteridade (pelo encontro). Não é uma simples relação (dos termos), que integra e assimila, fazendo do outro um outro *dado como relativo a um mesmo*, um outro de (ou para) um mesmo. Encontrar, como passagem ao limite, como o movimento vertiginoso que agrava a alteridade, que descobre o outro sem o reconduzir ao mesmo, sem o apropriar (sem o fazer próprio, sem o fazer seu). Posto assim, a relação não é talvez o cumprimento do encontro mas a *perda do encontro*, a *dissipação* do encontro, constituindo os encontrados ou os *encontrantes* como relativos (um ao outro), como mutuamente constituídos, como referentes (um do outro) ou correspondentes. Lá onde a relação *integraria* o encontro (para o digerir e assimilar), este resistiria, persistindo como jogo com o impossível, como idioma do singular. Na relação *desfaz-se* o encontro com o outro, rebatendo e reconduzindo-o ao mesmo, enquanto o encontro abre à descoberta do outro, como *puro surgimento*. A vida: uma

hesitação infinita e interminável entre a relação e o encontro. Indecidível. Ou irreconciliável. Ou, talvez: uma tensão relacional que se faz e re-faz pela efracção dos encontros. O outro aparecendo outramente, emerge na sua alteridade *ab-soluta* (que se levanta do solo) como *aparição*: como desvelamento e como irrupção de uma descoberta, como entrada na presença, apresentando-se, como exposição e comparência, *diante* de nós. A aparição é visão de uma revelação: puro encontro, puro surgimento. *Todos os amantes o sabem.*

\*

O encontro é, essencialmente, o contrário da *assimilação*: o contrário da absorção, da apropriação e da integração do outro em si, ou seja, da assimilação como *tornar semelhante*. O encontro enquanto indeterminado, enquanto risco assumido e perigo corrido, mantém a tensão, *partes extra partes*, entre o outro e o mesmo. O semelhante (e a assimilação) é uma noção cansada, um comum pobre: aspectual e classificatória, é uma noção preguiçosa, de uma retórica administrativa, e no limite, biopolítica. O semelhante (e a assimilação), agregam e amalgamam, assemelhando substancialmente: amar o seu semelhante é dizer como somos substancialmente idênticos e similares (mesmo na nossa comum exposição à morte) mas temos de dizer que a nossa semelhança é a da nossa (comum) e irreduzível dissemelhança, da nossa singularidade inassimilável e, *no limite*, da nossa solidão (da morte, própria de cada um) e da nossa exposição à morte (da nossa comum fragilidade e vulnerabilidade partilhada). Morremos sós, mesmo quando acompanhados. Encontrar-se é desassimilar a dissemelhança: e é nessa dissemelhança que nos encontramos politicamente. Não como uma comunidade substancial de similares, consumida e consumada (organicamente ou até fisiologicamente, num sentido “digestivo”), mas como aqueles que se encontram sem assimilarem ou sem se integrarem: sem se assemelharem, permanecendo no encontro das suas diferenças irreduzíveis. A política, o pensamento, o amor, a arte, não são uma *assimilação digestiva*: não se trata de *comer* o outro (voltamos ao encontro do Derrida de *Manger l'autre ou le calcul du sujet*, texto luminoso de *Politiques de l'Amitié*), de conhecer introjectando-o e fazendo-o meu, mas de manter, *partes extra partes*, o face-a-face (do encontro). Reconduzir a si, às categorias do seu espírito e assimilar à sua forma de inteligência, relacionar e referir a si e ao seu: tal é o contrário do encontro. O semelhante liberto do idêntico,

o semelhante enfim liberto do mesmo e da mesmidade. Um semelhante irreduzível (ao mesmo) e irreprodutível, que não se deixa conduzir a nenhum saber ou rebater sobre o conhecido. Uma *estranheza intocável*. Mas trata a *arte* de outra coisa senão deste puro *dissemelhante inassimilável*?

\*

Encontro é, diz François Jullien, *des-coincidir* (em *Dé-coincidènce – d'où viennent l'art et de l'existence?* essa é a forma de nomear a tarefa da arte). Desfazer a assimilação que come o outro, para o introjectar ou para o integrar, anulando a sua estranheza ou sua alteridade. Sair da coincidência e da adequação, da conformidade e da adaptação, daquilo que reconduz o outro ao ser. Levinas face a Heidegger, fazendo face, enfrentado Heidegger: o que é o outro *enquanto outro*? O que é o ser (maiúsculo ou minúsculo) sem o outro? Ou seja: o que é pensar o outro não enquanto assimilado e digerido em nós, não como *um mero oposto do mesmo*, mas como alteridade *essencial*, i.e., não relativa mas absoluta. Para François Jullien essa compreensão não se liberta, não des-adere, sem *enfrentar* e *afrontar* as origens gregas das nossas categorias de pensamento, que nos reconduziriam a esta *lógica originária* que nos continua a determinar, nos nossos binarismos e dualismos recursivos. O que é um outro que não é um oposto do mesmo? Em Platão, no *Sofista* (255 d), por exemplo, limiar do pensamento da dialética como pensamento da relação e da assimilação este modo de pensar é estatuído como determinação (do ser). Tudo o que é, é-o por oposição outra coisa: o outro é o *negativo-relativo* do um mesmo. Polaridade de opostos complementares, dinâmica da vida mesma. Tudo certo, para nós ocidentais embalados e lançados pelo pensamento da identidade e do Ser. Mas haveria que pensar um outro, indefinido e indefinível, que não é reconduzido ao ser, que não é dialectizável, que resiste ao *sacrifício dialético-relacional*: nós e os *“bárbaros”*, sempre por detrás e por debaixo, como os *nostros* outros (dailéctica da história e do *logos*, do sentido dado e feito, apropriado e apropriável). Um outro que não seja apenas um outro do mesmo: o *outro do encontro*. Um outro que não seja integrado numa racionalidade que o engloba e abarca como uma *excrecência* segregada do mesmo: *bárbaro, índio, estrangeiro, negro, mulher*. Todos aqueles historicamente que não quisemos encontrar mas assimilar, que denegámos enquanto outros e que sempre quisemos colocar em *relação assimilada à nossa semelhança*, reconduzindo-os à nossa mesmidade. Toda a história do Ocidente

é uma história de outros que não quisemos encontrar, dos quais denegámos a existência. Mas como podemos agora *abrir a existência* – (pura tautologia, como se existir pudesse não ser abertura, mas tantas vezes o foi) - ao outro, não para o *fazer-existir* para o *deixar-existir*? O amor: amar o outro enquanto outro e porque é outro e não porque é o outro de um mesmo. Como dissemelhança na proximidade e um/uma semelhante portador/a de um longínquo inassimilável. Um encontro onde toda a canibalização, toda a vampirização e toda a assimilação narcísica foram totalmente depostas em impossibilidade. Ou melhor: nem foram sequer uma possibilidade, nem mesmo negada. Do que é que amor é o nome? Daquilo de que encontro é a substância, o desejo, a busca, a aventura, a promessa.

\*

*Existência* é: aquilo que não se deduz ou não se demonstra. A existência não é subsidiária ou dependente: não se subtrai (de uma costela, por exemplo) ou não se reduz. *Outro* não se deduz ou demonstra de um mesmo. *Existe* no que está manifesto e mostrado, exposto: (a) apresentação da presença do outro, *num encontro acontecimento*. Outro (ou existência) é: o que não podemos senão encontrar como exterioridade pura. Só no exterior do nosso desconfinamento, podemos existir, i.e., encontrar *um outro*. Se existir é manter-se fora, sair (para) fora (de si), então, logicamente, no(s) confinamento(s), não há senão os outros de nós mesmos, imagens pálidas dos outros existente, imagens desbotadas, imagens digitais ou espectrais, que captam o *aspecto* dos outros e que nos dão uma *captura* das suas vozes cativas. Podemos dizê-lo noutros termos: *no(s) confinamento(s), os outro(s) foram retirados do encontro*. Que é o mesmo que dizer: *sem encontro(s), não existimos*. Só no exterior (de si) há um outro que não um outro do mesmo: estranho, estrangeiro – como um *vírus* que nos ameaça. Este outro não é o *nosso contrário* (de um mesmo) mas o desconhecido, inassimilável. *Imprevisto*, pura *contingência*, apresentando-se do exterior e fora de qualquer relação, não integrável, como aquilo que emerge *do fora* e *de fora* de qualquer relação. Por isso esconjurámos o outro como vírus ou ameaça de infecção, nós que *infectámos* o outro com a nossa mesmidade colonizante, que quisemos espalhar a mesmidade por toda a Terra, inclusive reconduzindo a alteridade da natureza, a sua *bio-diversidade*, o *encontro imprevisível do diverso* que constitui toda a forma de vida, como coisa existindo num encontro com o desconhecido. Desconhecido animal ou vegetal, desconhecido humano

ou viral, desconhecido que fora da relação, escapa à integração (no limite, infectando-nos com a sua estranha assimilação em nós). O Pensamento do idêntico e do semelhante, da assemelhamento e da assimilação, como pulsão de morte: querer a assimilação, absorver a substância, integrar no que (se) é. Pulsão de vida: desejar o encontro, partilhar a essência, expor ao devir.

\*

O outro *bifurca-nos*: pensamento do Ser, de um lado (grego), pensamento do Outro, por outro lado (hebraico). Atenas e Jerusalém, a sabedoria e a santidade. Tensão constitutiva e fundadora do Ocidente, mas com muitas figuras misturadas e passagens entre uma e outra, com muitas alteridades em cada uma (Antígona, por exemplo: é mais grega ou mais hebraica? Heráclito, o “asiático”, para onde cairia?). É preciso regulá-los e articulá-los, assegurar uma certa estabilização da relação com o outro, dialectizá-los e administrá-los, diz-nos o pensamento do Ser, a grande assimilação que tudo absorve e converte, tudo consome (Davi Kopenawa, em *A Queda do Céu*, fala da voragem de querer comer o mundo). Trinfou esse outro colocado em relação e ferramenta da relação, o outro útil ou utensílio da identidade (o outro reconduzido, guiado ao ventre do Ser), o outro da dialéctica e da integração, das operações racionais e calculadas. O outro como *existência*, como exterioridade absoluta ou sem razão, não pode subsistir: é o perigo mesmo (como na demonização obscena dos migrantes, sintoma mesmo dos velhos medos pânico des-identificação, convertidos em máquina de ódio e de instrumentalização política do medo). Mas há sempre um outro que resiste: Deus e o Ser, face a face e, ao longe e ao longo da suas fronteiras, excluídos os infinitos outros dos politeísmos, com os seus infinitos deuses inassimiláveis e inabordáveis. “Deus”, propriamente nomeado na tradição hebraica (e depois cristã, claro): “deus”, como o *encontro impossível*, aquele que não se pode ver face a face, com o qual a relação ou a assimilação é impossível, mas que entra em relação com o humano (Cristo). Com Cristo, poderíamos dizer, deus deixa de ser o *totalmente outro* hebraico: deixa de ser exterior ao mundo, mas *dá-se* no mundo como aqueles que acolhe o estrangeiro e o desconhecido, como aquele que se abre ao encontro do outro. A fecundidade da narrativa bíblica é, na verdade, uma *história de encontros*, uma *apologia do encontro*. Um Deus (desconhecido) convertido ao Ser (conhecido), enfim assimilável, enfim apropriável. Só os místicos o salvarão: do Ser e da Grande Assimilação, fazendo des-coincidir, multiplicando as fissuras e as fracturas – por

onde a Luz entra, como na letra de Leonard Cohen. “Mística”, é: o outro nome do encontro do Outro e do Desconhecido, o deus dos místicos é pura efracção do encontro. O *Inesperado* (por quem todo o encontro espera, secretamente). Por isso a linguagem dos místicos não fala senão dessa possibilidade (impossível) do encontro: aquilo que só se compreende no incompreensível, que só se entrevê no invisível, que só se aborda junto ao inabordável, que só tem a medida do incomensurável, de paradoxo em paradoxo, até ao paroxismo absoluto, até ao êxtase hiperbólico do Infinitamente Outro. Nada dizem do encontro e só falam do encontro. Para os místicos Deus é *um puro encontro desidentificante*.

\*

Todas as narrativas da criação apresentam a vinda à existência como uma exterioridade que se manifesta ou como uma separação, que marca a partição entre um interior e um exterior, entre um cima e um baixo, entre um mesmo e um outro, os homens e os deuses, o Celeste e o Terrestre. Como um *encontro*, entre duas naturezas *distintas que co-existem* face a face, como uma exterioridade absoluta (à nossa condição) que não cessamos de querer encontrar ou reencontrar. Seja o Ser ou o Absoluto grego, seja o Deus ou o Infinito do outro hebraico. Temos de desconfinar o pensamento do Ser, abrindo ao pensamento do Outro (Levinas, outra vez, Jullien, ainda). Mas não cessámos de fazer este encontro; mais: nascemos deste encontro, do encontro entre o pensamento do Ser e o pensamento do Outro. Ou melhor do face a face destas duas fontes originárias do pensamento ocidental, do seu enfrentamento e confronto, das suas alianças e guerras intermináveis (por exemplo, entre o político e o religioso), mas também dos seus entrelaçamentos inextricáveis. Mas compreendemos, a uma luz inteiramente nova, quando desta relação, desta díade e fraternidade, nos abrimos a outras dualidades e multiplicidades, que abrem um espaço de dissidência e difracção: dualidades e multiplicidades ameríndias e taoístas, xamanísticas e animistas, multiplicadoras da vida em estado-de-encontro desses outros-múltiplos inassimiláveis. Não um outro da relação e o negativo do mesmo, mas *os outros dos encontros*, quantitativamente indefinidos e infinitamente qualitativos. Que não se pode deduzir nem reduzir, que não se pode induzir ou aduzir: *pura efracção do desconhecido*, para lá do contrário e do diferente, o inassimilável sem-relação e sem-identidade.

\*

O encontro é *decisivo*. Entendamo-nos: *faz-nos decidir* existir. Só decidimos existir, quando assumimos que *decidimos enfim* encontrar-nos. Como podemos então *existir sem nos encontrarmos*? Seria viver, literalmente, sem exterior. Sem exteriorização não há existência, se compreendermos enfim que existir é aceder à exterioridade. Assumir que travessamos separações e distanciamentos intermináveis, enquanto buscamos proximidade e toque, quanto procuramos estabelecer contacto. Tocar e ser tocado: eis o amor, na sua possibilidade mais própria. A possibilidade do encontro é o *acolhimento* do outro no íntimo. É o contrário da assimilação e da integração. Acolher sem assimilar e sem assemelhar. A possibilidade do íntimo em si é relacionar-se com o outro enquanto outro: sem o digerir, sem o assimilar, sem o compreender. O amor é o encontro que permanece em estado-de-encontro, para lá ou aquém de toda a ligação e de todo o contacto (Lacan não desdenharia). O amor é a abertura de uma distância que faz aparecer o outro na proximidade (Lacan não abdicaria).

\*

*Desamparamento*: é isso o outro – sair da solidez das nossas suposições e das sujeições, para experimentar a abertura do encontro, desapropriando-se de si (ou desembaraçando-se de si). Sair da autonomia e da suficiência, do autodomínio e da posse de si. Sair de si, *ex-sistir*, viver em exterioridade, nessa vitalidade da troca e do encontro, na experiência do existencial que assume a tangência e a contingência. Não para assimilar mas para abrir-se à vitalidade existencial do encontro, isso que nos deixa desamparados, fora da clausura e do confinamento. Entregue ao jogo dos encontros: existir no encontro e não na relação apropriadora, fantasmática de uma vida-à-distância, uma tele-vida, em tele-trabalho. Sem isso, não há abertura de futuros mas apenas uma imensa acumulação de presentes relacionados e assimilados, mas dissimulando o seu fechamento dentro do meso espaço de possibilidades e determinações. Nem um horizonte são: apenas uma paisagem sem horizonte um espelho curvo que desenha um espaço tautológico e autista.

\*

Evitar o encontro é o conforto daqueles que hoje resistem a sair do(s) confinamento(s) e a estratégia daqueles que nos querem encerrar no Grande Confinamento (no espaço digital). Não apenas por medo do contágio, mas porque isso os coloca menos expostos, sem o confronto do face a face como prova de resistência, mas

a preferência inconfessada pela preservação egóica, confinando-se na desistência perante aquilo que nos resiste. O imprevisto e a surpresa, a incoerência intempestiva, o movimento instável e desiquilibrante, o desamparo que nos inquieta e instabiliza. O espanto, a maravilha, o enamoramento, a comoção: o acontecimento, no fim de contas. Mesmo quando o encontro é falhado. Mas mesmo um encontro falhado é ainda assim um encontro falhado, escamoteado e denegado, para trabalhar: um lugar de aprendizagem, uma negatividade que nos habita e nos faz ter de metabolizar o choque de viver. E quem nos garante que a nossa vida não é uma sucessão de encontros falhados, condenados, desde o primeiro encontro. E desde aí, desde uma sucessão de encontro falhados ou impossíveis, uma vida pode ser montada sobre o evitamento, sobre as estratégias de evitamento, ardis e astúcias multiplicados. Cioran sabia-o, de um saber que nada evitou e tudo confrontou. Páginas e páginas, desesperadas e luminosas (como as dos místicos): um relatório de desposseção e desabamento, de perplexidade em perplexidade. Um guia dos perplexos, escrito para evitar o evitamento e abrir ao acontecimento, desfazendo todos os encadeamentos que fazem o mundo. De desabamento em desabamento até ao desnudamento final: *“enfim, um encontro”*, um encontro furtivo e fugidio, apenas entrevisto. Toda um vida feita de um inventário das perdas e dos desencontros, luminosamente interrompidos por encontros-clarões, encontros-fulguração.

\*

O tempo do encontro é o do surgimento, da aparição, do clarão do acontecimento: o *coup de foudre*, do qual ficamos com um negativo inscrito e do qual só mais tarde, lenatemnte e silenciosamente, revelamos o positivo. O encontro é um ponto de partida mas o ponto de chegada acontece em tudo o que se trabalha em nós de seguida: tecituras discretas, pequenos movimentos e oscilações, desejos, o *après-coup*. Que não cessa de se desdobrar em nós, depois desse toque ou desse contacto primeiro, onde se imprime indelevelmente em nós algo de um acontecimento diferido, de uma bomba ao retardador, que só se deflagra muito mais tarde, quando menos esperamos. O encontro fecundo concebe em nós uma germinação do desconhecido. Ficamos desapossados e depostos por um instante da segurança e do domínio: umas vezes transitoriamente, outras duravelmente, saímos do si e do seu do mim e do meu para acedermos a um

desconfinamento do ego. Aquilo que não é absorvível e assimilável transborda e extravasa os (auto)limites (auto)confinantes do sujeito-suposto-saber. Mas sem isso não há verdadeiro encontro: os laços de paternidade/maternidade/filiação são disso a prova mais viva e incandescente.

\*

Questão da distância irreduzível: podemos encontrar aqueles que nos são muito próximos? Podemos mesmo encontrar os nossos filhos, irmãos, pais, antepassados? São eles os nosso maiores e mais decisivos encontros ou pelo contrário aqueles que desdobrando o mesmo, nos mantêm na esfera da relação? Serão esses outros enquanto outros ou esses que estão já sempre assimilados e integrados no íntimo: o parentesco e a proximidade, a familiaridade e o idêntico. Será que na família, no idêntico identificado e no familiar, no contíguo e desde sempre frequentado pode emergir esse estranhamento desassossegante e inquietante? Pode haver esse espaçamento e distanciamento no seio do familiar, o outro enquanto outro, a mãe ou o pai ou os filhos podem ser esse outro? Surgir como outros e permanecer-lo? Hipótese de trabalho: só os começamos a conhecer quando os vemos como outros e não apenas como o meu pai ou a minha mãe, irmão, filho, nos aprisionamentos neuróticos onde os ilusionamos. Na família e no familiar não há recuo, não há perspetivas para descobrir o outro. Aqueles que nunca saíram da família não encerraram-se na neurose. Nós só começamos a amar os nossos pais, filhos, quando saímos da mesma casa, quando ganhamos distanciamento: quando percebemos que os podemos perder. Quando saímos do fusional e da identificação mortífera da assimilação, podemos então encontrar-nos e dizer: eu quero encontrar-te mãe, pai, filho, filha. Enredados no filial e na piedade do sentimentalismo, nessa empatia que adere e cola à pele, a ligação com aqueles que não escolhemos (ou escolhemos?) é marcada, tantas vezes, pelo “não-encontro” (e daí a presença do não-dito, não-assumido, não-reconhecido, etc). Podemos passar uma vida com alguém sem nunca a ter (começado a) encontrar. Longa vida à psicanálise (os psicanalistas mais cuidadosos evitam falar de cura, que sabem ser interminável em muitos casos e inventam os mais deliciosos e perversos eufemismos: “mitigação neurótica”, “deflação transitiva”, etc). A família e o familiar só se encontram quando os reencontramos no mistério de um encontro: *“quem és tu”*, tuoque eu sempre conheci ou que conheço desde sempre? Sem esse estranhamento, sem essa desfamiliarização, não há encontro mesmo

com o mais próximo. Mas é nesse momento, onde se abre uma distância, que podemos reconhecer a proximidade mais desnudada, mais desamparada (o amor, talvez).

\*

O encontro é uma inscrição singular do *único*. O encontro do outro enquanto outro é da ordem da escolha, do risco que se assume. Sempre que há encontro há activação da vida ética e política, da vida de cidadania que nasce do encontro, dos homens e mulheres que escolhem encontrar-se no espaço público. A nossa *humanização*, i.e., o nosso devir-humanos, a nossa comum individuação como humanos-outros, sempre incompleta, inacabada e não a nossa humanidade supostamente dada e adquirida, fantasmada e idealizada, mesmo quando vemos por todo o lado sinais do inumano e do desumano. Fora do desconfinamento do encontro reina o egoísmo e o egocentrismo, a regressão narcísica, a indiferença pornográfica, obscena que nos faz pactuar com a miséria e a indignidade. No acto do encontro desfaz-se – pela inaudita reciprocidade do encontro - este autismo, a prisão confinante, o enclausuramento do medo e da recusa do outro, que nos destruirá lentamente, insidiosamente, inconspicuamente. A ética não é (ou não devia ser) uma compreensão que se impõe a nós como uma ordem exterior ou como uma codificação, mas como a deflagração de um acontecimento íntimo, de uma interpelação que nasce de um encontro interminável, de um encontro que nunca terminou. E que só pode ser uma escolha. Os grandes encontros nunca terminaram, nunca mais acabam de deflagrar porque ficaram em nós como uma mudança irreversível: como uma memória que nos habita, como um encontro a que somos inquebravelmente fiéis.

\*

Encontrar um outro implica que em vez de ficarmos indiferente (aos outros) ou nos impormos (ao outro), se instaure uma reciprocidade igualitária e mutuamente emancipadora, e no limite, uma responsabilidade, se escutarmos nesse termo o dever de ter de responder (pelo outro). E só respondemos ao que nos interpela, ao que vem ao nosso encontro. O encontro não é apenas a imanência de uma situação, mas essa continuidade viva que não cessa de se desdobrar.

\*

Um encontro é paradoxal, até mesmo contraditório: o outro próximo tão próximo a agravar uma distância infinita entre-nós, *tocando* mas expondo a sua pura alteridade. Em vez de cada vez mais conhecido, cada

vez mais reconhecido como desconhecido. Podemos dizer: cada vez mais transcendente (ou: que quanto mais se abre o espaço do encontro mais se pressente a sua transcendência). Ou ainda, noutros termos: na transcendência do encontro que se abre o encontro com a transcendência. Ou ainda, estendendo os termos: é no encontro com os outros que encontramos a transcendência, quando encontramos os outros como iguais ou semelhantes (ou próximos) mas como a presença mesma – o rosto – do Desconhecido.

\*

O encontro é paradoxal, até mesmo contraditório: ou, talvez, impossível. Sabêmo-lo bem. Ele é o dizer face ao outro: *contra-dito*. Mas o encontro é, na verdade, a única coisa que pode *acontecer numa vida que se incarna e que faz a nossa vida acontecer*: os acontecimentos da nossa vida são os encontros, fulminantes, passageiros, breves, inesperados, fugidios, inapropriáveis, inantecipáveis. Uma vida sem encontros é uma vida sem acontecimentos, uma vida onde não aconteceu o encontro como experiência verdadeira única da transformação, da alteração, da alteridade. Retoma: nós não existimos se não pudermos encontrar, se na nossa vida não poderem acontecer encontros. A vida sem encontro é a vida estiolada, exausta, exangue, sem nada que a faça viver. A nossa vida não se intensifica senão daquilo que nela ainda constitui para nós encontro. Uma vida cujas relações não sejam habitadas pela chance do encontro, são vidas da assimilação, vidas integradas, vidas funcionárias, vidas autistas, enroladas no seu próprio funcionamento, sem portas, nem janelas, sem aberturas e sem brechas, pura repetição do funcional, do maquinal e do automático. A vida polariza-se na tensão entre o possível e o impossível, nesse intervalo móvel e improvável onde se dão os encontros.

\*

*“A arte faz-nos encontrar os vivos e os mortos, como um canto da terra, que nos intima a estar presentes e vivos nesse encontro. (...) Penso que a arte não é um instrumento político, não endossa ideias ainda que lide fundamentalmente com ideias, com a tragédia das ideias. Se ela é política é porque é sobretudo uma experiência espiritual, uma experiência de solidão, que nos perturba e nos pode transformar. (...) A arte (o teatro, como eu o entendo) não tem um discurso a fazer ou uma mensagem, ela é vazia de conteúdo. (...) A arte não é cultura, não é educação. A arte é uma experiência violenta, uma experiência de estranhamento. Somos raptados para um outro lugar, sem protecção, irredutivelmente sós e*

*temos de nos interrogar profundamente sobre a relação que temos com o que está diante de nós. É preciso proteger a estranheza da arte, como lugar de um encontro com o inexplicável. Não podemos explicar o que é a arte. Sabemos apenas que há encontros, uma espécie de interruptor, que dão lugar a uma forma de consciência. E é tudo. Um encontro, seria assim, sem didáctica, que eu definiria a arte.”*

Romeo Castellucci

\*

Uma arte do encontro seria a que mantém esse espaçamento, que o mantém aberto no seio da mais íntima proximidade: ele serve de fundo à capacidade de existência, à recriação contínua e incessante do mundo. Como talvez aconteça, entre outros lugares inesperados e inantecipáveis, singularmente neste: no *espaço aberto pela obra de arte*. Não existimos, não vivemos, senão dos encontros, fecundos e multiplicados, que nos habitam os dias: uma voz do outro lado do fio, uma página ou um dito no deserto, o olhar que nos lança uma imagem desde o fundo do abismo do tempo, um gesto, uma pergunta que nos lançam os encontros que nos tornam esta terra menos grave, menos breve, menos só. (Jean-Luc Nancy, *in memoriam*, desde um encontro).

## Miguel C. Caldas Quarantatre

Este é o Dito e Feito, o podcast do Teatro do Bairro Alto, onde falar é uma maneira de fazer, e vice-versa. Eu chamo-me Ana Ribeiro. Sou actriz e vivo em Berlim desde 2015, na Schillerring, no weissentadt, num dos poucos quarteirões que não foram bombardeados na 2ª Guerra Mundial. O ano passado, antes da sua abertura, o Teatro do Bairro Alto começou online; e agora continua a pensar uma programação específica para as plataformas digitais. É o caso deste episódio, que se chama “Quarantatre” e resulta de um convite a Miguel Castro Caldas. O Miguel é um dramaturgo português que vive em Lisboa, mais precisamente na Rua Bernardim Ribeiro, a 2779 quilómetros da Schillerring.”

Todas as janelas estão cheias de caras dentro do escuro das casas. Percorres a cidade deserta, segues pelo meio das largas avenidas, tão largas e vazias que é possível sentir o cheiro do alcatrão. Enfiás pelos túneis rodoviários a pé, atravessas baldios, entras e saís de hotéis de luxo abandonados. Sobes e desces o Parque Eduardo Sétimo, prostitutas à mingua de ombro nas árvores. As lojas com a cortina de ferro descida. Mulheres varam azeitonas. Alguém atravessa o cão na passadeira sem razão nenhuma. Um senhor aconchega os cartões para a noite nas flores. Bancos de jardim vedados. Ali, uma mulher sozinha toma banho no tanque. À volta, só o calor vociferado pelas cigarras. A água transborda com as braçadas. As melancias aumentam muito devagar no chão. Ao fundo, há dois homens velhos. Sem notarem que tu estás aí, aproximam-se dela furtivamente. E quando já estão bem próximos insinuam-se, com pequenos

avanços acompanhados de tímidos, mas ambiciosos, gestos. Querem fundir-se com ela, os dois velhos, oferecem-se para lhe amaciar a pele, mas ela, visivelmente perturbada, vira-lhes as costas cobrindo-se com a toalha, como se um manto de cor os pudesse definitivamente separar. Mas ao virar as costas aos velhos, fica toda nua, virada para ti, no esplendor da sua beleza inocente, digo inocente porque ela não sabe que tu a vês. Trata-se de um episódio bíblico amplamente retratado na pintura. É a Susana, mulher de Joaquim.

Resolves aproximar-te. Os velhos recolhem porque te viram, mas ela não. Vira-se de novo para eles, para ver em que ponto da pintura desaparecem. Vais ver se ela está bem. Ela sente os barulhos que fazes a caminhar e, ainda de costas, vira a cara e vê-te. Pela maneira como te olha, parece que de repente te vê a ti e a mim, vê que afinal somos dois, afinal não és só tu, sou eu também, e pela maneira como nos vê, somos nós agora os dois velhos que nos aproximamos sorrateiramente da irresistível Susana. Paramos. Não nos podemos aproximar mais porque vemos que ela tem medo de nós. Como convencer uma pessoa de que não vale a pena ter medo de nós? É melhor não insistir. Vamos embora. Já não somos inocentes. *Susana no Banho* é um óleo em tela de 1850, de Francesco Hayez, tem um metro e trinta e cinco por um metro e vinte, mas nós vemos mais pequeno, porque estamos mais longe, ou mais perto. Somos dois, afinal. Eu, que escrevo, e tu, que lês. Ou eu que leio e tu que escreves. É difícil distinguir. Somos quase o mesmo. Estamos os dois no mesmo lugar. Ler é ser o que se escreveu. Não é como se a Bernardim Ribeiro e a Schillerring fossem ruas paralelas ou transversais, não.

É como se fossem coincidentes, transparentes, duas fotografias sobrepostas. Nem os amantes mais apaixonados conseguem este nível de fusão.

No início as pessoas e as coisas estavam todas coladas. Depois veio a peste e não se podia respirar. Alguém teve de dizer, afastem-se que eu quero falar a todos. E as pessoas foram ganhando distância umas das outras, para se verem e ouvirem umas às outras. E assim nasceu o teatro, com a peste. No teatro as pessoas são afastadas da sua condição de leitoras para a condição de espectadoras. O teatro traz as pessoas para perto. De junto para perto. De quase um para dois. Os actores têm a exclusividade da leitura. Sacrificam-se para os outros verem. No teatro é como se a reprodução do livro ainda fosse lenta, ainda não foi inventada a imprensa, copia-se à mão, no teatro ainda ninguém leu a Bíblia de Gutenberg. Só os actores ocupam o lugar de quem um dia falou.

Imagina um mundo em que somos todos leitores. Espera, se calhar, não é preciso imaginar. Se calhar basta só realizar, no sentido brasileiro do termo, importado da língua inglesa. Realiza que vivemos num mundo em que somos todos leitores. Oh, estou agora a realizar que afinal vivemos num mundo em que somos todos leitores por defeito. E então o trabalho do teatro é descolar os leitores, afastá-los para perto. Para não terem de ser o que lêem. Poderem ver, serem eles próprios a ver. O teatro é de onde se vê.

No princípio estavam todos juntos e alguém disse: afastem-se por favor. Então posso pegar num espaço vazio qualquer e chamar-lhe um palco despido, disse o encenador Peter Brook, enquanto pegava numa vassoura.

E acrescentou, Um homem atravessa esse espaço vazio enquanto alguém o observa - e isto é tudo o que é preciso para que haja teatro. Numa vassoura eu percebo, mas como é que uma pessoa pega num espaço vazio?

Como é que uma pessoa pega num espaço? E mesmo antes disso, onde é que eu encontro espaços vazios no mundo? Não há espaços vazios no mundo. O que ele quis dizer, acho eu, é que o teatro se faz num sítio qualquer previamente preparado. O que ele quis dizer é que tudo o que é preciso para haver teatro é uma pessoa atravessar um sítio qualquer previamente preparado enquanto alguém observa. E eis que surge o problema principal. O Peter Brook acha que o teatro começa quando alguém passa no sítio previamente preparado. Eu acho que começa antes: O teatro começa quando se está a preparar o lugar. À frente das pessoas que estão a ser afastadas. Afastar as pessoas é preparar o lugar. O teatro começa quando Fígaro, o marido de outra Susana, começa, de joelhos, a medir o lugar. Diz às pessoas: Afastem-se por favor. E as pessoas perguntam: quantos pés?

E Fígaro, já a cantar, responde:

*Cinque, dieci,  
venti,  
trenta,  
trentasei,  
quarantatre.*

Não é quando uma pessoa passa num espaço vazio enquanto alguém observa que o teatro começa. Não é quando o Hamlet ia a passar pelo palco despido e encontrou o tio ajoelhado. E pensou que estava a rezar, mas não estava. É quando uma pessoa já lá está.

E quem observa pode pensar ou não que o tio está a rezar.

Mas ele não estava a rezar porque não podia, não se pode rezar e ficar com o lucro do crime. Mas já lá estava, de joelhos, a medir essas coisas todas, a preparar o teatro. Colin Kaepernick também já estava no campo ajoelhado, antes de começar o jogo. Também não estava a rezar, estava a protestar contra a violência racial enquanto os outros em pé cantavam o hino. Mas todas as pessoas, tal como estas, estiveram sempre onde já estavam. Porquê assinalar aos outros que se está ali?

O que há a dizer aos outros? É a leitura em voz alta dos textos que foram escritos em silêncio? Talvez não seja só isso.

O escritor Lev Tolstói disse num texto seu escrito em silêncio que a arte pode ser uma coisa tão simples como o relato de um rapazinho que acabou de encontrar um lobo no bosque.

O rapazinho começa a descrever o que havia antes do encontro: O seu ar despreocupado a passear no bosque, e depois o aspecto do lobo, os seus movimentos, o medo que lhe invadiu os poros, a distância entre um e outro, a mesma entre ele e os seus ouvintes. O rapazinho está a fazer o mesmo que Figaro, a medir o chão, a ganhar espaço, *cinque, dieci*. Está a descrever a sua vida antes do encontro com os seus ouvintes, o ar despreocupado, *venti, trenta*. e depois o aspecto das pessoas a ouvirem os seus movimentos, o medo a invadir-lhe os poros, a distância entre ele e eles.

*Quarantatre.*

Mais tarde, Bertolt Brecht, pega, deve ter pegado, deve ter lido e pegado, nesta história do rapazinho que conta como lhe apareceu um lobo a meio do caminho, e diz que no teatro o actor deve actuar como se estivesse a contar a quem não viu uma cena de rua por exemplo, na Schillerring, que tenha presenciado.

Primeiro o ar despreocupado, depois um encontro fora de série. Em vez de ler, o actor deve contar o que leu.

Talvez por isso, mais tarde, o seu discípulo Heiner Müller tenha dito que os textos são lobos. Joseph Beuys fechou-se numa galeria com um coiote, mas já não conseguiu ter medo porque em vez de ver o coiote ele via um símbolo. Mais vale ter medo, digo eu. Estou de joelhos.

Estou de joelhos porque errei. E erro todos os dias, Mas não quero coroa nem ambição nem rainha. Tenho esperança de que a vida possa ser melhor, não só para mim, mas para todos. E eu estou aqui de joelhos a pedir-te que me ajudes. Ajuda-me a ter discernimento sobre o que está certo e o que está errado.

Ajuda-me a saber responder da melhor maneira ao que me acontece no dia-a-dia. Ajuda-me a estar à altura do acontecimento, sabendo eu à partida que tudo o que acontece não se avista ao longe, mas cai de cima, como uma trovoadas, ou um piano, de uma janela muito alta. Ajuda-me a saber avaliar, a confiar à partida, a ter simpatia, a não esmorecer. Estou de joelhos porque te estou a pedir que me ajudes a ser uma pessoa melhor, ajuda-me a fazer o exercício difícil de não me achar o centro do mundo, apesar de estar no centro de tudo o que vejo e tudo o que oiço e tudo o que sinto, porque tudo o que vejo e tudo o que oiço e tudo o que sinto está à minha frente e atrás de mim e à minha esquerda e à minha direita e acima de mim e debaixo de mim.

Debaixo de mim está o pescoço de um homem que respira. Peço-te, alivia-me deste fardo, deste peso intenso,

A minha mais forte culpa pesa mais que o meu mais forte intento. Peço-te, emagreça-me, faz-me pesar menos, eleva-me, retira-me intensidade, impede-me de pedir

mais, assim prostrado, sobe-me. Há outros polícias ao pé de mim que me estão a ver assim

e não fazem nada, há uma Susana a uns metros de distância a filmar-me, e a contar os minutos, *Cinque,*

Eu continuo ajoelhado, ela continua a filmar,

*Dieci, venti,*

Vai-se vingar mais tarde, só tu *trenta*, é que me podes ajudar, sai da tua coincidência comigo,

*trentasei,*

Um homem no chão e alguém a ver não é tudo o que é preciso para haver teatro, morrer em cena não é o mesmo que morrer,

*quarantatre*

de Miguel Castro Caldas, eu sou a Ana Ribeiro e este foi o dito e feito, onde falar é uma maneira de fazer então, por favor, faz com que não seja, faz com que não seja, faz com que não seja e vice-versa. A edição é de Sara Morais. A música é de Raw Forest.

Acompanhem o TBA nas redes sociais e em [teatrodobairroalto.pt](http://teatrodobairroalto.pt).

## Pedro Letria

### É o que é

(in *No Outro Passeio ao Lado da Esplanada*)

ACTO 3 CENA 4

Sentado no sofá modernista de cabedal preto, Diogo tem uma bata branca vestida e folheia uma revista de moda feminina. O zumbido dos secadores cresce, como se estivessem combinados, e abafa a voz da filha da cabeleireira Lisa, quando ela o vem chamar para lavar o cabelo. Tem de lhe tocar no braço para que ele se dê conta de que chegou a hora. A mão dela segura o cotovelo de Diogo, enquanto o conduz até à cadeira do lavatório. Pelo caminho, ele repara na timidez com que os dedos o apertam. Diogo desiste de tentar lembrar-se do nome dela, senta-se e dobra o pescoço para trás, de encontro ao rebordo do lavatório, ao mesmo tempo que os dedos da filha da cabeleireira Lisa lhe seguram a nuca e ajeitam uma toalha por cima do colarinho da camisa e parecem perder algum do seu embaraço. Começa a molhar-lhe o cabelo, à medida que acerta a temperatura da água. A medo, diria Diogo, e quando a água tépida chega à testa, os lábios de Diogo entreabrem-se. Fá-lo pensar em baptismos e em imagens do Delta, as suas margens ladeadas por uma multidão trajada de algodão branco, sucessivamente reclinada, encharcada e imóvel, o tecido colado contra o corpo e os mamilos hirtos a gozarem a luz especular. Diogo sorri ao pensar na rapariga como uma sacerdotisa e em si como alguém que, ao receber o nome, deixara de errar pelas trevas. As mãos que lhe percorrem o cabelo não têm pressa, nem ele quer que a lavagem acabe. As pontas dos dedos parecem ter curiosidade pela orografia, pela paisagem do seu crânio, como se estivessem a ler um texto indizível, a explorar um território por descobrir, intocado na sua expressão e em perpétua recriação. Diogo continua sem se lembrar do nome da sua salvadora. Decide-se por Madalena para lhe agradecer enquanto ela lhe indica a cadeira, o altar-mor do sumo pontífice Jack que, em pé e de costas viradas, bebe de uma garrafa grande de água. Atrás dele, no pátio, uma mulher com a cabeça envolta em película aderente fuma sozinha.

DIOGO

Como vai? Faz muito que ando para cá vir, mas nunca consigo vaga. (Sem resposta.) Soube por estes dias que a tristeza lhe foi bater à porta. (Arrepende-se.) Desculpe, não o queria magoar mais.

JACK

Não se preocupe. Quanto mais falo, mais as coisas se alinham e se tornam claras, e isso é bom. Quer dizer, pus-me a pensar sobre todos os momentos difíceis que vivi, e foi pelo primeiro que comecei. Foi muito difícil na escola. Um dia, sentei-me no ginásio sozinho e chorei. Chorei o dia todo. Quando deram comigo, eu já tinha decidido que não ia esconder-me mais.

*(As mãos levantam madeixas do cabelo de Diogo, enquanto Jack lança o olhar pela sala e pelas outras estações, cada qual com uma ocupante num ponto diferente de prontidão. Um autêntico comandante, com a autoridade do baixo na ária da rainha abandonada. Algures durante o périplo, decide o corte de cabelo que vai fazer. Volta-se para Diogo.)*

JACK

A casa da minha avó em Amesterdão é enorme e cheia de luz, como se fosse o negativo daquela cidade sombria. Ela vive sozinha e eu fiquei com ela durante quase um ano. Depois decidi mudar-me para Barcelona e foi lá que eu aprendi tudo o que sei hoje. ¡Dios mío! Que tempos! (Com a voz mais baixa para não ser ouvido.) E digo-lhe uma coisa, não me arrependo de nada. Faria tudo outra vez.

*(Diogo concorda, meneando a cabeça. Jack pousa a tesoura e o pente e pega num espelho redondo. Segura-o atrás da cabeça de Diogo, movendo-o de um lado para o outro, para que o corte confirme a sua mestria. Só nessa altura, de frente para Diogo e com um olhar matreiro, comenta.)*

JACK

Mas está diferente, está mais novo, mais direito. Não me diga que entrou um galo na capoeira.





## Ana Sacramento

### As Mil Vozes do Performer

A caracterização vocal da personagem, como outros processos de representação com características performativas, tem subjacente uma base técnica construída a partir da manipulação da configuração do tracto vocal, com recurso ao controle neuromuscular das estruturas anatómicas envolvidas. O processo permite ao performer adaptar a sua interpretação vocal com elevada versatilidade e segurança.

Até à última década do século XX, a única técnica vocal considerada correcta, no âmbito da música erudita ocidental, foi a técnica de canto lírico. Os estilos não eruditos não beneficiavam de técnicas vocais específicas.

As exigências técnicas colocadas pelos novos estilos vocais, que surgiram durante o século XX, trouxeram consigo a necessidade de uma técnica vocal versátil que permitisse executar todos os sons, em qualquer género musical, de forma consistente e segura.

Na última década do séc. XX, com base nas descobertas da investigação científica, foram criados novos métodos de técnica vocal destinados a preparar os performers para produzir toda a multiplicidade de sons, falados ou cantados, através da aquisição de uma grande plasticidade vocal. Estes métodos não excluíram os processos correctamente desenvolvidos com as técnicas tradicionais, mas alargaram o espectro de possibilidades do performer para além da técnica tradicional de canto erudito.

Para dar resposta às exigências, por vezes radicais, das peças de música contemporânea, desenvolveram-se novas técnicas adequadas à produção de fonações mais extremas da voz como o grito, o grunhido, as qualidades vocais necessárias às dobragens e às sonoridades adequadas à música dos séculos XX e XXI como a música erudita contemporânea, o pop, o jazz, o hip-hop, a world music, a dance music, os musicais e outros géneros contemporâneos.

As novas técnicas vieram possibilitar a execução de fonações extremas e de práticas de crossover vocal de modo fluido e seguro para o performer. Por crossover vocal entende-se “processo de transição de um estilo vocal para outro”.

O processo permite ao performer elevada versatilidade e segurança na performance vocal. Mantém-se, ainda assim, a necessidade do aperfeiçoamento do estilo e da especialização, quer ao nível do treino das destrezas técnicas, quer ao nível do domínio do estilo e desenvolvimento de repertório.

#### Evolução das técnicas vocais

Numa investigação sobre as práticas de crossover entre técnicas vocais utilizadas no canto lírico e no canto nos musicais, foram realizadas entrevistas a cantores profissionais de canto erudito e de musicais sobre os aspectos fundamentais das suas técnicas vocais e sobre as suas práticas de crossover. Foi estabelecida uma comparação ponto por ponto entre as duas técnicas, tendo sido encontrada uma percentagem elevada de correspondências entre ambas. Através das definições das configurações básicas das qualidades vocais utilizadas no canto erudito e nos musicais, foi possível compreender como se pode fazer, tecnicamente, o crossover entre técnicas, de forma concreta, através da adaptação da configuração do tracto vocal.

O estudo foi estruturado em duas fases: na primeira fase seleccionaram-se as duas técnicas vocais a estudar e na segunda fase realizou-se o estudo de cada uma das técnicas vocais, a comparação das duas técnicas vocais entre si e definiu-se o processo de execução do crossover.

#### Técnica vocal de canto lírico

No âmbito da técnica vocal de canto lírico, foram estudados os seguintes parâmetros: início e finalização do som, staccato, apoio da voz, gestão da respiração, agilidade, ressonância, vogais, consoantes orais e nasais, sostenuto, registos vocais, modificação das vogais e cobertura do som, ampliação da tessitura vocal.

## Técnica vocal para canto não lírico

A técnica vocal para canto não lírico está subdividida em dois níveis sequenciais: no 1º nível trabalha-se o controle das estruturas do tracto vocal através de 13 grupos de exercícios e no 2º nível trabalha-se o controle das seis qualidades vocais básicas.

Estruturas e exercícios do 1º nível: pregas vocais – início e finalização do som, pregas ventriculares – constrição e retração, pregas vocais – corpo e cobertura, cartilagem tiroide, sirene, cartilagem cricoide, laringe, língua, palato, esfíncter ariepiglótico, lábios, maxilar, ancoragem da cabeça e do pescoço, ancoragem do tronco.

Qualidades Vocais básicas do 2º nível: fala, falsetto, lamento / choro, twang oral / twang nasal, ópera / legit singing, belting.

## Comparação entre técnicas

A comparação, ponto por ponto, entre as duas técnicas, incidiu sobre 43 parâmetros e ofereceu resultados muito interessantes e inesperados.

As duas técnicas analisadas têm um elevado número de processos parcialmente semelhantes entre si (56%), existindo mais pontos de convergência do que de divergência entre as duas técnicas estudadas.

As zonas de semelhanças entre técnicas, totais ou parciais, podem facilitar as adaptações necessárias para transitar entre estilos, funcionando como uma espécie de “ponte”.

A técnica de canto lírico desenvolve com grande profundidade as práticas específicas utilizadas no canto lírico, mas não desenvolve o treino específico para a obtenção das qualidades vocais necessárias no teatro musical, como as qualidades vocais de Twang e de Belting, nem tão pouco desenvolve o treino específico para a voz falada do actor.

A técnica de canto não lírico permite executar todas as qualidades vocais, faladas e cantadas, utilizadas no teatro musical; aborda também a qualidade vocal da ópera, mas não contempla o treino das destrezas virtuosísticas características do canto lírico.

Acima de tudo, a conclusão mais importante a retirar desta comparação é que nenhuma das duas técnicas exclui a outra ou desaproveita o trabalho correctamente realizado, e ambas as técnicas podem ser utilizadas paralelamente e sem incompatibilidade. Isto explica o facto de alguns performers terem atividade artística simultânea em géneros diferentes, passando de um para outro com facilidade e rapidez.

Mas, se para alguns, este processo é natural e intuitivo, para outros trata-se de um mistério in-

compreensível, dominado por uns poucos eleitos, cuja chave para o desvendar do mistério não se encontra nas suas mãos.

No entanto, esta noção é profundamente errada, pois desde os anos 90 do séc. XX que é possível explicar, de forma concreta e científica, como se faz a transição de um género para outro. Embora a nostalgia da magia se tenha dissipado com a crua verdade científica, o processo tornou-se claro e acessível.

Ao processo de transição de um género para outro deu-se o nome de crossover vocal.

## Metodologia do crossover vocal

O crossover vocal executa-se recorrendo à descrição da postura das estruturas do tracto vocal. A metodologia permite descrever concretamente quais as estruturas anatómicas a movimentar e de que modo. Esta metodologia é de uma simplicidade desarmante no que respeita à compreensão do processo, mas o seu controle prático pode ser bastante difícil de adquirir e executar devido à complexidade das coordenações neuromusculares envolvidas. Os passos a realizar são os seguintes:

- descreve-se a configuração da postura das estruturas do tracto vocal na fonação de origem;
- descreve-se a configuração da postura das estruturas do trato vocal na fonação de destino;
- analisam-se as alterações a efectuar;
- treinam-se as coordenações musculares necessárias à transição;
- executa-se o crossover.

## Notas Finais

O controle das práticas de crossover permite uma maior versatilidade vocal aos performers pois, ao controlarem com precisão esta metodologia, podem desdobrar-se em “mil vozes”. Ao alterar, mesmo que seja milimetricamente, a forma do tracto vocal, as alterações do espectro harmónico reflectem-se em variações do timbre da voz, que serão, de um modo geral, tanto mais notórias quanto maiores forem as alterações.

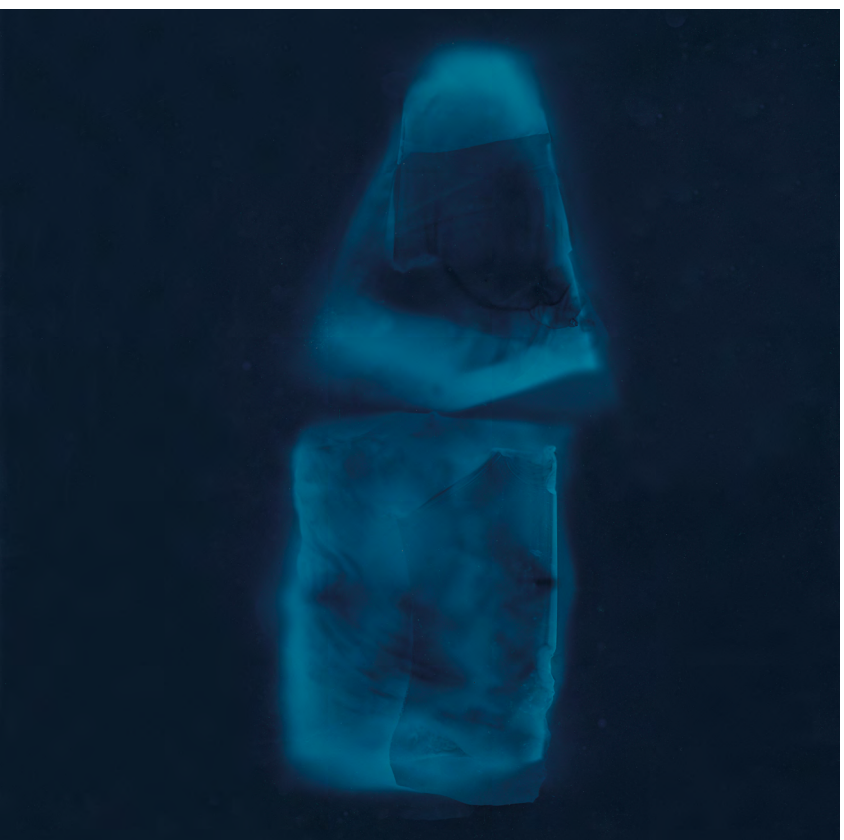
No caso dos actores, esta possibilidade abre uma porta à tão almejada qualidade camaleónica, geralmente apanágio dos grandes actores, e que lhes permitirá “mudar de voz” consoante as necessidades de caracterização vocal das personagens.

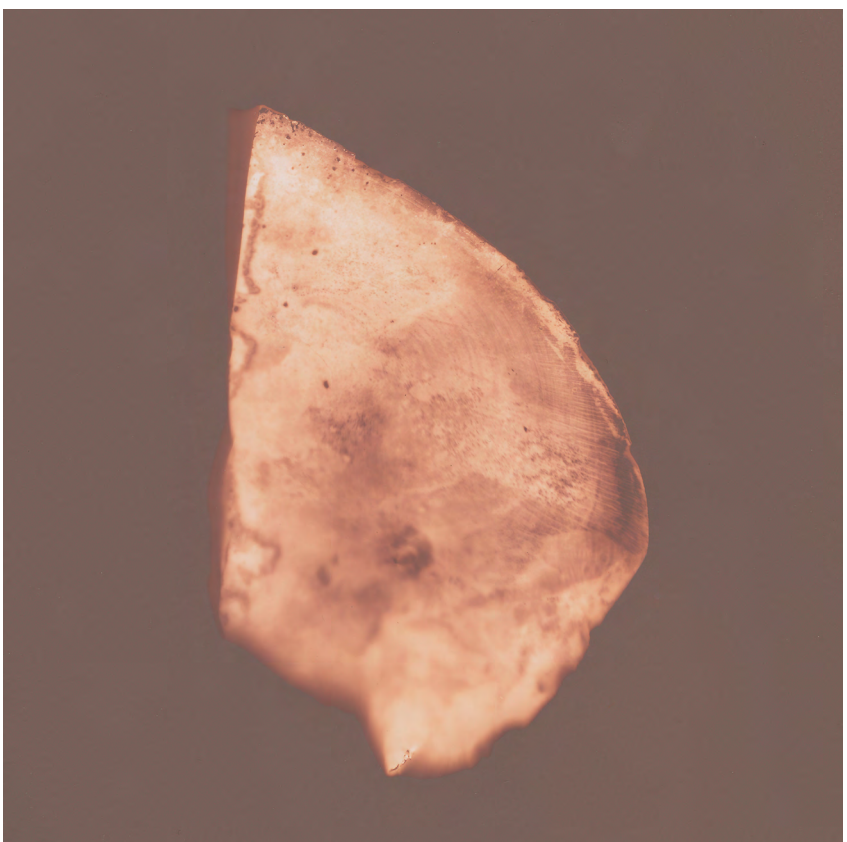
Outro aspecto importante a considerar tem a ver com a saúde vocal do performer, pois o conhecimento das configurações correctas para cada situação salvaguardará a sua saúde vocal, permitindo-lhe uma grande longevidade profissional.

A nível pedagógico, a metodologia apresentada torna possível descrever quais as alterações a efectuar para realizar as práticas de crossover, permitindo clareza e correcção na prática pedagógica e, conseqüentemente, melhor qualidade no trabalho.

Existem transições mais simples e outras muito mais complexas, mas todas podem ser treinadas: o processo passa a depender do trabalho do performer e não apenas da sua habilidade inata.







## Teresa Fradique Performance and Cultural Studies

Por opção da autora o presente artigo é publicado em inglês por ser a língua em que foi originalmente escrito.

This short essay is the result of a public conference presented at *Bodied Spaces #4 - Performance and Cultural Studies*, under the invitation of Gabriela Vaz-Pinheiro, to whom I am very grateful for the interesting challenge and all the dialogue and contributions. It was held in the company of the choreographer Boris Charmatz, to whom I also thank for the dedicated and rich feedback in the final discussion. The origin of this text will account for a certain oral quality that I've decided to keep. Originally published in *Cadernos Rivoli*, no 6 (2018), the decision to republish it on the occasion of PROFS: ESAD.CR's 30th anniversary edition is due to the fact that it constitutes a significant example of the professional and academic work I have been developing as an anthropologist in the last decades and of how this is, at certain moments, symbiotic with the research and pedagogical practices I have been carrying out at ESAD.CR. I thank Tiago Guedes and Teatro Rivoli for the permission to republish this text.

### **Bodied Spaces: Performance and the bodied cultural subject<sup>1</sup>**

Among many others, there is a specific intersection with 'bodied spaces' that can be made and that is at the origin of this text: the one that results from an awareness of the body that is culturally performative, searching for ways to express its place in the world. I will look at a set of examples where one can see the performativity of the body and the cultural as performative. I shall do so from a particular perspective, the one that I have learned and incorporated alongside the artists who make up the cognitive environment where I usually exercise my anthropological skills.

I should start by making some considerations on an ethnographic example from the mid-1990s and early 2000s, with which I am familiar, and where a certain conceptual environment designated as 'cultural studies' can be clearly seen as a theoretical support in the analysis of how performance shapes cultural identity. It is an example taken from my own work on Portuguese hip-hop culture and the appearance of *Tuga*<sup>2</sup> rap music, which I think is one of the clearest phenomena in postcolonial Portuguese society in which an artistic and performing dimension – in this particular case a musical style – has acted as an effective instrument for creating new cultural spaces and identities.

At the end of the 1990s, rap music entered the cultural mainstream in Portugal, and it was used in public discourse in the most diverse situations.<sup>3</sup> But on a deeper level, the practice of rap provided a structure for an urban youth experience that had emerged from a new framework in Portuguese society. Such practice was mainly performative and cultural. Above all, it used the body as a space of construction of the self and as a material presence that significantly occupied the cultural and the public space<sup>4</sup>.

This became very clear in the rappers' accounts, especially of those who were linked to diaspora experiences in a post-colonial context. I collected several testimonies from this period that showed that these youngsters were eager to create alternatives to the cultural legacy that they were being offered, and somewhat felt they inhabited an empty space – their bodies were moving around, searching for a meaning to embody, a meaning that would provide sense to the collective they already formed by living their lives between school and the neighbourhood (Fradique 1999, 2003).

When they talked about their commitment to rap music and hip-hop culture, what they mentioned was the excitement of hearing those new sounds – brought by family or friends living

abroad – and the feeling that they made sense for them with a bodily urgency. Those were sounds to dance to, to accompany the moving body through the urban space, to be performed in the streets or in the few clubs that would play this type of music. In doing so, they created their own meaningful genealogy of identity, as an alternative to the ones they saw being performed by their parents, which they didn't want for themselves. It was a performing practice that not only occupied an empty social space, but was also an instrument of emancipation (Fradique 2003, 2004, 2009, 2015).

This embodiment of a performing possibility was expressed in one of my favourite quotes by the now famous rapper Boss AC at the age of eighteen, when he assumed that 'doing' hip-hop was simultaneously an expression of a new 'style' and an instrument of liberty and freedom: "(...) I do hip-hop, I'm free, like a bird. I fly everywhere, sing a bit of everything" (Boss AC interviewed by the newspaper Blitz, December 27, 1994, quoted by Fradique 2003: 116). Young people undertook those rap music projects based on their memories and experiences, and they sought in them interesting, meaningful and autonomous ways of self-representation. They were self-sufficient and took the lead in a deep cross-cultural dialogue, creating heterogeneity and complexly managing the diversity of experiences that each one brought with him. In a certain sense, *Tuga* rappers have been deeply cosmopolitan. That is due to their reliance on a dual process of artistic creation and consumption of globalised cultural products. In my opinion, that was the main achievement of those young artists, who have represented *Tuga* rap since its beginnings. With this musical style, they succeeded in actually building a unique cultural space, and in creating new relationships and new identities in the scope of the equally new historical and social conditions of the environment they lived in. They not only knew how to create space, but also how to occupy it. They did so with consistency so that other spaces were opened up, with more layers and less constrained by their initial urgency.<sup>5</sup> And it made those instruments of identity more accessible to the next generation of rappers.

In some ways, those young rappers are an example of what Richard Schechner – and later Erika Fischer-Lichte (2008) along with others – called the "transformative power of performance", i.e., "transformations of the being" associated not only with more classical and anthropological cultural rituals, but also with the performing arts. For this transformation to happen, "a certain definite threshold is crossed. And if it isn't, the performance fails." (Schechner 1985: 10) For Victor Turner, those performers are

“threshold people” ([1969] 2007: 89), people who occupy a liminal space of “in-betweenness”: they move between ontological states and use their body to express it. As Turner suggests, performance is one of the main cultural instruments to deal with what he calls “social dramas”, or moments of cultural crisis that societies experience cyclically. In this sense, a culturally choreographed body is a place where we can observe the unstoppable process of identity consciousness and experimentation, in which humans, as social actors, are constantly involved, particularly in moments of resistance (and also of control over the ruptures and instability that this type of resistance creates).

The understanding of cultural identity in the second half of the 20th century as one of the main arenas for observing the formation of subjectivity, along with the emergence of new possibilities for using the body, and for pushing the boundaries of what we can be and how we express ourselves as social individuals, has become relevant material for artists using different mediums and approaches. The anthropologist James Clifford ([1988] 1999: 121) identified an “ethnographic predisposition” that characterised this century. Hal Foster ([1996] 2001) identified it as an emergent paradigm that he called the “artist as ethnographer”, which would be revealed by a return to the ‘real’ in art – an art involved with the materiality generated by individuals, as agents who occupy, produce and reproduce the cultural landscape they live in.

This attraction to a codified body, intensively producing sensitive meaning while living one’s own life – often in a liminal condition – can be seen in various manifestations in recent decades. I would select one I’ve been working on as an anthropologist in the past few years: the use of so-called “real people”, non-professional performers, in artistic projects (Fradique 2014, 2016). My field of research was again Portugal, but of course these manifestations are an extension of a much broader context of artistic production.

What I found in some of the performing arts works in Portugal from the beginning of the 2000s was an irruption of “the real” on stage<sup>6</sup>, which had already happened in European performance since, at least, the 1990s. This real (also known as “real trend”) was characterised by an approach that was simultaneously documental and bodily. At a first level, this real emerges as a physical materiality. In the late 1990s, Helga Finter formulated that “(...) a new space is being cultivated onstage for the Real (...). Some of today’s theatre directors believe that only a discourse of the Real can actually touch the spectator. In the age of simulation and simulacra, being touched appears to be conceivable

only as a physical touch; only the provocation of actual danger and actual corporeal pain seems capable of giving meaning or sense, and thereby sensation, to existence (...).” ([1998] 2014: 49–50).<sup>7</sup> But, as I’ve already argued, this “real” that is emerging on stage is also documental and, in a way, ethnographic or anthropological. These bodies that generate materiality through their “authenticity” (i.e. through their realness) quite frequently represent social and cultural identities, often of people who are in some way experiencing intense liminal situations, particularly when they are non-professional performers. And this has complex implications. The first is that those performers who use their real liminal states of cultural identity formation on stage – like the young rappers I described in the first part of this essay – are at the same time practicing their self-recognition, producing an effect of cultural mirroring. This means that these performers are collectively or individually exercising their identity consciousness that then becomes aesthetic material. When things go well, they can experience important moments of personal emancipation. The second implication is that for this to work as an aesthetic approach – to have performers playing their real identities on stage – an operation of detachment and fragmentation that exhibits the liminal nature of these bodies of cultural identity is put in action.<sup>8</sup>

However – and this is the last idea I would like to present – what happens differently today in the arena of the cultural production of subjectivity? What happens when the perception of the self is constructed through new media of performing discourse, which are not only digital and volatile, but also viral, and therefore produce saturated environments? To contribute to this reflection I would like to use some arguments taken from the introduction of André Lepecki’s book *Singularities: Dance in the Age of Performance* (2016)<sup>9</sup>. Lepecki starts his argument by identifying the specific cultural environment where the performative is embedded in current times:

In the context of ever-expansive cyber-industrial and cyber-stately policing apparatuses in Western democracies – where the unprecedented surveillance of the citizenry, the privatization of cultural activities, the economization of artistic expression, and the movement of sociality as mainly the movement of Self(ie)-images disseminated through controlled and monetized cyber-platforms are the rule – the unruly promises of performance and performativity must be reckoned with by power. Thus, performance and performativity find themselves a primary target for surveillance and for

being (ab)used by economic and state power. Faced with this situation, the choreopolitical question becomes: how to act under such predicament and propose something else. (...) (2016: 9)

The first time I showed my art students an example of this ‘self(ie)-performance’, to argue that the discussion about identity formation was moving from the cultural studies conventional approaches to new territories that emerged from a codified cultural body, was in February 2012, after the traditional Academy Awards ceremony. That year, Hollywood actress Angelina Jolie appeared in the red carpet zone wearing a “strapless black Versace dress with a split revealing her leg. (...) Soon after her arrival on the red carpet, a Twitter feed dubbed ‘Angie’s Right Leg’ was launched, accruing more than 12,000 followers within hours.”<sup>10</sup>



Angelina Jolie Legbombing 2012

Simultaneously, people uploaded a series of Photoshop images using crops from Jolie’s leg-revealing pose to Tumblr, featuring more than one pair of legs in a perfectly symmetrical position, or pasting the crop over and over, creating a fan effect made up of several single legs. Interestingly enough, these “leg fan” versions vaguely resemble a graphic representation of movement, providing Angelina’s pose with a choreographic quality. A number of celebrity blogs picked up that ‘object’ of performing appropriation, and the phenomenon went viral during that night, becoming a very explicit example of how the online world is defining and affecting offline behaviour, almost in real time. In that same Oscar ceremony, people on stage imitated “Angelina Jolie’s memorable pose”, while receiving their awards. This phenomenon became known as “Jolie’ing”, and the next morning people started uploading *selfie* photos of themselves to Tumblr and Twitter, reproducing the performing act of Jolie’s red carpet pose in their everyday life situations – after the morning shower or in the office – in contrast with the glamour of the Oscar Award ceremony.



In the subsequent weeks, a more graphic version of Angelina’s pose emerged as the leg itself became an autonomous cultural subject. The act of creating these new graphic objects, known as “Internet memes”<sup>11</sup>, was baptised as “leg-bombing”, and also started going viral.

A simple online research on the subject “Angelina Jolie’s leg” will show the immensity of versions of this “legbombing” phenomenon, and how people used it to comment their own relation to critical world events and the cultural landscape of the last decades. As with most viral digital memes, part of its strength lies on what seems to be a spontaneous and systematic approach to graphic manipulation (in this particular case of a body part representation), which became itself a subject in the cultural landscape it is trying to comment. A crop of Angelina’s right leg was pasted into photos of star icons like Elvis Presley, Marilyn Monroe or the Beatles, politicians like Barack Obama, or female fiction characters from *The Muppet Show* or *The Simpsons*. Some of the scenarios used to legbomb were famous Internet templates. From Leonardo da Vinci’s *The Last Supper* (1495 – 1498), or Michelangelo’s *David* (1501–1504), to the famous photo taken by Neil Armstrong of Buzz Aldrin next to the deployed United States flag during the Apollo 11 mission (1969). Aside from these more literal appropriations, we can find versions of the meme of a more subtle nature. One is a photo of Tank Man, the unknown rebel protester of Tiananmen’s tragic events of 1989. In this case, Angelina’s leg seems to anticipate the tanks, trying to smash the fragile and lonely figure that stands bravely in front of them.



The second example is taken from a picture that depicts a policeman who became known as the Casually Pepper Spray Everything Cop. During an Occupy protest on November 18, 2011, at the University of California-Davis Campus, he sprayed orange pepper directly into the faces of a group of students who were sitting on the ground with their arms linked, forming a peaceful human chain. The incident was quickly picked up by the media, and consequently by the Internet community that reacted to the violence of what seems to be a careless and arrogant pose depicted by the policeman. In this *legbombing* version, Angelina's right leg appears peeping on the left corner of the picture, creating an odd and funny effect that, like the previous example, intends to humorously subvert the regime of power personified by state authorities. In the case of the Casually Pepper Spray Everything Cop, the man's figure and the image depicting his careless pose were already a famous Photoshop meme with a story of its own, adding complex layers of recognition and interpretation. These objects are cultural comments and digital actions that have the ability to circulate both within the meme culture community and the more general cultural environment where the performative is embedded.

This is why I consider Lepecki's reflection on "neoliberal performance" quite precious and essential to understand not only the role it plays on contemporary art and aesthetics, but also current modes of cultural subjectivity. It is in this context, he argues, that performance presently exists in a paradox: it is the "advent of a new aesthetic category", but it also expresses "a whole new political condition of power" with completely different goals and effects on the formation of contemporary subjectivity (Lepecki 2016: 8).

More importantly, this "neoliberal self-investment on the Self (...) poses tremendous political-aesthetic problems" (2016: 10) given that, for the author, the performances of the neoliberal Self(ie) are only illusory investments of freedom and empowerment, since they are performed under very domesticated pre-given choices. In this sense, the self-performing and self-invested Self of the 1990s and early 2000s has somehow been captured by a selfie culture that "takes hold of the

bodies, dreams, desires, and discourses" (2016: 11) of the subjects involved. What the Angelina's right leg phenomenon, along with other neoliberal products of contemporary popular culture, seems to be showing is that a performing and bodily based digital iconography – that manipulates and spreads specific interpretations of cultural images – is being used to perpetuate what Lepecki identifies as a narcissist self-investment created by compulsive social-networking, and is also becoming a mode of expression of presumed critical and aware subjectivities. Subjectivities that, using different approaches, try to retain some sort of resistance skills that would enable the subject to escape the kaleidoscopic (and also panoptic) cultural landscape it feels trapped in. But this just doesn't seem enough to effectively liberate the cultural subject from its imprisonment in a performing self-centralisation. Unlike the young rappers of the 1990s, a transformative "threshold" (Schechner 1985) doesn't seem to be crossed, rather endlessly reproduced under new digital settings. And unlike the theatres of the real and its "authentic" performers and "authentic" performances discussed above, it lacks the strength of the performing physical touch that gives meaning to existence (Finter [1998] 2014).

For Lepecki – and I would like to end with this – the escape lies elsewhere. It lies in a certain form of "choreosomatic" resistance, made possible by choreographic experimentation, where we would find provisional answers to singular problems, along with performing promises that would help us cope with this new cultural landscape. The author argues that we can pursue the possibility of a politics of resistance through dance by producing "strangeness", which is one of the main instruments of cultural identity production. The more foreign a dance becomes to itself, the more it expresses its singularity, and the greater the possibility it has to contribute to "other modalities for collective life." (2016: 14)

I think it was this profound strangeness that I felt in Culturgest's garage on December 3, 2016, and a week later in the cloisters at the São Bento da Vitória Monastery, while watching the piece *Manger*, by Boris Charmatz. I felt happy and lucky to participate in a moment where, among many other things happening, the neoliberal performing pressure seemed to be suspended. As, in a rare occurrence we no longer seem to think possible, not a single mobile phone was used. Not a single selfie was even possibly being shot.

#### NOTES

1. Text originally published in the section "Performance and Cultural Studies" (p. 141), integrated in *Cadernos do Rivoli nº6 - Bodied Spaces, crossed discourses between body and space*, published in 2018, in Porto, by Teatro Municipal do Porto and INCM-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, with editorial coordination by Gabriela Vaz-Pinheiro.
2. *Rap Tuga* or *Hip hopTuga* (HHTuga) is the expression that has been used since 2000 to designate the production of this urban culture in Portugal.
3. This entailed a certain kind of domestication of this cultural movement that I do not intend to discuss here, for I have already discussed it elsewhere (cf. Fradique 2003).
4. The cross between the extremely strong rap scene in Porto and the movement in Lisbon was another element that contributed to the consistency and resilience of this cultural phenomenon. Porto groups such as Mind the Gap went from being seen as rivals to the city of Lisbon in the 1990s to being warmly applauded in the capital at the turn of the century, gaining further attention to several other groups and MCs such as Fuse, Mundo, Maze and Dealema. The regularity and success of hip-hop events in general, and rap in particular, in the north of the country also contribute to the multiplication of hegemonic centres of this cultural phenomenon.
5. Probably one of the most outstanding phenomena that emerged somehow from this new public space created by Tuga rap musicians was the collective Buraka Som Sistema (2002-2016), from Enchufada label (Belanciano 2011; Fradique 2018). Lately, Príncipe Discos, labelled by Resident Advisor as the new "ghetto sound of Lisbon" (in [www.residentadvisor.net/features/2021](http://www.residentadvisor.net/features/2021), accessed on June 5, 2017), is another interesting example of how this opening and urgency is presenting itself in different forms and performativities. Most recently, a public discourse centred in the discussion of issues like the presence and visibility of non-white individuals in Portuguese society, or structural institutional racism, is emerging in the academy as well as in the conventional and social media (e.g. Gorjão Henriques 2017), giving new and powerful visibility to social movements, political and cultural collectives, and public figures partly representing the social and cultural environment where Tuga rap flourished. This discussion deserves deep attention, which I hope I'll be able to grant it in the future.
6. In my PhD research I've examined the presence of non-actors in the contemporary theatre scene, reflecting on the nature of the experience involved in these actors-non-actors getting access to the stage. To this end I've used data from ethnographic fieldwork conducted in the Lisbon area between late 2007 and mid-2015. The works of directors Monica Calle and John Romão were central to the analysis.
7. Finter traces this approach back to Artaud and explains his performing awareness (for example in his presentation *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, at the Vieux-Colombier, in 1947), but she is also trying to explain the different contexts in which the audience are pushed to react in face of intense real situations of physical effort or even pain performed on stage.
8. In this argument I'm deeply inspired by Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998) when she talks about the performativity of the ethnographic museum display.
9. The text is called *Dance and the Age of Neoliberal Performance*. The use I'm making of it to organise my argument is a personal approach that should not be taken literally as Lepecki's argument.
10. Quote from the site [www.knowyourmeme.com/memes/angelina-jolie-s-leg](http://www.knowyourmeme.com/memes/angelina-jolie-s-leg) (last accessed on September 18, 2017). Research on this topic used a number of different sites; *knowyourmeme* was the most relevant one.
11. Internet memes or digital memes are highly complex cultural graphic objects that proliferated throughout online popular culture during this decade. The term "meme" was introduced in the 1970s by evolutionary biologist Richard Dawkins, and it refers to a unit of cultural information that is spread by imitation like the cultural parallel to biological genes. "Understood in those terms, memes carry information, are replicated, and are transmitted from one person to another, and they have the ability to evolve, mutating at random and undergoing natural selection, with or without impacts on human fitness (reproduction and survival)." ([www.britannica.com/topic/meme](http://www.britannica.com/topic/meme), last accessed on October 8, 2017) Internet memes have multiple definitions, and assume different shapes and types of context as Wikipedia specifies: they can be an activity, concept, catchphrase or piece of media that spreads virally from person to person via social media. "An Internet meme may also take the form of an image (typically an image macro), hyperlink, video, website, or hashtag."

It may be just a word or phrase, sometimes including an intentional misspelling. These small movements tend to spread from person to person via social networks, blogs, direct email, or news sources." ([www.en.wikipedia.org/wiki/Internet\\_meme](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Internet_meme), last accessed on October 8, 2017) To be identified as meme, any online action must meet a number of different and complex requirements and be validated as such by the online community. The most famous site dedicated to memes archiving and validation is the above quoted [knowyourmeme](http://knowyourmeme.com).

#### BIBLIOGRAPHY AND ELECTRONIC REFERENCES

- Belanciano, Vitor, "Bandas Míticas: Buraka Som Sistema". Lisbon, Levoir/Marketing e Conteúdos Multimédia (Bandas Míticas Collection), 2011.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press, [1988] 1999.
- Finter, Helga, "Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty", in Edward Scheer (org.), *Antonin Artaud: A Critical Reader*, Oxon, Routledge, [1998] 2014: 47-58.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London, Routledge, 2008.
- Foster, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, [1996] 2001.
- Fradique, Teresa, "Nas Margens... do Rio: Retóricas e Performances da Música Rap em Portugal", in Gilberto Velho, (org.), *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999. —, *Fixar o Movimento: Representações da Música Rap em Portugal*. Lisbon, Publicações D. Quixote, 2003.
- —, "Escalas de Prática e Representação: a Música Rap Enquanto Projecto de Imaginação Espacial", in José Machado Pais et al., *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. ICS, Lisbon, 2004: 335-355.
- —, "Respeito e Salvaguarda: Reflexões a partir de Uma Experiência no Terreno da Música Rap de Finais dos 90's", in *Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras e Identidades*. Instituto dos Museus e da Conservação, Lisbon, 2009: 320-335.
- —, "For Years, I Have Dreamed of a Liberated Anthropology", in Paula Godinho, (org.), *Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir*. Castro Verde, 100Luz, 2014: 27-52.
- —, "Le rappeur et les «petites grand-mères» Deux ethnographies du cosmopolitisme comme médiation", in *Ateliers d'anthropologie* 41,

Paris, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, 2015.

- —, *A Atracção Dramatúrgica pelo Real: Etnografias do Actor-Não-Actor*. Lisbon, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016.
- —, "Spaces of Representation - Identity, Otherness and Transformation in Portuguese Hip Hop", in Rosana Martins and Massimo Cannevvaci, *Who We Are, Where We Are: Identities and Languages of Belongings in the Luso-Brazilian Urban Culture*. Oxton, SP Publishing, 2018: 61-79.
- Gorjão Henriques, J., "Racismo: as muitas faces do activismo negro em Portugal", in Público, September 16, 2017: 18-21.
- Lepecki, André, "Dance and the Age of Neoliberal Performance", in *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London, Routledge, 2016: 1-25.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley, University of California Press, 1998.
- Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1985.
- Turner, Victor, "Liminality and Communitas", in Henry Bial (org.), *The Performance Studies Reader*, New York and London, Routledge, [1969] 2007: 89-99.
- Meme Angelina Jolie [www.knowyourmeme.com/memes/angelina-jolie-s-leg](http://www.knowyourmeme.com/memes/angelina-jolie-s-leg) (18/06/2017)

## A invenção do corpo

Em todas as esquinas da cidade  
nas paredes dos bares à porta dos edifícios  
públicos nas janelas dos autocarros  
mesmo naquele muro arruinado por entre  
anúncios de aparelhos de rádio e detergentes  
na vitrine da pequena loja onde não entra ninguém  
no átrio da estação de caminhos de ferro  
que foi o lar da nossa esperança de fuga  
um cartaz denuncia o nosso amor  
[...]

(Mas um grito de esperança inconsequente  
vem do fundo da noite envolver a cidade  
*au bout du chagrin une fenêtre ouverte  
une fenêtre éclairée*)

Daniel Filipe, A Invenção do Amor<sup>1</sup>

Nas breves palavras que se seguem exorta-se à invenção do corpo *com carácter de urgência*, e ilustram-nas alguns exercícios realizados por alunos do Mestrado em Design de Produto da ESAD.CR, numa curta referência a um processo em curso: um convite à reflexão e à acção em torno do corpo <sup>2</sup>.

Começámos pelo início e fim de um esquecido poema de um esquecido poeta. Poema que convidamos a ler (e a ver, na interpretação, homónima, que dele fez o cineasta António Campos, autor não menos esquecido). Porque encontramos um paralelo entre o seu tempo, ou, talvez melhor, entre o tempo que o poeta inventa, e o tempo que hoje corre – escrevemos na fase inicial de um segundo período de confinamento obrigatório (iniciado a 14 de Janeiro de 2021), e de novas restrições (iniciadas a 21 de Janeiro de 2021) nas actividades lectivas, confinamento a que nos obriga um vírus de horrível nome. Tempo de pandemia global, declarada desde 11 de Março de 2020.

No poema de Daniel Filipe a “pandemia” é de ausência de amor. Uma mulher e um homem inventam o amor. O seu amor é perseguido por decreto, por “comunicado governamental à imprensa”. É um amor isolado e perseguido. Em fuga.

Convém, certamente, pensar, hoje, o amor; mas o nosso propósito é o corpo e os corpos. E o amor de onde vem? Não é o amor que *faz os corpos*? Se mataram o amor na cidade do poema, se aquela mulher e aquele homem o inventaram “com carácter de urgência”; se, por isso, são, na sua fuga, os *únicos corpos*, porque corpos eflorescidos pelo amor e, por isso, perseguidos; paralelamente, neste nosso tempo (nesta ficção?), é o corpo que está a desaparecer: máscaras, distanciamentos, ausência de toque, confinamentos, encerramentos, teletrabalho, aulas online... pela saúde pública. Delicada questão sanitário-política. Certamente biopolítica. É urgente inventar o corpo.

Lembraram-se os alunos do Mestrado em Design de Produto, a propósito do enunciado “Espelhos” (unidade curricular Atelier de Design I; exercício desenvolvido entre 7 e 21 de Janeiro de 2021), não da biopolítica de Michel Foucault, mas do seu conceito de heterotopia. Que novos lugares temos de criar para o corpo ser inventado? Que novas heterotopias? Criaram-nas, certamente, no espelho, os alunos neste exercício. Criaram um desses lugares “*os napolitanos que se puseram a cantar à noite, de varanda para varanda, exorcizando o medo e criando um novo espaço público comum*”, lembra José Gil no texto “O medo” (escrito a 13 de Março de 2020) nos seus “Escritos da pandemia” <sup>3</sup>.

Não nos referimos à pandemia no enunciado dos “Espelhos” (pretendia-se uma reflexão aberta sobre o espelho e a materialização de objectos era livre). Mas não queríamos, no fundo, suscitar

também essa reflexão acerca do desaparecimento actual do corpo? Os espelhos reflectem o corpo, multiplicam-no ou fragmentam-no, entre outras possibilidades (dependendo da condição do espelho ou da articulação entre espelhos). E os espelhos fazem reflectir (pensar, especular) acerca do corpo.

No passado ano lectivo, antes da pandemia, tínhamos proposto um outro enunciado “Corpos: aproximações, diálogos” (na mesma unidade curricular; exercício realizado entre 27 de Novembro e 11 de Dezembro de 2019). Tratava-se de um exercício que propunha a construção de objectos que explorassem relações entre os corpos, e tínhamos epigrafado o texto recorrendo a Gilles Deleuze e Claire Parnet: “*Fugir da peste, organizar os encontros, aumentar a potência de agir, afectar-se de alegria, multiplicar os afectos que exprimem ou encerram um máximo de afirmação*” <sup>4</sup>. Não temos dons premonitórios, não esperávamos a “peste”, mas era perceptível, há algum tempo, o desaparecimento do corpo.

É um exercício a que, certamente, regressaremos. Depois dos espelhos, da reflexão.

Inventaram o corpo os alunos.

É urgente inventar o corpo. Agora. Sempre.

Lisboa, 24 de Janeiro de 2021

## NOTAS

1. FILIPE, D. (s/d). *A Invenção do Amor e outros poemas*. Lisboa: Presença: 23-43.
2. Processo que temos levado a cabo nas licenciaturas em Design Industrial e Design de Ambientes e no mestrado referido, desde o ano lectivo 2015-2016.
3. GIL, J. (2020). *O Tempo Indomado*. Lisboa: Relógio D'Água: 93-152. A citação directa encontra-se na pág. 97.
4. DELEUZE, G. e PARNET, C. (2004). *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água: 80.

1. Bernardo Poppe Söhnlein, *De utopias heterotópicas*, Mestrado em Design de Produto, 2020-2021, Atelier de Design I, exercício "Espelhos".

O espelho como utopia, como heterotopia... como utopia heterotópica.

"Não é preciso que a sociedade se transforme para que eu me transforme, mas é possível transformar nossas sociabilidades. Transformar minha relação "eu comigo e com o outro" é, talvez, a transformação mais significativa. Substituir algo bastante platônico, que é o modelo, pelo modo. Deixar de oferecer as fórmulas prontas, e sim provocar que cada um de nós pense nossa existência como um modo, um modo que se instaura nos acontecimentos que percorremos" BPS



2. Nuno Miguel Neto, *Da pele ao toque*, Mestrado em Design de Produto 2019-2020, Atelier de Design I, exercício "Corpos: aproximações, diálogos".

Uma moldura em madeira, com as dimensões de uma porta, fixa um retângulo de tecido elástico. O corpo desenha "paisagens" para quem vê. Quem vê também pode tocar... Uma barreira desinibidora?



3. Ricardo Tocha, *Habitáculo*, Mestrado em Design de Produto, 2019-2020, Atelier de Design I, exercício "Corpos: aproximações, diálogos".

Uma estante encontrada, composta por seis divisões iguais, serve como unidade mínima habitável. Dois corpos tentam habitá-la, buscam privacidade ou procuram relacionar-se. A unidade modular pode expandir-se e transformar-se... Como *explodi-la*, como transformá-la num espaço de liberdade?

## A importância da promoção da saúde mental e da prática de atividade física no contexto da pandemia da COVID-19: a relevância de uma visão multidisciplinar

### RESUMO

No final de 2019 início de 2020 o mundo deparou-se com um desafio sem precedentes: o surgimento de um novo coronavírus (COVID-19). Em março 2020, em Portugal, foram implementadas medidas importantes para mitigar a transmissão da COVID-19, que levaram ao isolamento social da maioria da população. No Politécnico de Leiria, um conjunto de docentes e investigadores encabeçou um estudo para compreender os estilos de vida da população adulta portuguesa durante a pandemia da Covid-19, nomeadamente no que se refere a hábitos de sono, hábitos alimentares e níveis de atividade física, bem como compreender os níveis de ansiedade e a percepção de satisfação das necessidades psicológicas básicas durante o confinamento. Este estudo permitiu a publicação de um artigo numa revista internacional (Antunes, Frontini, et al., 2020), a publicação de um edital (Antunes & Frontini, 2020) e a submissão de um segundo artigo (Antunes, Amaro, et al., 2020), além de várias comunicações orais e posters já apresentados em congressos científicos. No presente trabalho são apresentados alguns dos dados discutidos e é feita uma reflexão sobre a importância de se ter uma visão multidisciplinar no estudo de fenómenos tão importantes como o que estamos a viver no presente momento.

No final de 2019 início de 2020 surgiu um desafio sem precedentes a nível mundial: o surgimento de um novo coronavírus (COVID-19) que, em março de 2020, levou à implementação de medidas importantes para mitigar a transmissão do vírus entre a população portuguesa. Assim, no dia 1 de abril de 2020 um grupo de docentes e investigadores do Politécnico de Leiria encabeçou um estudo para compreender os estilos de vida da população adulta portuguesa durante este período, nomeadamente no que se refere a hábitos de sono, hábitos alimentares e níveis de atividade física, bem como compreender os níveis de ansiedade e a percepção de satisfação das necessidades psicológicas básicas durante o confinamento. A recolha da amostra foi feita online e levou à recolha de mais de 1500 participantes. Alguns dos resultados do estudo têm sido já divulgados internacionalmente e têm levado a um crescente interesse na área académica. Os resultados enfatizaram a importância de se estar fisicamente ativo durante a pandemia e reforçaram ainda a importância de se trabalhar no sentido de se criar estratégias para promover hábitos de sono e hábitos alimentares mais saudáveis. De facto, alguns dos participantes reportaram que comiam com mais frequência, o que poderá ter um impacto importante na saúde dos participantes (Antunes, Frontini, et al., 2020). Para além das questões relacionadas com a atividade física, sono e alimentação (tipicamente variáveis estudadas em conjunto), este estudo debruçou-se sobre outros temas, nomeadamente na análise de variáveis psicológicas tais como a ansiedade e as necessidades psicológicas básicas. Os participantes do presente estudo, especialmente as mulheres e os adultos mais jovens reportaram, por exemplo, níveis mais elevados de ansiedade, o que sugere que deverão ser dois grupos a se ter em maior atenção durante este período (Antunes, Frontini, et al., 2020).

Porque é importante termos em atenção estas variáveis? E por que razão os resultados deste estudo podem ser importantes? Desde o aparecimento dos primeiros casos de COVID-19 na China (ainda em 2019) que ocorreram mudanças em todo o mundo com a adoção de medidas de prevenção (por exemplo, restrições à livre circulação de pessoas, com a aplicação da quarentena e do isolamento físico; World Health Organization, 2020a). No entanto, e apesar da importância da adoção destas medidas, elas podem ter várias consequências negativas físicas (Chan et al., 2020; Sharma et al., 2020) e psicológicas. As consequências psicológicas podem relacionar-se com altos níveis de ansiedade, medo ou mesmo a presença de sintomas depressivos que podem persistir além deste período (Brooks et al., 2020; Jeong et al., 2016; Johal, 2009). No presente momento, o retorno progressivo ao quotidiano (o retorno ao trabalho, à escola, aos ginásios e à prática de desporto), as

medidas preventivas e de segurança à qual nos estamos a habituar, a promessa de uma vacina com uma eficácia importante, o aparecimento de uma nova estirpe e o aumento de casos e do número de mortes no nosso país, todas estas questões têm contribuído para importantes sentimentos de incerteza e medo na população. Assim, há uma necessidade crescente de estudos nesta área, especialmente considerando as consequências psicológicas negativas da situação que vivemos. É de extrema importância compreender o impacto que esses resultados (por exemplo, o aumento dos níveis de ansiedade) podem ter em várias dimensões da vida dos indivíduos.

Assim, e considerando o que já foi mencionado, torna-se clara a preocupação de todas as entidades (tais como a Organização Mundial de Saúde) relativamente à saúde mental das pessoas, nomeadamente com a manutenção de níveis de ansiedade mais adaptativos (World Health Organization, 2020b). Portanto, é de extrema importância a identificação e operacionalização de estratégias a fim de prevenir agravos à saúde mental. Por exemplo, a Organização Mundial de Saúde destacou a importância de se procurar um estilo de vida saudável por meio da prática de atividade física regular, alimentação saudável e rotinas regulares de sono (World Health Organization, 2020b). Além disso, a prática de atividade física representa um papel fundamental, principalmente considerando que mudanças nas rotinas diárias (tais como as ocorridas devido à pandemia) podem levar ao aumento de comportamentos sedentários e contribuir para o aumento dos níveis de ansiedade (Chen et al., 2020). Isto reveste-se de importância considerando que vários estudos já têm mostrado os benefícios inquestionáveis da atividade física na redução dos níveis de ansiedade (Anderson & Shivakumar, 2013; Stubbs, Koyanagi, et al., 2017; Stubbs, Vancampfort, et al., 2017).

No entanto, durante a pandemia da COVID-19 foi restringida a prática de atividade física coletiva em vários países, incluindo Portugal. Porém, não só era possível, como era recomendado, fazer viagens curtas com a finalidade de praticar atividade física. Paralelamente diversas plataformas e redes sociais reforçaram a importância da prática de atividade física, mesmo em casa. Isso revelou uma grande sensibilidade por parte dos governos relativamente à importância desse comportamento para a saúde física e mental dos seus cidadãos.

Parece clara a importância de se promover a prática de atividade física regular em todos os momentos da vida, não só pelo seu impacto no nível de saúde física, tal como já foi apontado anteriormente (Valdés-Badilla et al., 2019; Van Den Bongard et al., 2020), mas também na saúde mental dos indivíduos. Em momentos de grande fragilidade psicológica e emocional como a situação que vivemos atualmen-

te, a sua prática reveste-se de maior importância (Antunes, Frontini, et al., 2020). Assim, é imprescindível criar condições de segurança, espaços adequados e também promover a educação e a literacia em saúde que inclua a promoção de hábitos de atividade física como fator decisivo na saúde física e mental das populações. Apesar de se compreender e haver evidência científica que justifique a importância da prática da atividade física regular, os espaços físicos ainda não estão totalmente adaptados. Estarão as cidades prontas para acompanhar a urgência desta prática? Conseguirão os indivíduos, sabendo já dos benefícios da prática de atividade física regular, encontrar espaços adequados para colocar em prática o que a evidência científica tem apontado ao longo dos últimos anos? Todos devem ter acesso não só a conhecimentos cientificamente válidos, mas também a estruturas e condições para a prática de atividade física perto de casa (ou seja, ter condições materiais e segurança para caminhar, correr, e/ou praticar desporto perto das suas casas). Estas questões reforçam a importância de um trabalho em conjunto com diversos profissionais. Não são apenas importantes investigadores na área da atividade física, do exercício físico, do desporto, da fisiologia do exercício, da psicologia, da saúde, etc., mas deve haver uma ligação muito forte com outros profissionais, nomeadamente profissionais do design. Para tal é de destacar o importante passo dado pela Escola Superior Artes e Design (ESAD.CR) ao criar o Mestrado em Design para a Saúde e Bem-Estar que reforça a importância do trabalho multidisciplinar. O design, tal como outras áreas importantes, deve ser então chamado a servir os cidadãos e a ajudar na promoção de saúde (seja ela física ou mental). Juntos, congregando os esforços de vários profissionais, os resultados serão sem dúvida melhores.

Finalmente, e apesar dos claros benefícios da atividade física e do impacto benéfico que ela pode ter em situações específicas como a que todos vivemos presentemente\*, é importante ressaltar que a prática de atividade física deve ser acompanhada e supervisionada por um profissional habilitado para o efeito. A promoção da saúde (seja ela física ou mental) associado à prática regular de atividade física exige que esta seja prescrita e monitorizada de acordo com conhecimentos técnicos e científicos. O mesmo deve ser referido relativamente às questões psicológicas. Se procura ou necessita de apoio, procure um profissional acreditado. A Ordem dos Psicólogos Portugueses é uma boa fonte para perceber se o profissional que o está a seguir está a acreditado para tal. Numa altura em que tudo parece chegar de maneira muito mais fácil por meio das novas tecnologias da informação, esta preocupação torna-se ainda mais urgente. Em nenhum dos casos deve fazer

uma pesquisa de exercícios ou técnicas de forma autónoma ou auto-recreativa pois em qualquer um dos casos poderá ter consequências prejudiciais para o praticante.

Por fim, uma palavra em especial para os vários investigadores de várias áreas: que encontrem uma maneira de transformar a ciência em prática, que mais estudos relacionem as variáveis atividade física, saúde física e saúde mental e que se trabalhe mais em multidisciplinaridade, especialmente quando o que queremos é promover o bem-estar da população.

#### NOTAS

- \* Os autores escalerecem que o presente capítulo de livro foi redigido entre dezembro 2020 e janeiro 2021.

#### REFERÊNCIAS

- Anderson, E., & Shivakumar, G. (2013). Effects of exercise and physical activity on anxiety. *Frontiers in Psychiatry*, 4, 10-13. doi: 10.3389/fpsy.2013.00027
- Antunes, R., Amaro, N., Salvador, R., Matos, R., Morouço, P., Rebelo-Gonçalves, R. & Frontini, R. (2020). Higher physical activity levels may help buffer the negative psychological consequences of COVID-19 pandemic. *In Press*.
- Antunes, R., & Frontini, R. (2020). Physical activity and mental health in Covid-19 times: an editorial. In *Sleep Medicine*. doi: 10.1016/j.sleep.2020.10.007
- Antunes, R., Frontini, R., Amaro, N., Salvador, R., Matos, R., Morouço, P., & Rebelo-Gonçalves, R. (2020). Exploring lifestyle habits, physical activity, anxiety and basic psychological needs in a sample of portuguese adults during covid-19. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17(12), 1-13. doi: 10.3390/ijerph17124360
- Brooks, S. K., Webster, R. K., Smith, L. E., Woodland, L., Wessely, S., Greenberg, N., & Rubin, G. J. (2020). The psychological impact of quarantine and how to reduce it: rapid review of the evidence. *The Lancet*, 395, 912-920. doi: 10.1016/S0140-6736(20)30460-8
- Chan, J. F. W., Yuan, S., Kok, K. H., To, K. K. W., Chu, H., Yang, J., Xing, F., Liu, J., Yip, C. C. Y., Poon, R. W. S., Tsoi, H. W., Lo, S. K. F., Chan, K. H., Poon, V. K. M., Chan, W. M., Ip, J. D., Cai, J. P., Cheng, V. C. C., Chen, H., ... Yuen, K. Y. (2020). A familial cluster of pneumonia associated with the 2019 novel coronavirus indicating person-to-person transmission: a study of a family cluster. *The Lancet*, 395(10223), 514-523. doi: 10.1016/S0140-6736(20)30154-9
- Chen, P., Mao, L., Nassis, G. P., Harmer, P., Ainsworth, B. E., & Li, F. (2020). Coronavirus disease (COVID-19): The need to maintain regular physical activity while taking precautions. *Journal of Sport and Health Science*, 9(2), 103-104. doi: 0.1016/j.jshs.2020.02.001
- Jeong, H., Yim, H. W., Song, Y., Ki, M., Min, J., Cho, J., & Chae, J. (2016). Mental health status of people isolated due to Middle East Respiratory Syndrome. *Epidemiology and Health*, 38(e2016048), 1-7.
- Johal, S. (2009). Psychosocial impacts of quarantine during disease outbreaks and interventions that may help to relieve strain. *The New Zealand Medical Journal*, 122(1296), 53-58.
- Sharma, A., Pillai, D. R., Lu, M., Doolan, C., Leal, J., Kim, J., & Hollis, A. (2020). Impact of isolation precautions on quality of life: a meta-analysis. *Journal of Hospital Infection*.
- Stubbs, B., Koyanagi, A., Hallgren, M., Firth, J., Richards, J., Schuch, F., Rosenbaum, S., Mugisha, J., Veronese, N., Lahti, J., & Vancampfort, D. (2017). Physical activity and anxiety: A perspective from the World Health Survey. *Journal of Affective Disorders*, 208, 545-552. doi: 10.1016/j.jad.2016.10.028
- Stubbs, B., Vancampfort, D., Rosenbaum, S., Firth, J., Cosco, T., Veronese, N., Salum, G. A., & Schuch, F. B. (2017). An examination of the anxiolytic effects of exercise for people with anxiety and stress-related disorders: A meta-analysis. *Psychiatry Research*, 249, 102-108. doi: 10.1016/j.psychres.2016.12.020
- Valdés-Badilla, P. A., Gutiérrez-García, C., Pérez-Gutiérrez, M., Vargas-Vitoria, R., & López-Fuenzalida, A. (2019). Effects of physical activity governmental programs on health status in independent older adults: A systematic review. *Journal of Aging and Physical Activity*, 27(2), 265-275. doi: 10.1123/japa.2017-0396
- Van Den Bongard, F., Hamer, H. M., Sassen, R., & Reinsberger, C. (2020). Sport and physical activity in epilepsy: A systematic review. *Deutsches Arzteblatt International*, 117 (1-2), 1-6. doi: 10.3238/ARZTEBL.2020.0001
- World Health Organization. (2020a). *Critical preparedness, readiness and response actions for COVID-19 - Interim guidance*.
- World Health Organization. (2020b). *Mental health and psychosocial considerations during the COVID-19 outbreak - 18 march 2020*.

Nas sociedades ocidentais contemporâneas, esta pergunta tende a ser respondida mantendo o corpo jovem e em forma, geralmente através de uma dieta pobre em gorduras e da realização de atividades físicas, como correr ou ir ao ginásio. Desta forma, os comportamentos relacionados com o treino tornaram-se uma materialização do ser saudável, dando corpo ao conceito de “vida saudável”. Mas será que podemos considerar esta materialização como uma tradução definitiva do que significa ser saudável? As ideias precisam de ser materializadas para que possam ser assimiladas na vida. Assumindo este ponto de vista, o Design pode ser definido como um processo de materialização que traduz conceitos em objetos e comportamentos. Portanto, desenhar algo deve ser entendido como um processo de incorporação de significado na linguagem dos objetos. Conceitos complexos como “vida saudável” podem ser divididos em vários momentos, e são o resultado da percepção subjetiva. Os objetos podem servir como catalisadores das experiências que definem esta percepção, criando interações que podem fazer as pessoas sentirem-se saudáveis e transformando a ideia abstrata de “vida saudável” numa percepção concreta. Esta apresentação pretende discutir como a percepção de ter uma vida saudável deve ser concebida no futuro, tentando deixar claro que o design não é uma tradução neutra mas um processo de codificação que pode mudar profundamente o significado de um conceito de acordo com a forma como o materializa.

1. Texto originalmente redigido e apresentado em inglês, a 7 de maio de 2019, na Conferência internacional Design Culture and Somaesthetics. Moholy-Nagy University of Art and Design, Budapest. A versão em Português foi alargada e revista para efeitos de publicação neste volume e embora mantenha a estrutura original, seguindo uma argumentação baseada na análise de exemplos de projetos realizados pelos alunos, que foram projetados na conferência, procurou-se encontrar uma linguagem mais adequada à leitura.

Neste texto gostaria de partilhar a ideia do Design como um processo de tradução. Esta abordagem resulta da minha prática pedagógica e procura refletir a forma de ensinar design que utilizo com os meus alunos e eventualmente iniciar uma discussão mais ampla sobre o design de produtos. Procurarei demonstrar os pontos mais relevantes que a noção de tradução pode oferecer ao design de produto, utilizando como base para reflexão projetos desenvolvidos por estudantes da Licenciatura em Design Industrial e do Mestrado em Design de Produto da ESAD.CR, onde leciono. Alguns dos projetos apresentados foram orientados por mim, outros pelo Fernando Brizio, a quem agradeço, sendo a seleção dos exemplos e construção da argumentação unicamente da minha responsabilidade.

ESAD.CR é uma escola orientada para o ensino prático das Artes e do Design com cerca de mil e seiscentos alunos, na qual cerca de cento e setenta estão a estudar a design de produto ao nível da licenciatura ou do mestrado. Cada um deles desenvolve cerca de dois projetos por semestre, o que leva à produção efetiva de mais de quinhentos protótipos por ano.

Em certa medida, a produção do trabalho dos estudantes, espelha a sociedade contemporânea, que está completamente cheia de objetos. Esta produção provoca uma tensão dentro da escola, semelhante à que pode ser encontrada na sociedade. Como garantir que os objetos que concebemos são bons, que fazem sentido, em vez de serem apenas mais coisas?

Krippendorf (2006) no seu livro “Semantic Turn” chama a atenção para esta questão que considera como central no design contemporâneo. Para este autor, o principal objetivo do design é produzir significado, devendo conduzir a produtos plenos de sentido. Na minha prática de ensino, cheguei à mesma conclusão, e poderia dizer que o principal objetivo do ensino do design parece ser a preparação do estudante para o processo conceptual e material que lhe permite conceber produtos que façam sentido.

Os projetos realizados continuam a ter de ser originais, funcionais e bem construídos, mas se lhes falta o significado, permanecem vazios do seu propósito, são apenas mais um objeto no *continuum* de consumo em que a sociedade contemporânea se tornou.

Normalmente, quando ouvimos a palavra “realidade” na linguagem académica, ela significa a relação com as empresas, tentando ligar um ambiente académico, orientado para a educação e para a produção de conhecimento, com o mundo dos negócios que mantém a economia a funcionar e que por esta razão tende a ser visto como mais real. Contudo, acredito que a ideia de “tradução” enquanto um processo de

transferência do plano das ideias para o plano da realidade tem mais a dar ao design do que apenas a ligação com a realidade económica ou mesmo com uma maior eficiência de soluções de design num contexto social.

Podemos começar por definir o design como uma tradução de conceitos e valores socioculturais para a linguagem das coisas. Mas esta tradução não é literal, porque os produtos não são como as palavras, transmitem significado de uma forma diferente, que se relaciona com o nosso corpo, com as nossas emoções e sobretudo com a nossa capacidade de agir e de viver.

De acordo com Berman (1988) o campo semântico da palavra “tradução” é bastante rico e pode significar coisas diferentes, tais como o processo de tradução literal ou não literal de palavras de uma língua para outra; a conversão de um meio para outro; ou mesmo o processo de mover algo de um lugar para outro.

Na língua portuguesa a palavra “tradução” significa essencialmente a tradução de ideias ou textos entre línguas escritas ou faladas, não sendo habitualmente associada às “outras traduções” proposta por Berman. No entanto a palavra “translação”, embora menos utilizada na linguagem comum, continua a ser utilizada com este sentido em matemática ou na investigação médica, mantendo uma maior polissemia de significado que vem da palavra latina original, que implica uma transferência física ou simbólica que pode ser utilizada tanto para ideias como para coisas.

A fim de compreender como este processo de “translação” pode ser alcançado, é crucial começar por analisar a forma como é produzido o significado nos objetos. Se nos basearmos na análise semiótica, que desmonta o processo simbólico, como estratégia para superar o obstáculo da evidência que nos faz sentir que a atribuição de significado é um processo automático, podemos compreender que o significado de um objeto acontece como um processo em camadas, onde num primeiro momento reconhecemos o que estamos a ver e só depois interpretamos o seu significado. A esta segunda camada podemos chamar de sentido de um objeto. Uma interpretação pessoal baseada em conotações, associações que o indivíduo faz com base na sua experiência pessoal, antecedentes culturais, emoções e *embodied knowledge*.



1. Projeto desenvolvido em 2011 por Cátia Santos, sob a orientação de Renato Bispo, na unidade curricular Projeto de Design Industrial II da Licenciatura em Design Industrial.

Na imagem 1 podemos ver como se podem utilizar códigos culturais para induzir significado num objeto. Podemos reconhecer um artefacto não convencional, que parece ser metade copo e metade garrafa. Reconhecemos facilmente as formas que o compõem, porque elas são muito estáveis no nosso código cultural, mas temos dificuldade em reconhecer o objeto como um todo, porque nos apresenta algo invulgar. Por isso, perguntamo-nos o que significa?

E enquanto tentamos encontrar uma resposta, começamos a fazer conotações, tentando interpretar o seu significado, associando-o a ideias que já temos. Provavelmente, lembrar-nos-emos de uma mesa, ou de um jantar, talvez associemos o gargalo da garrafa a beber uma cerveja ou um refrigerante. Estes elementos relativamente estáveis podem levar-nos a algum tipo de pensamento sobre formalidade e informalidade em torno de uma mesa e às interações sociais que acontecem neste contexto. Esta segunda camada de interpretação, que pode ser chamada de sentido, depende da primeira camada, quando reconhecemos a metade copo e a metade garrafa. Mas, se a primeira camada é relativamente estável, a segunda é certamente mais aberta, dependendo da reflexão e interpretação pessoal.



2. Projetos desenvolvidos em 2004 por Filipa Pires, sob a orientação de Fernando Brízio, na unidade curricular Projeto Final da Licenciatura em Design Industrial.

Os exemplos apresentados na imagem 2 funcionam da mesma forma. Primeiro tentamos reconhecer elementos nestes objetos. À esquerda podemos ver o interior de um velho elétrico e um vestido a balançar do suporte da mão. O que é que

este projeto nos quer dizer? Começamos a fazer conotações, usando as nossas memórias e a nossa percepção da experiência a que este objeto convida.

Na imagem à direita provavelmente reconhecemos um par de calças, com bolsos pouco convencionais, o contexto está lá para nos dar uma pista. Um jardim, pombos, e um movimento de dança. O que significam estas calças? O que acontece quando rodamos ou dançamos?

Talvez conotemos este vestido e estas calças com a infância, ou com algum tipo de contacto poético com o ambiente que nos rodeia, algumas pessoas poderão sentir uma sensação de felicidade, calma ou bem-estar, outras farão conotações completamente diferentes.

De alguma forma parece mais fácil compreender o significado destes projetos, do que tentar descrevê-los em palavras. Este é um ponto crucial do design enquanto tradução, talvez seja mais fácil compreender significados complexos através de objetos do que de palavras, mesmo que não nos seja possível descrever explicitamente o que estamos a compreender.

Os objetos não comunicam ideias da mesma forma que as palavras, a sua linguagem apesar de ser suficientemente poderosa para criar em nós o sentido da evidência é de alguma forma limitada relativamente ao controlo sobre o que tentamos comunicar. Barths (2001) argumenta que a sintaxe dos objetos consiste fundamentalmente na justaposição de elementos. Estes encontros criam formas, que se tornam composições inteligíveis de elementos sobre os quais construímos sentido. Mensagens complexas, como as apresentadas anteriormente, podem transmitir-se através de simples encontros de formas fáceis de reconhecer.

Simplicidade, ou *less is more* como os designers costumam dizer, facilita o primeiro passo de interpretação do sentido de um objeto. A ausência de elementos desnecessários acentua a presença dos que permanecem. O jogo de construção de sentido, que passa pelo reconhecimento e conjugação de elementos, torna-se assim mais controlado. Os elementos não essenciais são ruído que poderiam levar o interprete a construir associações indesejadas.



3. Projeto desenvolvido em 2008 por Diana Antunes, sob a orientação de Fernando Brízio, na unidade curricular Projeto Final da Licenciatura em Design Industrial.

No projeto apresentado na imagem 3 podemos ver um conjunto de dois elementos simples, dois pares de chinelos, de tamanhos diferentes. Um para adulto e outro para criança. Quando fixos em cima um do outro, este encontro convida-nos a utilizá-los de uma certa forma. O que é que isso significa? O momento de ensinar uma criança a dançar? Mas porquê tornar este momento permanente? Porquê registá-lo num objeto?

O processo de conotação começa e conduz-nos a uma reflexão sobre o relacionamento entre pais e filhos, momentos de atenção e contacto emocional. Este objeto convida a transformar uma experiência comum, mas esporádica, numa repetição rotineira. Calçar estas pantufas torna-se um sinal de disponibilidade para brincar, criando um hábito.



4. Projeto desenvolvido em 2010 por Carolina Sousa, sob a orientação de Renato Bispo, na unidade curricular Projeto de Design Industrial II da Licenciatura em Design Industrial.

Aqui podemos ver uma gaiola de pássaros, onde o poleiro é uma flauta. Mais uma vez reconhecemos os elementos que constituem o objeto, mas o que é que ele significa?

A simplicidade dos elementos utilizados torna a primeira camada, de reconhecimento, mais clara, mas o significado permanece complexo. Porque é que as pessoas têm animais? Qual é a necessidade oculta? Será a ligação emocional que se pode estabelecer entre pessoas e animais e a vontade de comunicar, mesmo que não exista uma linguagem em comum? Por outro lado, podemos associar este projeto à opressão relativamente aos animais, ao papel dominante do homem sobre a natureza.

A ambiguidade e complexidade do significado deste projeto assenta no facto das gaiolas e flautas serem objetos com campos semânticos muito diferentes. Quando um objeto encontra uma forma de ligar estes dois campos semânticos, cria a necessidade de reflexão e quando refletimos sobre as coisas, o seu sentido deixa de ser automático, tornando-nos mais conscientes dos nossos valores, crenças e preconceitos.

Vivemos num mundo complexo, rodeado de ideias complexas. Ideias como a vida saudável ou o bem-estar, que nos podem fazer sentir que somos incapazes de decidir o que fazer, ou que o mundo

é tão complexo que não o podemos compreender. Mas talvez, e isto é um grande talvez, seja mais fácil compreender o significado do mundo através de objetos do que de palavras, porque os objetos produzem sentido na linguagem da realidade, permitindo-nos experimentá-los.

Este é o motivo que torna indispensável que os designers trabalhem com outros especialistas, na medida em que para exercer a sua atividade precisam de ser bilingues, precisam de compreender a linguagem dos conceitos para serem capazes de os traduzir para objetos, mas é também por isso que um designer tem de continuar a ser um designer, alguém especializado em desenhar e construir formas, não conceitos, mas formas.

Então, qual é o papel do design na definição do mundo em que vivemos? Os designers não são políticos nem empresários, e normalmente não têm muito poder para decidir coisas importantes na sociedade. O seu poder tem uma natureza completamente diferente, o poder de propor, de mostrar alternativas, o poder de materializar conceitos complexos, e as sínteses materiais têm o poder da evidência, de mudar a realidade, porque quando começamos a acreditar nelas, elas tornam-se reais nas suas consequências.



5. Projeto desenvolvido em 2014 por Andrea Francisco, sob a orientação de Renato Bispo, enquanto trabalho final do Mestrado em Design e Produto.

Em Portugal as piscinas públicas não são como em Budapeste, a temperatura da água é mais fria, cerca de 27 graus, o projeto da imagem 5 é um fato de banho de duas peças, em que a parte inferior é feita de neoprene muito fino, uma versão mais fina do mesmo material utilizado nos fatos de surf, que aumenta a capacidade de manter a temperatura corporal quando se está em água fria.

Este fato de banho foi desenhado para ser fácil de vestir e despir por pessoas mais velhas, tendo em conta as limitações de movimentos que surgem com o envelhecimento. O projeto foi desenvolvido em colaboração com uma piscina municipal em Caldas da Rainha, tendo sido testado com as utilizadoras que vão a esta piscina.

As suas características térmicas permitem que as pessoas permaneçam mais tempo na água e utilizem a piscina de uma forma mais confortável.

Qual é o significado mais profundo? A depressão e a solidão são os principais problemas da população idosa em Portugal. Utilizar a piscina municipal de forma mais confortável é um convite para uma pessoa idosa permanecer ativa, sair de casa e estar com outros, mantendo-se autónoma e autoconfiante.



6. Projeto desenvolvido em 2015 por Sofia Silva, sob a orientação de Renato Bispo, enquanto trabalho final do Mestrado em Design e Produto.

Na imagem seguinte podemos ver um projeto de um bolo feito em colaboração com uma pastelaria tradicional de Lisboa, é um “guardanapo”, um bolo tradicional normalmente comido por crianças, feito de pão de ló e recheado com creme de pasteleiro. A nova versão acrescenta frutos vermelhos à massa e reduz o açúcar. A forma permanece familiar para um português, mas o sabor e a aparência visual foram alterados.

Já não é o velho “guardanapo” é um novo, mais preocupado com problemas de saúde infantil devido ao consumo excessivo de açúcar. Mas continua a ser um bolo! e desta forma está a mudar o significado do que é um bolo e, portanto, o significado do que é uma pastelaria, atualizando-os para novos conceitos de saúde. Se começarmos a mudar os produtos, começamos a mudar as instituições e, conseqüentemente, a mudar a sociedade.



7. Projeto desenvolvido em 2018 por Eduardo Vanzeler, sob a orientação de Renato Bispo, enquanto trabalho final do Mestrado em Design e Produto.

Para concluir, o projeto na imagem 7 propõe uma alteração na forma como as crianças aprendem música. A criança pode criar um conjunto específico de notas musicais e organizá-las de acordo com o seu corpo e com a exploração das relações harmónicas. Pode começar com apenas uma caixa permitindo a exploração de ritmos, ou com três caixas para criar uma sequência harmónica e evoluir para trinta e duas caixas, as mesmas três oitavas que o piano clássico.

É um instrumento musical que se adapta à aprendizagem, permitindo à pessoa explorar e ter resultados mais rapidamente, ou tentar novas formas de relacionar notas entre si. Mesmo uma pessoa que nunca tenha tocado música pode começar a fazer melodias simples após uma primeira sessão de aprendizagem. Este objeto promove a exploração e a autoaprendizagem. O que é que isto significa no contexto de uma escola? E se a aprendizagem fosse impulsionada pelo entusiasmo e curiosidade em vez de obediência, medo e exames?

O significado mais profundo, como de costume, está aberto à interpretação, mas o objeto coloca a questão.

#### BIBLIOGRAFIA

- Barths, R. (2001). Semântica do Objeto. in *A Aventura Semiológica*. pp. 205 - 218. Martins Fontes.
- Berman, A. (1988). De la translation à la traduction. in *TTR - Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations*. Volume 1, numéro 1, 1er semestre de 1988. Université du Québec.
- Krippendorff, K. (2006) *The semantic turn: a new foundation for design*. Taylor and Francis.

## Emanuel Brás

### As manifestas propriedades da desapropriação

As manifestas propriedades da desapropriação é um projecto fotográfico, ainda em curso, sobre a vitalidade das plantas revelada em espaços negligenciados. Esta série de fotografias foi concebida e tem vindo a ser desenvolvida para existir num formato de écran, a apresentada inicialmente num sítio da internet, estando disponível apenas num período curto, durante o qual ocorrerão sucessivas actualizações. Este projecto será lançado em breve.





- 2. 2019; Coordenadas (N,W): 39.41034467683955, -9.133396283816136
- 3. 2018; Coordenadas (N,W): 39.40390968383394, -9.136622723943935



- 4. 2020; Coordenadas (N,W): 38.768562151027076, -9.103243544091638
- 5. 2020; Coordenadas (N,W): 40.23924289964691, -8.434028800403501





Da esquerda para a direita

- 6. 2020, 39.40655953692369, -9.133894474202462
- 7. 2020, 39.410344676883955, -9.133396283816136
- 8. 2019, 39.34221977925744, -9.168367573861428
- 9. 2020, 39.91699567066345, -8.62990641214273
- 10. 2019, 43.683404125162944, 4.63165766973336
- 11. 2020, 39.74911606259768, -8.918878651891871

- 12. 2018, 39.25581118386003, -9.170963598933483
- 13. 2020, 39.746955589543205, -8.932841457423725
- 14. 2018, 39.36641133550885, -9.110027083863377
- 15. 2019, 39.41412293825471, -9.171749955286638
- 16. 2019, 39.616527092955664, -8.861485397739235
- 17. 2020, 39.09071714084544, -9.26714921713461





19. 2018; Coordenadas (N,W): 39.74185547115865, -8.804830029471546  
 20. 2020; Coordenadas (N,W): 39.7510208666134, -8.807263570091504





21. 2019; Coordenadas (N,W): 38.96404580706362, -9.213222716203305  
22. 2020; Coordenadas (N,W): 40.2389592391859, -8.434744938605851

## João B. Serra Os tempos da cidade

Este texto é uma transcrição revista pelo autor da comunicação apresentada ao Festival de Filosofia de Abrantes, um seminário promovido pela Câmara Municipal de Abrantes sobre o tema “Cidade: árvore que nos abriga e raiz que nos sustenta”, a 19 de Novembro de 2020. Participaram também na jornada João Seixas, António Covas, Onésimo Teotónio de Almeida e Álvaro Domingues.

A cidade tem um tempo, o tempo histórico das criações humanas complexas. Surge em contextos determináveis, geográficos, económicos, sociais e culturais e configurou-se como factor distintivo das civilizações clássicas. Na longa marcha da humanidade, é um fenómeno relativamente recente – não terá mais de 5000 anos – que viria a ter, sobretudo nas últimas décadas uma marcha avassaladora.

A maioria da população vive hoje em cidades. Há territórios em que a concentração urbana é elevadíssima; o número de grandes cidades habitadas por mais de cinco milhões de pessoas está agora disseminado pelo planeta. Deste ponto de vista, a cidade apresenta-se como um fenómeno de um enorme dinamismo histórico, muito embora o destino de cada cidade, associando-se ao das regiões em que se inscreve, possa ter trajetórias ascendentes ou descendentes. As cidades são organismos vivos, o crescimento de cada uma, em particular, pode enfrentar desafios críticos, não são eternas.

Pensar a cidade tem constituído um dos exercícios permanentes da história intelectual da humanidade, desde os gregos antigos. Como garante o desempenho das funções que lhe são cometidas pela sociedade e pelo poder? Como se ergue no chão, como se dispõe no território, como se edifica? Como se defende, como se relaciona com o exterior, como se governa? Como proporciona bem-estar, segurança, conforto aos que nela residem ou que a procuram? Como suscita convivência, admiração, prazer? Como capta e estimula o desejo de melhoria, a procura da inovação, a faculdade criadora nas artes, nas ciências, na filosofia? Como previne ameaças, antecipa riscos, combate crises? Como gera e aproveita oportunidades, compete com as suas concorrentes, partilha vantagens e estabelece alianças?

Múltiplas disciplinas, do urbanismo à antropologia e à filosofia, têm sido convocadas, procurando respostas a estas perguntas. Muitas das reflexões são orientadas por um arquétipo, uma cidade ideal, uma matriz que, a partir do século XVI, se após um nome: utopia.

A utopia é a cidade perfeita, o paradigma que serve de referencial a todas as correcções e transformações que importa introduzir na cidade imperfeita, a cidade real. A cidade é, assim, um lugar e a utopia um lugar sem existência (a palavra utopia foi cunhada por Thomas More, antepondo uma negativa *u* ao nome *topos*, e acrescentando-lhe o sufixo *ia*, um qualificativo). A utopia é da ordem da projecção do desejo, do imaginário.

Claudio Magri sugere que a utopia não é senão a outra face do desencanto, por vezes da perda. Sonhamos uma outra cidade em contraponto à cidade que temos. Sonhamos um outro tempo, sobre o tempo que é o nosso. Invocar a utopia é

não nos submetemos às coisas tal como elas são, e lutarmos pelo que elas deveriam ser. A utopia dá um sentido à cidade que existe, que herdámos e construímos. Enquanto sonhamos a utopia, é a cidade-lugar que escutamos, com as suas dores e angústias, as suas promessas e apelos.

A imperfeição da cidade não é uma ocorrência fortuita, nem o mero produto de crises e catástrofes. A imperfeição da cidade resulta da sua natureza, enquanto organismo, que todos os dias se degrada e todos os dias necessita de cuidado e reparação, que todos os dias enfrenta os sentimentos de desencanto e perda dos seus cidadãos, reclamando concertos, rectificações, novas soluções.

O crescimento urbano experimentado nas últimas décadas resulta de transformações na organização da produção, sob o impacte de novas tecnologias. A aceleração desse movimento foi impulsionada pela globalização. A mudança ocasionou uma contracção do espaço. O espaço encolheu-se: a distância entre paragens separadas por dias ou semanas diminuiu para dias ou horas. As comunicações permitem sincronizar o acontecimento e a notícia gerada. A mobilidade subverteu a distância e refez as ligações geográficas. Grandes concentrações urbanas e massivas deslocações de população marcam a reconfiguração do espaço a que assistimos.

Estas mudanças não podiam deixar de ocasionar tensões novas sobre a cidade, pondo em causa alguns dos seus traços essenciais, os que ao longo da história caracterizaram a cidade: a aceitação da diversidade e a importância atribuída ao espaço público.

Aristóteles, um dos primeiros grandes pensadores da cidade faz na *Política* uma apologia da diversidade. “Uma cidade é formada por diferentes tipos de indivíduos. Pessoas semelhantes não podem dar origem a uma cidade”. Por isso, em tempo de guerra, Atenas dava guarida a diversas tribos vindas do campo e tratava como exilados os que demandavam a protecção da cidade.

As cidades foram ensaiando e adoptando mecanismos de integração que lhe permitissem lidar com a heterogeneidade cultural e social dos seus habitantes, permanentes ou temporários. A forma como é encarada a diversidade é um barómetro da qualidade da vida urbana.

O outro barómetro é a qualidade do espaço público. Onde ele é vivo, cruza gerações, grupos sociais e proveniências culturais, a cidade partilha valores entre os que a habitam e entre estes e os que a demandam. Onde ele acolhe actividades distintas, funciona como ponto de encontro entre gerações, proveniências culturais e pertenças sociais diversas, significa que a cidade cria oportunidades, é permeável à troca de informação e conhecimento, quer facilitar a inclusão.

Na cidade em crescimento nos nossos dias, estes barómetros dão sinais de alarme. A cidade dispersa-se, fragmenta-se. Cresce por anexação de novos espaços, que invade, mas não integra. O urbanismo deixou-se aprisionar pela especulação fundiária e pelas funções de consumo, produzindo, em vez de refrear e combater a desigualdade social.

Aumentaram os guetos, sobretudo nas grandes cidades. Há guetos de ricos e de pobres, por vezes cercados, murados simbolicamente ou mesmo fisicamente.

As políticas urbanas tendem a privilegiar os centros das cidades, onde se concentram os negócios, a habitação cara, onde se faz o acolhimento dos visitantes com mais posses. Os habitantes das periferias não têm acesso ao coração da cidade, onde está concentrada a riqueza. A desigual qualidade da vida urbana no centro e nas periferias mais ou menos degradadas é flagrante: dos transportes aos espaços públicos, dos equipamentos colectivos aos serviços.

A cidade não é hoje uma peça central da integração social. Pelo contrário. É uma peça da desigualdade, do preconceito, da fractura. A cidade da segregação não facilita, antes cria obstáculos à permeabilidade social. Não é capaz de promover a integração de quem chega de fora, dos campos, de outras paragens – nações ou continentes.

Além de empurrar a diversidade para a exclusão e o espaço público para a privatização ou a homogeneização, a cidade actual promoveu a multiplicação do que Marc Augé designou por não-lugares.

O lugar deslocado, o *hors-lieu*, por oposição a lugar localizado no espaço e no tempo, ou seja, por oposição a lugar relacional, identitário e histórico, o não-lugar não é um lugar imaginário, com o da utopia, é um lugar cujos tempos específicos foram apagadas, é a-histórico, situando-se numa espécie de eterno presente.

Os não-lugares são espaços que correspondem a necessidades de mobilidade, de trânsito, de distribuição e consumo, de lazer. São equipamentos de utilização provisória, como campos de refugiados ou bairros de barracas. São aeroportos, estações de serviço, parques urbanos e de lazer, unidades hoteleiras pertencentes a grandes cadeias de hotéis, grandes superfícies comerciais, grandes armazéns de distribuição.

Precisamos de regressar à cidade das temporalidades, e, por isso, dos lugares. Para esta cidade o tempo é um valor. E as pessoas uma prioridade.

Há que recuperar o tema da cidade aberta e colocar um desafio ético à política de cidade, como o fez Richard Sennett, no seu recente livro *Ética para Cidades*. Deve a política de cidade representar e gerir a cidade tal como existe ou procurar mudá-la?

Defendamos a autenticidade local, que até pode ser compatibilizada com algum exotismo. A cidade favorece o contacto, tem de evitar o risco

de isolamento. O ponto de encontro é um dispositivo fundamental da cidade. Sim, a cidade é fluxo, mas é também imobilidade, pausa. Precisamos de espaços e de tempo para a troca de informações, o comentário, o reconhecimento pessoal. Podem ser espaços mais ou menos convencionais, mas não espaços inóspitos.

A cidade tem de criar e manter as suas atmosferas da confluência, da coexistência e do compromisso. Aceitar a diversidade como um valor, em vez de a encarar como uma ameaça.

Espaços públicos são espaços que não pertencem a ninguém em particular, mas de que todos se devem sentir proprietários. De facto, são mais usufrutuários que proprietários, mas o conhecimento da topografia do lugar permite a cada um dos que a frequentam memorizá-lo como “seu”.

São lugares de equilíbrios delicados. Tem de ser encarados como abrigos, e, portanto, frágeis, e não como lugares de ninguém, repetitivos e replicados. Feitos a pensar nos ritmos quotidianos, semanais, nas modulações resultantes das mudanças de estação ou dos hábitos e gostos, das diferenças de gerações e de aptidões físicas dos utilizadores. Espaços amigáveis, que suscitam a proximidade e a interacção. Nem todas as relações humanas tem se ser fortes e profundas. Nos pontos de encontro também podem ocorrer as relações superficiais.

Espaços propícios à lentidão. Pierre Sansot propõe que recuperemos noções mal-afamadas como o lento, o retardatário. Colou-se ao lento a ideia de que é inábil, pesado, pouco caloroso. Exaltámos os magros, expeditos, que triunfam no cálculo mental e na destreza. Sansot pretender objectar a que a vontade funcione como um acelerador da duração, deixando-se conduzir pelo tempo. Advoga, em contrapartida que devemos aumentar a nossa sabedoria, ou seja, a nossa capacidade para acolher o acontecimento. É essa disponibilidade individual que designa por lentidão. Não é um traço de carácter, mas uma escolha de vida. Não é a marca de um espírito desprovido de agilidade ou de um temperamento fleumático. É a opção de alguém que quer dar ao tempo todas as oportunidades.

A lentidão está em deixarmo-nos guiar pelos nossos passos, apreciar uma paisagem, de preferência à conversa com outrem. Está em colocarmo-nos em situação de ouvir alguém a quem damos crédito. Está no sonho, nessa espécie de consciência crepuscular que nos mantém alerta. Está na espera, que é uma forma de fazer chegar o horizonte o mais longe possível. Está na amplitude da nossa vida interior. Está na escrita, que permite que essa vida interior se revele, em vez de se gastar ingloriamente. Está no vinho que saboreamos, em vez de o bebermos. Está na ciência da medida justa. Está na ternura, no respeito, na graça.

Em todas estas experiências, a lentidão não significa a incapacidade de adoptar uma cadência rápida. Significa que não queremos acelerar o tempo, nem sermos empurrados por ele, mas que queremos aumentar a nossa capacidade de acolher o mundo e de não nos esquecermos, no caminho, da nossa fragilidade, nem prescindir da nossa liberdade. A vida é uma oportunidade e não há segunda.

Quando falamos de ética para a cidade, de tempo para a cidade, estamos a falar também da democracia. Ambas são lentas por definição, ambas ameaçadas pelo frenesim e pela vertigem. A cidade é um lugar onde se pode escutar o tempo, o tempo da cada um dos cidadãos. A democracia não é só falar, é sobretudo escutar.

A experiência da lentidão parece chocar com as exigências da mobilidade e o desgaste rápido da cidade moderna. Abandonou-se a reparação, a recuperação, a reconstrução, em favor da substituição, da mudança, da ruptura. A crise ecológica actual revelou, porém, que a resposta que os “modernos” propõem – baseada na aceleração através da ciência e da técnica, não passa de uma fuga para a frente. O contributo precioso do ensaísmo antropológico e filosófico de Bruno Latour demonstra que a crise põe em causa a habitabilidade do planeta e não se limita a contrair o espaço disponível para os humanos.

A cidade é uma peça central da resposta à crise. Ela tem uma história e esta é a altura de cada passo ser consistente com ela, ou seja, reflectido a partir dela. Se os riscos convidam à antecipação e à resiliência, precisamos que cidade, agora mais do que nunca, proceda com exigência no cálculo dos impactes e com equilíbrio na introdução de inovações. O tempo para absorver a mudança não se compadece com a relação autoritária sobre a natureza que tem caracterizado a evolução da cidade até hoje. Sennett e Latour estariam de acordo em sujeitar a decisão sobre a cidade ao critério ético e ao princípio da irreparabilidade: não é aceitável fazer o que não for susceptível de reparação.

Sennett evoca, a este propósito, o poeta e filósofo romano Lucrécio (94 aC-50 aC) porque advogava que, em vez de combatermos a turbulência do tempo, devíamos viver com ela. A palavra crise tinha sido cunhada pelos gregos para designar uma situação que atingira uma tal gravidade que já não poderia ser ignorada. O latim dos romanos introduzira no termo uma variação subtil: a crise é o momento da pausa para reflectir sobre o rumo que devemos adoptar.

#### AUTORES CITADOS:

- Augé, Marc, 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle.
- Latour, Bruno, 2019. *Où suis-je?* Paris, Éditions La Découverte.
- Magris, Claudio, 2001. *Utopie et désenchantement*. Paris, Éditions Gallimard [tradução da edição italiana, 1999].
- Sansot, Pierre, 1998. *Du bon usage de la lenteur*. Paris, Éditions Payot & Rivages.
- Sennett, Richard, 2019. *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona, Editorial Anagrama [tradução da edição americana, 2018]

## Ana Teresa Vicente Ephemeral Maps and Enduring Waste: Tracing Transtopia Through Materiality in Hong Kong

The research I developed during my artist residency in Hong Kong was based on three propositions: What if the archivist's worst nightmare came true and all our paper-based archives were suddenly lost forever, the body of each document mercilessly eaten away by a strange virus or bug plague? What if all the layers that map and separate the real and the imagined city suddenly collapsed onto themselves? Our ecological odds are just as flimsy, what's the use in trying to encapsulate fauna and flora behind glass?

Dung Kai Cheung,  
Atlas: The Archaeology of an Imaginary City

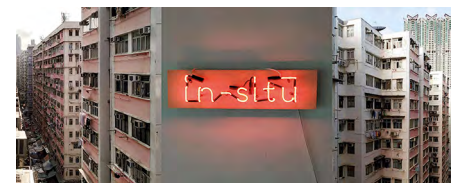
"I have been searching for the entrance to the land of nonbeing in old maps endowed with ancient charm and wisdom. If maps can harbor secrets, I'd imagined that they would have to be excavated from fragmented, moth-eaten documents rather than from so-called scientifically rendered modern charts."



Transtopia: Travel Document for Aliens.  
Paper document, glass box, and silverfish.  
Credits: John Lui

My initial project revolved around issues related to corrosion, decay, latency, uselessness, and the impact we, as humans, are putting on our environment. In a broader sense, I would be interested in producing a set of artworks that revolve around the concept of waiting. The times of uncertainty we are currently living in emphasise the notion that we are waiting for a cataclysmic event, except we do not know when, where, or how it will happen. As Coupland puts it, we are currently "Zwischendinge", we are now living in a moment "between two things, two events that demarcate turning points. We all pretty much know that 9-11 was the first thing but we don't know yet what that second thing is" (Douglas Coupland, 2013). The way humans have used and abused natural resources has changed the pace of the earth's processes and the rupture will, at some point, be inevitable, unless changes are set in place.

Based on the ideas of cyclical redundancy and feedback loop, I propose to investigate our connection with "dead time" and the physical and emotional costs of waiting and keeping our brains constantly occupied. When there's hardly any time for boredom as throughout our days we are constantly overwhelmed with solicitations and information, how do we perceive these waiting times – on a personal and a collective perspective? Is it possible for waiting times to be a fertile ground for ideas, emotions and thoughts to surface? What about the new wonderful technologies that would solve our climate crisis? Is there a long wait ahead of us before we can finally join forces as a collective and address our ecosystem problems? Are we going to wait until the point of no return and keep the same repetitive, destructive patterns until there's no way out?"



In-situ residency studio  
in Kowloon, Hong Kong

On a more practical level, I was very interested in exploring the connection between insects and paper-based documents. My initial idea was to work with old family photos but after my walks through the city and understanding how layered it is, with the tall skyscrapers and passageways in between, I decided to work with maps. Having had the opportunity to visit three islands (Hong Kong, Macau, and Japan) during my residency, the concepts of displacement, of a mass of land surrounded by water, and of being in transit became my focal points.

In a way, the cataclysmic event Coupland alludes to happened in late 2019 and started spreading fast, first in Asia, then to the rest of the world. Covid-19 became the invisible bug that changed our lives and will, inevitably, shape a new reality for us. It changed the course of my project and even anticipated my return back to Portugal. Despite all the restrictions imposed by the physical isolation, it was still possible to accomplish both my goals: to collaborate with bugs, leaving part of the artistic process and outcome to another species' agency, as well as to collaborate with local artists, researchers, and curators.

The book *Atlas: An Archeology of an Imagined City* by Dung Kai Cheung was a turning point to me, for the connection the author establishes between maps and photographs, as both are time frozen but "unlike photography, the making of maps cannot be a matter of an instant but has to pass through a period of time pervaded by external change." (Cheung, p. 58)

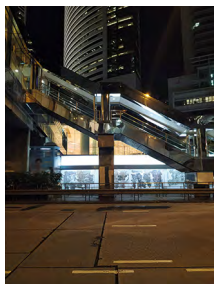
The author describes several different concepts: supertopias, subtopias, multitopias, transtopias, unitopias, and omnitopias. The suffix *-topia* derives from the Ancient Greek, τόπος, meaning "place, region" (English: topos). For example, all places on maps are Supertopias, places that replace other places, given that the point of views on maps is from above (with some exception on old maps with sideways scenery depictions). Maps are more organised than what they represent on earth but are also more easily exposed to "manipulation, modification, erasure, and embellishment." (Idem, p. 55). Chung exemplifies this with Borges' story about a map that becomes one with the empire and with Eco's essay *On the impossibility of Drawing a map of the Empire on a Scale of 1 to 1*.

On the other hand, subtopias are maps that represent what is now hidden, parts of a territory that has been layered and is now underground, as "places buried under time". Maps are made of fictional time that never existed, and the places depicted by maps are by necessity subtopias. Moreover, "a map is in reality already in the past, because no map can be synchronous with time. A map is time frozen, but it is not the frozen time of

any particular moment, for unlike photography, the making of maps cannot be a matter of an instant but has to pass through a period of time pervaded by external change. Therefore, the time immobilized in maps is fictional time that never existed. It follows then that the places depicted by maps are by necessity subtopias." (Idem, p. 58)

One of the concepts that became prominent during the development of my work was *Transtopia*. For Cheung, Transtopias imply the idea of transit: "Places that exist in the form of maps are inevitably fated to suffer transformation and transference, and as such they are like comets that travel unceasingly, circling over and over again, forever in the act of transit, never arriving at their destinations. Transtopia is a place with transit itself as its destination" (Idem, p. 61).

My first few weeks in Hong Kong were spent mostly walking through the city, taking in all the city's details. Navigating through the city while using GPS proved to be quite interesting: because of all the tall skyscrapers the little dot that represents us on the digital map of the city keeps jumping from one point to the next, rendering it impossible to assert with precision our exact location. Additionally, Hong Kong has a multitude of passageways that allow us to cross from one building to the next or over streets and highways. GPS is unable to tell you you have to go up or down one of such passageways, making the suggested path difficult to follow.



Hong Kong skyscrapers and passageways

The towering skyscrapers, with their impenetrable reflective surfaces and viciously overlit environments, had a huge impact on me. The solid, sharp-edged building's surfaces would also be filled with flickering lights, profoundly changing the city during the night. As Juhani Pallasmaa states:

"The increasing use of reflective glass in architecture reinforces the dreamlike sense of unreality and alienation. The contradictory opaque transparency of these buildings reflects the gaze back unaffected and unmoved; we are unable to see or imagine life behind these walls. The architectural mirror, that returns our gaze and doubles the world, is an enigmatic and frightening device" (Pallasmaa, p.34).

As such, glass as a material and the shape of secluded boxes became two directions I instantly knew I'd use during the development of the work. On a different but complementary direction to my initial plan, the idea of a topological view of a scar or of a cavity was suggested to me by seeing the pavement bricks being ripped off from the ground during the protests in Hong Kong or the erased graffiti on the billboards at the city centre.



Billboards with erased graffiti

Paired with that, knowing that mealworms actually eat styrofoam after my meeting with Reynald de Guzman, I decided to use this material for one of the artworks I was creating. Single-use plastic is still widely used in Hong Kong, and not that long ago this problem was openly exposed when a typhoon hit Hong Kong in September 19th 2019, and brought styrofoam and plastic waste back into the city, attesting to the idea that our garbage is not "thrown out":

"Hong Kong's trash problem was once again brought to the fore after Typhoon Mangkhut ripped through the city on Sunday, scattering styrofoam and other synthetic material far and wide. The tropical cyclone brought a storm surge of up to 3.9 metres that flooded low-lying areas with marine refuse. [...] A recycling company, Chun Sing, said that they picked up around 0.3 tonnes of waste on Monday, among which were plastic bottles from 1998 and documents from 1995. [...] Cheap styrofoam boxes are commonly used in fish markets as containers and are often carried into the sea by the wind. The material is also widely used for disposable food containers. When disposed of at sea, the non-biodegradable polystyrene gradually breaks down into smaller pieces, or

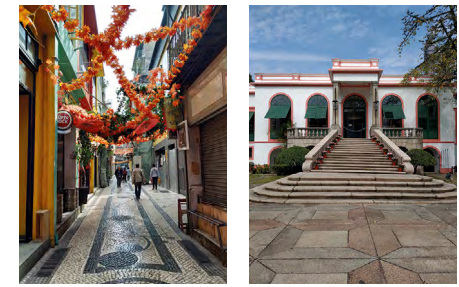
microplastics, that can be ingested by marine wildlife. [...] After Typhoon Hato last year, environmentalists decried the spread of waste swept up by gale force winds. They said that 95 per cent of the plastic waste was styrofoam and plastic bottles, adding: 'It all came from us, though, not the typhoon. Hato just sent it'" (Jennifer Creery, HKFP).

The use of styrofoam as a material for my project is, thus, not innocent. As Joanna Zylinzka states in her book *Non-Human Photography*, the "image of the Styrofoam cup serves as a time machine for us humans, one that not only helps us to imagine ourselves gone but also to see the limitations of our own, "this-worldly" horizon and perspective" (Zylinzka, p. 100). As such, styrofoam functions as a hyperobject, as Timothy Morton puts it, it outlast and outscale us, as it is massively distributed in time and space (Morton, 2015). Here, this material was used as a representation of strata, a concept borrowed from geology and related fields that concerns the layers that were formed at the earth's surface. Will styrofoam and other plastics the prevalent materials in the layers that us humans will leave behind, still there hundreds of years from now?



Transtopia: Unmonolith. Glass dome with oatmeal and layers of styrofoam being eaten away by mealworms

During the residency, I had the chance to visit Macau and Japan for the first time. My visit to Macau took place on the third week of January, and I had the privilege of staying at Fundação Oriente's delegation. The Portuguese influence is still very present, for example in street names, gastronomy, cobblestone streets, and architecture.



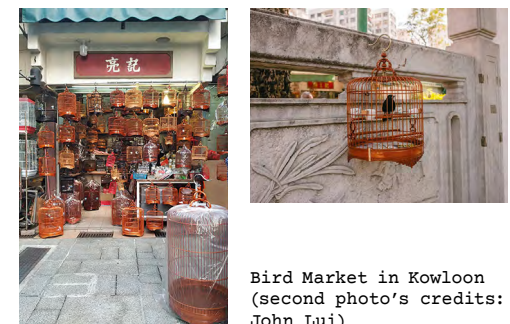
Fundação Oriente's building and street in Macau



Macau's A-má temple

Coming back to Hong Kong, and due to the pandemic, the Chinese New Year festivities were cancelled and everything in the city was closed: businesses, shops, galleries and museums, art fairs and festivals, etc. We were asked to isolate ourselves and stay at home as much as possible. Unfortunately, the chlorophyll printing workshop I had planned for V54 was no longer possible either. It was a time of uncertainty, reduced mobility, and travel restrictions.

Taking all the necessary security measurements, several field trips took place with the founder and director of In-Situ, John Lui. The search for bugs to work with started at the Bird's Market, where we were told that silverfish would be impossible to find, as they would only be hatching in spring and they are not sold as food for other animals. The Bird's market itself is filled with intricate bird cages, with beautiful birds. Old men meet at the market to take their caged birds for walks, place them in the sun, and admire them. Mealworms, grasshoppers, and cockroaches are sold as bird food.



Bird Market in Kowloon (second photo's credits: John Lui)

Another possibility was to produce paper out of leaves so that the bugs could easily be enthusiastic about collaborating by eating the paper with the maps imprinted onto them. When visiting the MFA exhibition at the Hong Kong Arts Centre I met the artist Cordelia Tam, whose work is paper based. Generously, Cordelia tried to pursue this idea at her studio. She collected leaves, dried them and beat them to a pulp and, pairing the resulting paste with paper pulp, obtained a paste that could be set out to dry. Unfortunately, after drying up, the leaves' fibres got separated from the paper, rendering the resulting paper fragile and flaky.

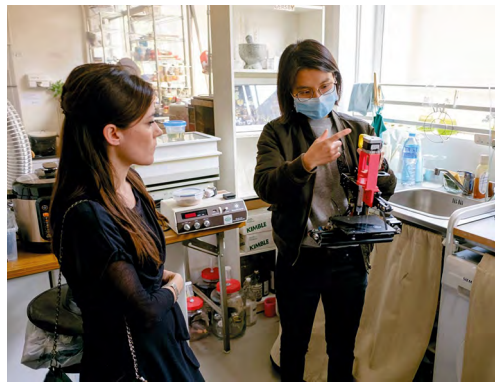


The artist Cordelia Lam essayed to do paper out of dried leaves. Credits: Cordelia Lam

Another very important visit was to Makerbay, a maker group based in Kowloon. César Jung-Harada and Maria Li Lok Yee showed us the space and all the possibilities it provides for researchers, artists, and scientists. Maria told me about bioplastics, a mixture of cornstarch and glycerin that could be used as a substrate for the bugs to eat. I was very excited with Maria's suggestions and ideas and swiftly began experimenting with bioplastics and leaves.

The field trip to the second-hand shop and sham shui po (district with several fabric shops where I collected samples to make the maps of Hong Kong, Macau, and Japan) was another crucial moment in the research. At the second-hand shop, while looking for old maps to work with, I saw a "Travel Document for Aliens" that immediately caught my attention. Being in transit implies providing proof of identity, usually in the form of paper documents that allow us to cross the invisible borders created by man. Which borders we are allowed to cross, for how long, and in which conditions, depends mostly on pre-established treaties between countries, and is largely beyond each individual's control.

Despite the travel restrictions imposed by the pandemic, it was still possible to collaborate with other artists and researchers, while acquiring a sense of shared presence and access to a community, as well as developing interdisciplinary experimentation. What different types of "transit" can we experiment to relate to other people and places? How can the notions of identity and difference be questioned in order to dilute the human-made borders and increase human efforts to heal our natural environment?



Visit to MakerBay with César Jung-Harada and Maria Lok Li. Credits: John Lui



Experiments with bioplastics and leaves collected throughout the city



Transtopia: Hong Kong and Kowloon. Glass box with fabric samples and dermestid beetles

#### ACKNOWLEDGEMENTS

The research was possible through the support of Fundação Oriente and a partnership established between In-situ - Hong Kong Artist in Residency (Kowloon, Hong Kong) and V54 - Young Artist in Residency (Happy Valley, Hong Kong). This article is based on Vicente, A.T. (2022). "From Transtopia to Supertopia," 2022 Third International Conference on Digital Creation in Arts, Media and Technology (ARTEFACTo), Macao, 2022, doi: 10.1109/ARTEFACTo57448.2022.10061248. Available from: <https://ieeexplore.ieee.org/document/10061248>; and "Transtopia - Ana Teresa Vicente", by Rede de Bolseiros da Fundação Oriente, 15.10.2020. Available at <http://bolseiros.foriente.pt/2020/10/transtopia-ana-teresa-vicente.html>.

Unless otherwise specified, all images © Ana Teresa Vicente.

My sincere gratitude to: César Jung-Harada, Cordelia Tam, John Lui, Maria Lok Li, Makerbay, Prof. António Sousa Dias, Prof. Mónica Mendes, and Reynald Ventura de Guzman.

#### REFERENCES

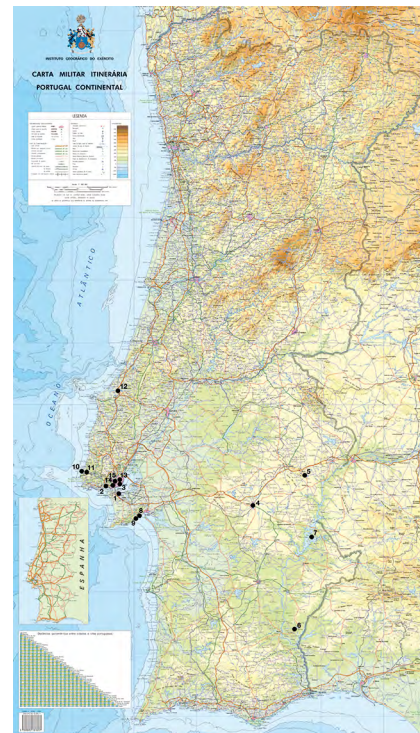
- Creery, J. (18/10/2018). 'A human disaster': Piles of styrofoam washed up by Typhoon Mangkhut highlight Hong Kong's marine trash problem, Hong Kong Free Press. Available at <https://www.hongkongfp.com/2018/09/19/human-disaster-piles-styrofoam-washed-typhoon-mangkhut-highlight-hong-kongs-marine-trash-problem/>
- Coupland, D. (2013). *L' âge des séismes, guide de l'extrême présent*. Paris: Jeu de Paume.
- Donne, J. (1624). *Devotions upon Emergent Occasions*. Available at: <https://web.cs.dal.ca/~johnston/poetry/island.html>
- Ingham, M. (2007). *Hong Kong - A Cultural History*. New York: Oxford University Press.
- Kai-Cheung, D. (2012). *Atlas - An Archeology of an Imagined City*. New York: Columbia University Press.
- Morton, T. (Jan 19, 2015). *Introducing the idea of 'hyperobjects'*. A new way of understanding climate change and other phenomena. Available at: <https://www.hcn.org/issues/47.1/introducing-the-idea-of-hyperobjects>
- Pallasmaa, J. (2012). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Cornwall: Wiley & Sons.
- Zylynska, J. (2017). *Nonhuman Photography*. Cambridge, London: The MIT Press.

## Luís Santiago Baptista Viagem ao invisível

A viagem ao invisível é um percurso pelo que está fora do alcance, do que existe para lá da nossa vida quotidiana. Lugares que por diversas razões existem na sombra, espaços inacessíveis ou inapreensíveis. Porém, estes lugares persistem na nossa cultura, estão inscritos na memória colectiva. Existem portanto, mas essencialmente sob a forma de imagens, acontecimentos e narrativas, reais e ficcionais, verdadeiras e imaginárias. A viagem ao invisível é assim o preciso momento em que estes lugares se cruzam e sobrepõem às suas representações, activando e intensificando a experiência do espaço. Por isso, a viagem ao invisível não é um roteiro. Nem se pode realizar por mera visita. É antes um itinerário de experiências por lugares que desconhecemos, ignoramos ou esquecemos. Mas esses lugares estão aí, suspensos e expectantes, aguardando o momento em que as nossas vidas os atravessarão, com um misto de curiosidade e espanto. Um conjunto de experiências que todos serão convidados a registar das mais diversas formas, participando no desafio de tornar visível o invisível.

A Viagem ao Invisível, um projecto curatorial de Luís Santiago Baptista e Maria Rita Pais, desenvolveu-se em três fases: uma viagem, uma exposição e um livro. O projecto procurou cruzar a arquitectura, as artes e as ciências sociais e humanas na experiência e representação do espaço. Interessou-nos explorar a conjugação das dimensões performativas e arquivísticas da arquitectura, bem como transcender as fronteiras entre as práticas artísticas e a pesquisa documental.

A primeira fase do projecto compreendeu uma viagem, vencedora do concurso Open Call Comissariado Viagem Pop-Up lançado pela Secção Regional Sul da Ordem dos Arquitectos em Novembro de 2015. O itinerário da viagem, realizada entre 10 e 12 de Junho de 2016, percorreu uma série de obras de natureza e tempos diversos no centro do país, convocando a invisibilidade nas suas múltiplas dimensões culturais, sociais, lúdicas, domésticas, étnicas, religiosas, médicas, militares, industriais e infra-estruturais. Não sendo um fim em si mesmo, a Viagem ao Invisível foi um meio de investigação, através de um itinerário por um conjunto de espaços significativos, para o qual convidámos um conjunto de artistas e investigadores, abrindo a possibilidade do desenvolvimento futuro do projecto. Participaram na viagem os artistas Nuno Cera, Ricardo Castro e Tatiana Macedo, a arquitecta Spela Hudnik e o geógrafo Álvaro Domingues.



1. Mapa da Viagem ao Invisível, 2016 © Luís Santiago Baptista / Maria Rita Pais



2. Fotografia da Viagem ao Invisível, Visita ao depósito de água da Nova Aldeia da Luz de Pedro Bandeira, 11 Junho 2016 © Nuno Cera

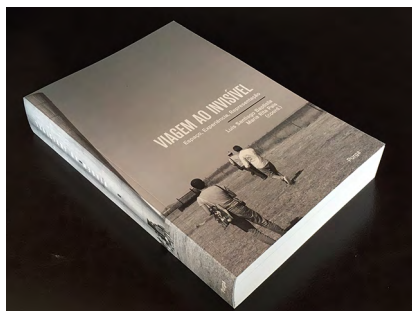
A segunda fase do projecto compreendeu a realização de uma exposição, patente no Teatro Thalia de 29 de Julho a 31 de Agosto de 2017, concretizada através de um Apoio Pontual da DGArtes. A exposição implicou a inclusão de um novo caso de estudo, o próprio espaço onde esta se realizaria, permitindo o cruzamento dos momentos da viagem e da exposição. A exposição recolheu, em inúmeros arquivos e instituições, material documental e técnico e convocou obras de arte existentes relacionadas com os casos de estudo, bem como apresentou as novas obras produzidas pelos artistas e investigadores convidados. Trabalhando sobre todos os lugares visitados, Álvaro Domingues realizou um livro de pequenas reflexões, desenhado por Ricardo Castro, com textos e imagens, enquanto Nuno Cera apresentou dois filmes, apresentados lado a lado, com planos fixos animados. Tatiana Macedo elaborou paralelos através da fotografia entre a Praia Grande e o Rodízio e Ricardo Castro recorreu à ilustração para captar pequenos objectos e situações durante a viagem. Spela Hudnik recolheu as texturas invisíveis dos lugares, que depois trabalhou tridimensionalmente para a exposição. Sem possibilidade de utilização das paredes do edifício, a exposição organizou-se por núcleos centrados nos casos de estudo, utilizando uma série de estruturas modulares colocadas horizontal ou verticalmente no espaço. Na *finisage* da exposição, no dia 31 de Agosto de 2017, a performance sonora de Ricardo Jacinto seria a manifestação sublime desse encontro entre o espaço real e as práticas artísticas.

Nas suas diferentes fases, o projecto Viagem ao Invisível procurou fazer o cruzamento da experiência do espaço com o arquivo de representações documentais, técnicas e artísticas: o deambular pelo vazio Estaleiro da Lisnave (1967), com a descoberta dos *grafittis* de Vhils, presentes num videoclip dos U2, pode ser contaminado pela vida desaparecida do estaleiro naval e pelas imagens icónicas de uma delirante Manhattan de Cacilhas; a intromissão na Casa Lino Gaspar (1955), de João Andresen, pode

quebrar a distância que existe entre o contacto próximo com a família, que a encomendou e ainda a habita, e a abstracção técnica dos desenhos originais e publicação do projecto; a tensão presentida no interior do Centro Comercial da Mouraria (1989), de Carlos Duarte e José Lamas, com os regimes de invisibilidade legal das comunidades emigrantes, pode ser contextualizada pela irresolução continuada de um lugar alvo das políticas destrutivas de saneamento e demolição urbana do Estado Novo e consequentes múltiplos planos não realizados; a entrada restrita no Mosteiro da Cartuxa (1598), de Giovanni Casalli e Filippo Terzi, com a sua quebra da rotina da vida monástica, pode ser anunciada pelas estadias temporárias registadas no projecto fotográfico de Daniel Blaufuks e na banda desenhada de Francisco Sousa Lobo; a vertiginosa descida às Pedreiras de Pardais, captadas nas belas fotografias de Edward Burtynsky, pode confrontar os desenhos técnicos puramente abstractos da transformação industrial da paisagem; o percorrer da imensidão das ruínas da Mina de S. Domingos (1858), comunidade autónoma no território alentejano, ainda resistente à desactivação da actividade industrial, pode confrontar-se com a sua história entre a repressão política, patente nos documentos da censura do Estado Novo, e a constituição de uma forte identidade e coesão social; a visita à Nova Aldeia da Luz (2012), de João Figueira & Associados, pode reflectir-se no trauma expresso no documentário de Catarina Mourão e nos retratos dos habitantes de Eurico Lino do Vale, perante o evento da submersão da antiga aldeia, e nas irónicas fotomontagens de Pedro Bandeira; a experiência dos abandonados *bunkers* subterrâneos da 8ª Bateria do Regimento de Artilharia de Costa em Albarquel (1950) pode fazer emergir, através de documentos agora desclassificados, quer toda uma realidade militar até aqui mantida em segredo, quer a revelação desses espaços intencionalmente invisíveis na nossa experiência quotidiana; a contemplação da devoluta Casa da Quinta da Comenda (1908), de Raul Lino, num contexto paisagístico magnífico, pode ser ficcionada pelas referências míticas, verdadeiras ou falsas das visitas de Truman Capote e Jacqueline Kennedy; a noite passada no Hotel das Arribas na Praia Grande (1966), de Raul Tojal e Manuel Carvalho, pode cruzar-se com o tempo expectante do filme *The State of Things* de Wim Wenders e com a visão desencantada da obra de Ângela Ferreira nele referenciado; a comunhão entre arquitectos para partilha do período estival no denominado Bairro dos Arquitectos no Rodizio (1943), de Keil do Amaral, Adelino Nunes, Raul Tojal e Faria da Costa, pode expressar-se na unidade formal dos seus projectos das casas abertas para um espaço comum que hoje, com as novas gerações, foi murado; o acesso aos abandonados Pavilhões

do Hospital Termal das Caldas da Rainha (1901), de Rodrigo Maria Berquó, pode ser assombrado pelas crónicas de Ockert Ferreira da passagem dos Boers por Portugal, primeiros habitantes do edifício, aos quais outros usos igualmente temporários se seguiram; a entrada no desabitado Panóptico do Hospital Miguel Bombarda em Lisboa (1896), de José Maria Nepomuceno, pode ser atravessada pelas presenças reais e ficcionais dos filmes *Jaime* de António Reis e *Recordações da Casa Amarela* de João César Monteiro, bem como das fotografias documentais de José Fontes; a descoberta do arruinado Panorâmico de Monsanto (1968), de Carlos Chaves Costa, pode confrontar a memória fotográfica de um edifício acabado, mas por inaugurar, reveladora da sua futura utilização intermitente, com o seu destino posterior, apresentado no documentário *Ruínas* de Manuel Mozos; a visita à exposição no Teatro Thalia (1841/2012), com reabilitação de Gonçalo Byrne e Barbas Lopes, pode densificar-se com as incríveis crónicas sobre o Conde Farrobo e com o registo fotográfico de Daniel Malhão da ruína do edifício, antes da intervenção arquitectónica que a manteve, exposto no próprio espaço.

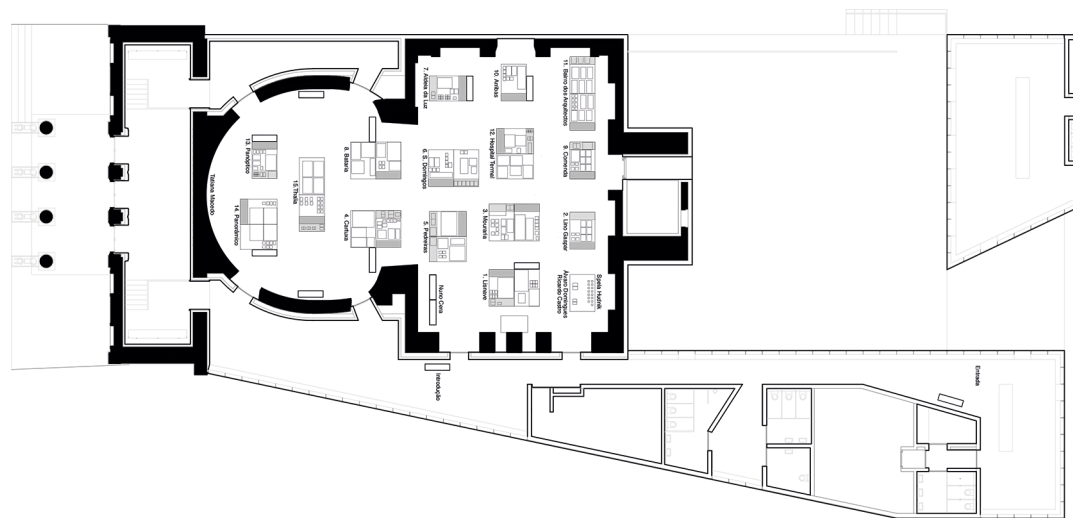
A terceira fase do projecto compreendeu a publicação em 2019 do livro *Viagem ao Invisível: Espaço, Experiência, Representação*, pela editora independente Purga, com o apoio da Fundação Serra Henriques. O livro não é meramente um catálogo com a compilação das fases anteriores do projecto, mas uma reelaboração crítica dos conteúdos para o formato específico do livro. Com edição dos curadores e desenho gráfico de Ricardo Castro, o livro não só ampliou os seus conteúdos, com nova introdução e material iconográfico sobre os casos de estudo entretanto descoberto, como incluiu ensaios teóricos sobre as temáticas trabalhadas no projecto, de Eliana Sousa Santos sobre a ideia de viagem, de Inês Moreira sobre a questão da ruína, de Susana Oliveira sobre o tema da ficção e de Susana Ventura sobre o conceito de invisível. O livro venceria o Premis FAD de Pensamiento y Critica 2020.



3. Luís Santiago Baptista, Maria Rita Pais (eds.). *Viagem ao Invisível: Espaço, Experiência, Representação*. Lisboa: Purga, 2019  
© Luís Santiago Baptista / Maria Rita Pais



4. Fotografia da exposição *Viagem ao Invisível*, Teatro Thalia, Lisboa, Agosto 2017  
© José Carlos Duarte



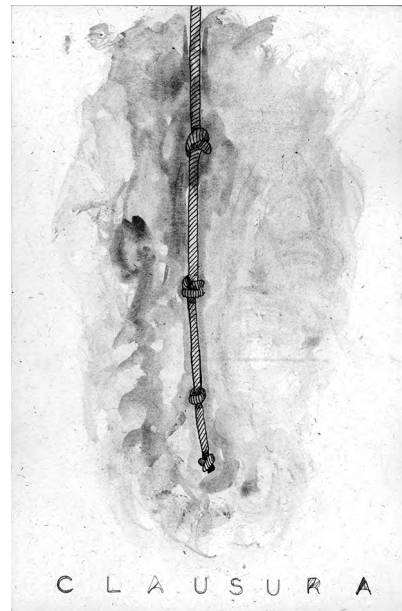
5. Planta da exposição *Viagem ao Invisível* 2017 © Luís Santiago Baptista / Maria Rita Pais



6. Nuno Cera, Still do filme *Viagem ao Invisível 1*, Pedreiras de Pardais, Vila Viçosa, 2017 © Nuno Cera



7. Tatiana Macedo, *Viagem ao Invisível*, Hotel das Arribas, Sintra, 2017 © Tatiana Macedo



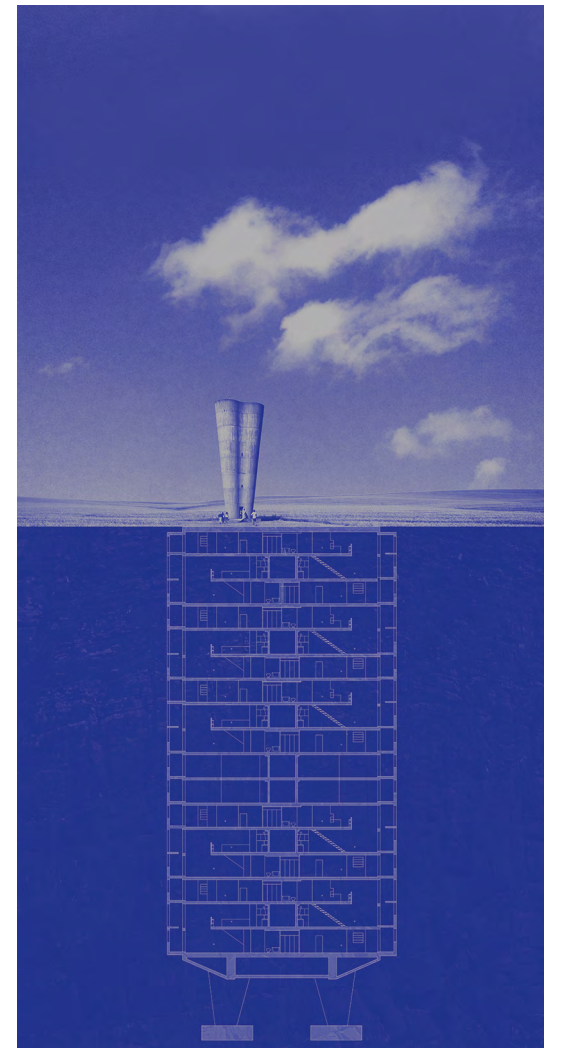
8. Ricardo Castro, *Viagem ao Invisível*, Mosteiro da Cartuxa, Évora © Ricardo Castro



9. Spela Hudnik, *Encoded touch of a moment*, 8ª Bateria do Regimento de Artilharia de Costa), 2017 © Spela Hudnik



10. Álvaro Domingues, *Viagem ao Invisível*, 2017 © Álvaro Domingues / Ricardo Castro



11. Pedro Bandeira, *Depósito* (a partir de uma imagem de Nuno Cera), Nova Aldeia da Luz, 2017 © Pedro Bandeira



12. Ricardo Jacinto, *Performance Sonora*, Teatro Thalia, 31 Agosto 2017 © José Mendes

# Miguel Valverde

## A Gulbenkian e o Cinema Português

Texto introdutório de Miguel Valverde – curador do ciclo A Gulbenkian e o Cinema Português I, programado na Fundação Calouste Gulbenkian no Verão de 2018.

### Territórios de Passagem. Cinema em Seis Andamentos

O lugar que ocupamos num espaço torna-se nosso a partir do momento em que o preenchemos. Esta necessidade de aparentemente quereremos conquistar ou dominar um espaço, tão antiga quanto a história da humanidade, é antropologicamente explicável através da criação de raízes que nos permitem crescer e fortalecer. A natureza ensina que uma árvore transplantada pode viver em qualquer sítio, mas que o lugar onde nasceu (ou foi plantada) tem uma influência determinante no seu fortalecimento natural. O nosso território, aquele ao qual pertence a nossa história, é a casa, o lugar onde fomos (ou continuamos a ser) felizes. Para os povos nómadas, esse lugar em parte nenhuma (ou em todo o lado) equivale nos povos sedentários à essência de um lugar. E, contudo, as necessidades do homem são de descoberta, de curiosidade natural, de experimentar o que não foi testado. Assim se evolui, à procura de outros territórios, à procura de outros lugares onde possamos ser igualmente felizes. Entre um lugar e esse outro, há uma passagem. Que pode ser um lugar pequeno, pode ser uma frincha, pode ser um túnel ou uma ponte, um outro lugar, um carro, um avião, um barco, um poço, uma bicicleta, uma casa, outra casa, um terreno, um aeroporto, um bosque, uma floresta, a selva, uma aldeia. Pode ser tudo o que queiramos, porque no espaço de uma vida, a de cada um de nós, com ritmos e fluxos diferenciados consoante as idades, os acontecimentos marcantes, a modorra, o ciclo das estações, tudo pode ser uma passagem. O cinema tem a capacidade de tratar o tempo e o espaço infinitamente. Num filme, e não falo de *décors*, podemos passar de um lugar a outro, de um plano para outro, com o tempo a passar pelo meio. No meio de um tempo que pode ser distendido, podemos dizer que nos deslocamos de um lugar ao outro, porque a passagem de tempo muda esse lugar. O cinema português está cheio de bons exemplos de territórios de passagem, e o Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas tem tido um cuidado muito grande no apoio a projectos de cineastas fogosos, interventivos, para quem o cinema é uma arte amada. Tem apoiado um lote de cinemaautores vibrantes, livres-pensadores, carismáticos e com algo a dizer. Não tem ido em correntes ou modas, tem seguido a intuição da descoberta, do risco, criando uma cada vez maior entrega da parte dos cineastas a quem foi permitido filmar os filmes que quiseram fazer. A programação deste ciclo é orientada pelos seis andamentos da Sinfonia n.º 4 de Philip Glass: *Heroes*, *Abdulmajid*, *Sense of Doubt*, *Sons of the Silent Age*, *Neuköln* e *V-2*

*Schneider*, são os nomes de cada um dos seis programas que compõem este ciclo. Se a obra de Glass já se inspirara em David Bowie e Brian Eno, as ligações entre os filmes viajam entre a música e o cinema, num jogo referencial e de contaminação. É a música, a original e a recriada, que conduz os filmes e nos permite ir ao seu âmago. É, afinal, um pensamento sobre o cinema que permite revisitar os últimos anos de apoio por parte da Fundação à criação cinematográfica. Quando se reeditam álbuns é costume acrescentarem-se faixas extra. Neste programa pensado em seis andamentos, decidi fazer mais duas sessões que se integram no espírito musical desta mostra, apresentando autores com igual capacidade artística aos demais, incluindo três projectos novos desenvolvidos no âmbito do PARTIS – Práticas Artísticas para Inclusão Social, do Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Humano. Ao mesmo tempo, projecta-se o futuro das necessidades criadas. Temos aqui os cineastas da voz e do pensamento críticos? Não, encontramos uma forma de pensarmos o cinema tal qual ele é. Sem adornos, sem fórmulas e métodos predeterminados. Estes cineastas escolhidos para o ciclo, e outros aos quais estes estão definitivamente ligados, mas que por uma questão de espaço de programação não foi possível mostrar, fazem parte da minha geração de cinema.

#### PROGRAMAÇÃO

- Primeiro Andamento - *V-2 Schneider*
  - *Twenty-One-Twelve: The Day the World*
  - *Didn't End*, de Marco Martins
- Segundo Andamento - *Neuköln*  
*Ascensão*, de Pedro Peralta
  - *Um Dia Cabouqueiros*, de Tomás Baltazar
  - *Mined Soil*, de Filipa César
  - *Tabatô*, de João Viana
- Terceiro Andamento - *Heroes*
  - *Esta É a Minha Casa e Viagem à Expo*, de João Pedro Rodrigues
- Faixa Extra - *Blackout*
  - *Tudo o Que Imagino*, de Leonor Noivo
  - *Altas Cidades de Ossadas*, de João Salaviza
- Quarto Andamento - *Sons of the Silent Age*
  - *Os Sonâmbulos*, de Patrick Mendes
  - *O Corcunda - The Hunchback*, de Gabriel Abrantes e Ben Rivers
  - *Redemption* de Miguel Gomes
- Quinto Andamento - *Abdulmajid*
  - *Rio Corgo*, de Maya Kosa, Sérgio da Costa
- Sexto Andamento - *Sense of Doubt*
  - *Balada de Um Batráquio*, de Leonor Teles
  - *Nocturno*, de João Nisa
  - *Provas, Exorcismos*, Susana Nobre
- Faixa Extra - *The Secret Life of Arabia*
  - *Cidade*, de Pedro Pinho, Leonor Noivo, Filipa Reis, João Miller Guerra

## José Luís Silva

### Leiria Cidade de Cultura: 4 Cenários para 2030

Em início de 2016 fui desafiado pelo Professor João Bonifácio Serra para colaborar, enquanto professor da ESAD.cr, num trabalho sobre a candidatura de Leiria ao título de Capital Europeia em 2027, explorando as minhas competências e práticas no domínio da prospetiva estratégica.

Desde que assumi o cargo do professor adjunto convidado, primeiro na ESTGAD e depois na ESAD, no início da primeira década deste século, a seguir ao meu doutoramento no ISEG da Universidade Técnica, hoje de Lisboa, trabalhei com alunos dos 5<sup>os</sup> anos das várias licenciaturas na disciplina opcional de “Estratégia e Prospectiva”, que dava conteúdo a esta preocupação em pensar o futuro de forma proactiva.

Com a transição de Bolonha interrompi esta preocupação de ensinar estas matérias, tendo reatado a mesma em início da segunda década, com a abertura na ESAD.CR do Mestrado de Gestão Cultural.

Neste entretanto, havia desenvolvido estudos de prospetiva em equipas pluridisciplinares em Portugal e vários pontos do mundo, prática que me deu uma grande segurança em aplicar estas metodologias aos mais variados domínios, desde o planeamento estratégico nacional, regional, sectorial ou empresarial.

Propus então às entidades responsáveis pela candidatura de Leiria a realização de um estudo que intitulei 2030 – Leiria Cidade de Cultura – 4 Cenários para 2030. Seguidamente apresentei ao Grupo de Missão, liderado pelo IPL através do Professor João Serra, que já havia liderado Guimarães Capital Europeia da Cultura, os propósitos deste estudo e a metodologia que eu sigo habitualmente, que não pretende apenas fornecer resultados, mas também serve de ocasião para uma reflexão estruturada e para uma comunicação inteligível sobre um dado tema.

Tendo como ponto de partida que a “Câmara Municipal de Leiria considerava que os objectivos de política cultural e de política urbana prosseguidos na ação municipal nos últimos anos eram congruentes com estes desígnios da iniciativa Capital Europeia da Cultura”, a elaboração de um dossier de candidatura a Capital Europeia da Cultura podia constituir uma oportunidade única de destacar a importância do sector cultural e criativo da cidade e da região. Para isso aproveitaria para chamar à “reflexão e à participação em ações coordenadas as instituições e agentes da vida cultural, educativa, turística do município e reforçando o lugar estratégico da cultura no desenvolvimento sustentável”.

Assim, na minha opinião, a prospetiva estratégica é uma das ferramentas indispensáveis para atingir aqueles objetivos, uma vez que põe a antecipação ao serviço da ação e prossegue a sua função difundindo-se nas empresas e nas administrações para estudar problemas e objetivos complexos.

Mas é sobretudo o estado de espírito, global, sistémico e a longo prazo que se impõe construir, uma vez que a prospetiva toma, cada vez mais frequentemente, a forma de uma reflexão colectiva, dum mobilização de espíritos face às mutações de ambiente estratégico, o que se veio a verificar.

Utilizando a metodologia da escola francesa de Michel Godet, com quem colaborei algum tempo, baseada no método dos cenários, em síntese pretendi:

- estimular a reflexão estratégica colectiva e a comunicação no seio das organizações ligadas à preparação da candidatura;
- melhorar a elasticidade interna face à incerteza do ambiente envolvente para melhor se preparar para certas rupturas possíveis;
- reorientar as escolhas em função dos contextos futuros nas quais as suas consequências arriscam inserir-se.

Nesta metodologia segui as seguintes etapas, reunindo os contributos de um conjunto de várias dezenas de atores locais e regionais, que souberam bem interpretar o desígnio que era colocado.

Começamos por construir a base da análise com a realização de um seminário temático de diagnóstico prospetivo para definição dos (principais) atores envolvidos, dos desafios estratégicos e dos objectivos associados no que permitiu construir a base do estudo.

Partindo dos resultados obtidos pode-se construir um conjunto de 15 desafios estratégicos e de 30 objetivos associados, como a identificação de trinta atores que têm um protagonismo considerado importante neste tema e na região centrada em Leiria.

Foi fácil, com a participação dos próprios representantes dos vários interesses locais e regionais, com a ajuda do software MACTOR, encontrar as incertezas cruciais e de outra importância que se colocam a Leiria num horizonte de 2030.

Partindo desta base, pretendeu-se a seguir varrer o campo dos possíveis e reduzir a incerteza a que se chegou com um exercício de análise morfológica, para decompor o sistema estudado em dimensões essenciais e estudar as combinações possíveis destas diferentes dimensões, combinações que constituem tantas imagens possíveis do futuro.

Finalmente, todo este trabalho permitiu a elaboração de cenários que conduzem à antecipação dos futuros possíveis e a escolha das opções estratégicas que devem ser acompanhadas dum mínimo de método e apoiar-se em ferramentas que, se devam manter simples e apropriáveis. Se a prospetiva é “indisciplina”, também é “rigor” como referem os prospectivistas.

#### 4 Cenários para 2030

A partir daqui puderam ser construídos 4 cenários para Leiria Cidade da Cultura para 2030, que resumiam de forma criativa o conjunto dos trabalhos realizados nas etapas anteriores.

Em síntese os cenários eram os seguintes:

##### 2030 – Leiria Cidade de Cultura

- Cenário 1 (Verde)  
Grande Leiria Criativa
- Cenário 2 (Azul)  
Leiria Centro de Negócios
- Cenário 3 (Roxo)  
Leiria nas Muralhas do Castelo
- Cenário 4 (Negro)  
A queda do Castelo de Leiria

Depois foi feita uma descrição pragmática dos vários cenários, dando realce aos principais fatores desafiantes para a condução do projeto:

##### Cenário I (Verde) Grande Leiria Criativa em 2030

Cenário utópico e mais desafiante, que terá de beneficiar de um contexto muito favorável a nível global e europeu, com Portugal numa senda do desenvolvimento equilibrado e sustentável, aproveitando todas as oportunidades e tomando decisões inteligentes em relação ao seu território

rio. Obrigará a grandes transformações a nível local e regional, com mudança nos comportamentos dos principais atores, desde organizações e instituições até ao público/consumidores/utentes. Em termos da estratégia de desenvolvimento para Leiria prioriza-se o empreendedorismo digital e das indústrias criativas com a criação de um cluster associado. Para tornar Leiria uma referência cultural a nível internacional obriga-se a financiamentos consistentes do sector pela autarquia e uma aposta em candidaturas a projetos comunitários. Deve ser dada uma imagem de cidade criativa, inteligente (*smart city*), artística e cultural fomentando a cocriação na programação em rede com os parceiros culturais e turísticos e o envolvimento progressivo do público local. A promoção de Leiria deve ser focada no rio, no pinhal e no espaço urbano e rural, bem como nas atividades culturais e do património. Tal obrigará a um orçamento municipal no período até 2030 que dedique à cultura valores superiores à média dos municípios portugueses e tendencialmente na direção dos 5% dos gastos municipais.

### **Cenário 2 (Azul)** **Leiria Centro de Negócios em 2030**

Cenário desafiante e otimista em termos económicos, de acordo com o ideal liberal e fortemente competitivo, enquadrando-se Portugal nessa lógica em que o que mais conta são os números e os resultados. A lógica local seguirá os ditames, dando prioridade aos desafios empresariais e dos negócios, incluindo os da dimensão cultural, em que os investimentos obedecem sempre aos resultados esperados, ou seja, à lógica do lucro. Serão atraídos novos públicos com poder económico e que darão sustentabilidade às realizações. Será uma nova lógica instalada em que os fins têm de justificar os meios envolvidos. Contudo, neste cenário a estratégia de desenvolvimento é priorizada pelo tecnológico, industrial e comercial, sendo o financiamento da promoção internacional de Leiria realizada por ocasião da realização de eventos com maior visibilidade. A imagem será promovida enquanto cidade comercial e industrial articulada entre os centros comerciais e o comércio urbano. Não é considerada uma estratégia municipal muito centrada na questão cultural, uma vez que a prioridade é dada ao económico e empresarial, a nível da formação cultural é considerada uma base de "cultura elitista" financiada pelos respetivos utentes. Neste sentido a promoção da cidade fica centrada na imagem polarizadora do Castelo, com o financiamento das principais atividades em modelos público/privados, de crowdfunding e de mecenato, para além dos utentes. O orçamento municipal para a cultura e a respetiva atividade ronda os valores médios dos municípios portugueses.

### **Cenário 3 (Roxo)** **Leiria nas Murahas do Castelo em 2030**

Cenário conformista para Leiria sem qualquer preocupação com a questão cultural e que fica muito dependente da conjuntura externa, com um mundo e Europa à defesa, sem iniciativa, e cada bloco fechado sobre si próprio, enfrentando as contradições resultantes do desenvolvimento da sociedade do conhecimento e da globalização a nível dos recursos imateriais face a um "mundo fechado" e sem comunicação com o exterior. É um cenário muito instável e transitório à espera de novas mudanças estruturais (políticas) a nível global e europeu, cujas consequências no momento para Portugal podem agravar a situação económica e social interna, por ausências de respostas políticas. A Europa fracassou como projeto político e de integração europeia, criando grandes problemas aos países mediterrânicos e menos desenvolvidos. Gestão cultural em Leiria à vista, com ausência de políticas municipais para a cultura, sem projectos de grande dimensão que ultrapassem uma visão localista e de pequeno alcance, fechados sobre si próprios e chegando a todos como produto de massa superficial, financiado pela autarquia e pelo Estado central. A promoção externa da cidade fica também centrada na imagem tradicional e passada do Castelo de Leiria, com os financiamentos para o sector bastante abaixo da média dos municípios portugueses.

### **Cenário 4 (Negro)** **A queda do Castelo de Leiria em 2030**

Cenário trágico e muito negativo que deve ser construído apenas como aviso e ameaça aos dirigentes como para o povo em geral. É uma visão pessimista da evolução do mundo e da Europa, em que tudo é posto em causa e vive-se uma instabilidade real, tanto económica como política. Ou seja, a nível do tema específico deste trabalho – A CULTURA –, está dependente de todas as consequências que vêm da situação internacional e nacional. Estamos perante o pior dos mundos, tanto a nível global, europeu, nacional e local. Devido a toda esta conjuntura, a dimensão cultural deixa de ser preocupação das comunidades a não ser, por absurdo, que o país fique fora do mundo conflitual, permanecendo num oásis. Neste caso, pouco provável, poderia haver uma oportunidade se ficasse fora dos conflitos e que fosse o espaço desejado por quem foge do centro do furacão. Mas isto só aconteceria por "milagre", dado que, como se verifica no atual momento pandémico, a crise envolve todo o mundo.

### **Síntese Final**

Face aos resultados apresentados e na sequência do debate realizado com uma parte representativa dos participantes no trabalho, optou-se por seguir o cenário mais exigente – GRANDE LEIRIA CRIATIVA EM 2030 – mas que impõe maiores mudanças e algumas rupturas no caminho. Um dos aspetos centrais a seguir foi a decisão dos responsáveis em encetar um trabalho de negociação com os concelhos vizinhos, para alargar o seu âmbito a uma área urbana muito maior e que envolvesse mais atores e espaços culturais. Assim, a candidatura inicialmente centrada em Leiria veio a estender-se sucessivamente aos municípios da comunidade intermunicipal de Leiria, do Oeste e ainda a alguns concelhos do Médio Tejo, que aceitaram favoravelmente este desafio.

## Joana Morais Loja Deus Ex-Machina

Autoria e conceção de projeto de design de espaço para loja Deus Ex-Machina, na LX-Factory em Lisboa. O projeto e a obra decorreram entre janeiro e maio 2019. Deus Ex Machina é uma marca com origem na Austrália e lojas em várias locais do mundo como Los Angeles, Tóquio, Bali, Milão, entre outros. [www.deuscustoms.com](http://www.deuscustoms.com)

O projeto para a Deus Ex Machina Pop Up Store em Lisboa parte essencialmente de duas condicionantes. Por um lado, as características desafiantes do espaço existente, uma loja com uma área bastante reduzida, mas com um pé-direito alto. Por outro, o facto de se tratar de um espaço comercial de carácter não permanente.

A proposta consiste num sistema de painéis perfurados que revestem totalmente as duas paredes cegas da loja. O sistema de painéis perfurados permite uma maior versatilidade e flexibilidade de soluções expositivas e remete para a cultura da marca através de um imaginário de oficina. As superfícies escuras e texturadas proporcionam uma volumetria com maior profundidade. O espaço físico, embora exíguo, neutraliza-se e enfatiza os produtos expostos. Para além do desenho do espaço, o projeto incluiu também o desenho de diversos suportes expositivos (prateleiras, cabides, preçário, etc.) para o sistema modular dos painéis perfurados.

A solução proposta permite assim exponenciar ao máximo a capacidade expositiva da loja e cria uma cenografia que tira partido das suas duas fachadas envidraçadas.



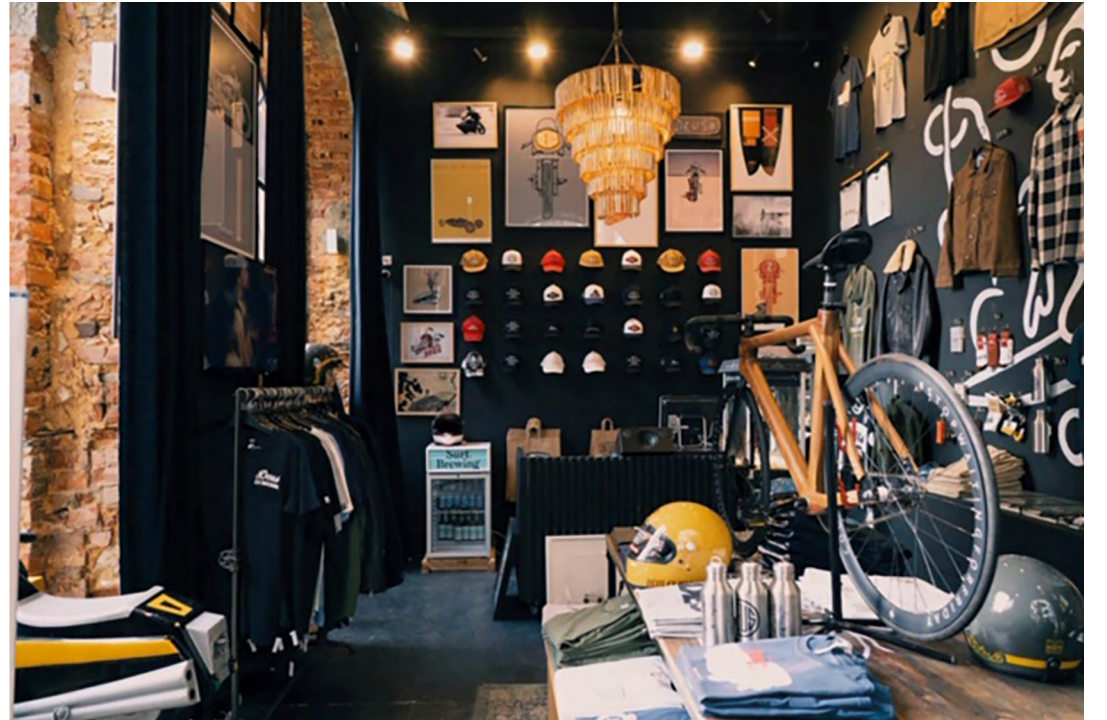
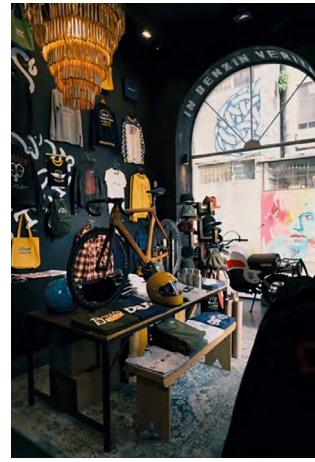
1. Obra



2. Montagem



3. Exterior



4. Interior



5. Detalhes



6. Colagem

# João Mateus

## Laboratório de prototipagem digital da ESAD.CR

### Parte I

#### 1. Considerações iniciais

A criação de um Laboratório de Prototipagem Digital na ESAD.CR tem, de alguma forma, como antecedente o envolvimento do autor, tanto prático como científico, no projeto CAD/CAM na Indústria Cerâmica (Mateus et al, 1988)<sup>1</sup>. Foi a experiência e os resultados desta iniciativa, no CENCAL<sup>2</sup>, que lhe permitiram encarar, em 1990, o desafio ESAD numa perspectiva evolutiva, ainda pouco explorada, das tecnologias CAD/CAM no campo do ensino do Design. As primeiras referências sobre este tema surgiram no Reino Unido poucos anos antes. O Royal College of Art, em 1982, instalou um sistema CAD para desenhar os interiores das carruagens da BRITISH RAIL. Esta experiência foi relatada pelo professor Starling (Starling,1985)<sup>3</sup> numa conferência organizada pelo Design Council. Neste evento, a relação do CAD/CAM com o Design Industrial foi ainda abordada por diversos investigadores como Frazer e Webster, que descreveram a situação da Universidade de Ulster e do Politécnico Teesside.

Quando o autor já lecionava na ESAD, um texto, numa das primeiras publicações do Centro Português de Design, iria influenciar toda a sua futura atitude em relação às tecnologias digitais no ensino do Design. Bonsiepe (Bonsiepe, 1992)<sup>4</sup>, referia que “... se a informática não conseguir mais do que o aumento da produtividade não existirá nenhuma razão para a considerar uma inovação radical. O que conta é o campo de novas ações que a informática abre.” No mesmo texto o autor considera que “... a importância das implicações desta nova tecnologia não deve ser subestimada sobretudo no campo do Design. Esta afirmação não deve ser tomada como idolatria ingênua da novidade técnica ou do progresso técnico.” Segundo Bonsiepe (op. cit.), havia que explorar as novas possibilidades das tecnologias informáticas e não transpor simplesmente as técnicas tradicionais para o meio eletrónico.

Uns anos mais tarde, num artigo de Potter (Potter, 1994),<sup>5</sup> surgiu o conceito de CAID, *Computer Aided Industrial Design*, onde se discutia a aplicação das tecnologias CAD/CAE como um processo integrado de Design, desde a modelação 3D à visualização virtual, com alusão ao uso de diversos tipos de análise ao projeto. Ainda hoje, o ensino destas tecnologias na ESAD.CR, além da modelação 3D e visualização virtual, está muito direcionada para as relações entre a prototipagem digital, o processo de design e otimização de produto.

Foi nesta linha integrada de inovação/aplicação/exploração das tecnologias que, desde o início do ser percurso na ESAD, o autor, tentou desenvolver e incorporar no processo de Design. Mais tarde denominou o conceito como Prototipagem Digital<sup>6</sup>, que definiu como “o conjunto de ferramentas (hardware/software) que permitiam, ainda na fase conceptual de desenvolvimento, visualizar, modificar, testar e otimizar virtualmente um produto e, eventualmente, através de fabricação aditiva, materializá-lo”.

#### 2. O projeto ICRP<sup>7</sup>

Em abril de 2005, foi apresentado à Comissão que preparava a candidatura do IPL à criação de uma OTIC (Oficina de Transferência de Tecnologia e Conhecimento)<sup>8</sup> um projeto, subscrito pela direção da ESAD.CR de então, denominado com o acrónimo ICRP – Interface para Conceção Rápida de Protótipos que permitiria à ESAD.CR integrar a missão da OTIC com as suas valências na área do Design.

O projeto de criação do ICRP centrava parte dos seus objetivos, com o recurso a tecnologias digitais, na transferência do conhecimento produzido pelos alunos de Design, materializado em produtos inovadores baseados em conceitos de qualidade, metodologias de desenvolvimento coerentes com regras ambientais e ergonómicas, que procurariam induzir, naturalmente, eventuais vantagens concorrenciais às empresas que apostassem na sua produção.

Considerando que grande parte dos custos de desenvolvimento dum produto são determinados no início e durante a conceção do mesmo, tornava-se fundamental a criação de um espaço, na ESAD.CR, que facultasse, a alunos e professores, condições tecnológicas de topo que permitissem acelerar as decisões na fase inicial e apresentar modelos físicos funcionais ou protótipos, que atestassem perante as empresas, a eventual rentabilidade (económica e/ou social) do projeto.

A operacionalização da transferência de conhecimento e tecnologia passaria pela organização de uma interface de conceção rápida de protótipos que teria de dispor recursos tecnológicos no domínio da prototipagem virtual (simulação por computador do protótipo) e física (produção material do protótipo) que permitiria disponibilizar às empresas<sup>9</sup>, que recebem alunos/designers da ESAD.CR para estágios, um leque de tecnologias avançadas de projeto que dificilmente teriam disponíveis na sua sede.

Também no domínio do Design Inclusivo, a ESAD.CR, colaborava com diferentes associações e entidades com vista ao desenvolvimento de soluções que respondessem às necessidades de pessoas com diferentes capacidades, como idosos, crianças e pessoas com necessidades específicas. O ICRP facultaria, com a realização rápida de modelos tridimensionais, uma comunicação mais efetiva entre designers e utilizadores.

A interface de conceção rápida de protótipos funcionaria ainda como um complemento aos equipamentos e aplicações de projeto por computador que a ESAD.CR já dispunha, valorizaria em termos curriculares as disciplinas de projeto 3D e, conseqüentemente, permitiria o desenvolvimento de ações de formação, internas e externas, com vista à disseminação tecnológica e criação de competências no manuseamento dos equipamentos e adaptação às tecnologias emergentes.

A candidatura do IPL à OTIC culminou com a sua aprovação em 2006. O projeto ICRP, incluído no seu programa, foi reavaliado e, em 2007, foi autorizada a aquisição de uma impressora 3D para instalação de um laboratório com recursos que permitissem atingir os objetivos propostos.

O autor participou na comissão de apreciação das propostas para a adjudicação do equipamento com o Eng. Paulo Bártole, do CDRSP<sup>10</sup> e o Eng. José Frade, diretor da ESAD.CR na altura.

Apesar do mercado apresentar soluções com possibilidades muito interessantes e de qualidade comprovada, o limite orçamental situou a escolha final em duas tecnologias distintas. Um sistema de tecnologia aditiva FDM<sup>11</sup> que construía modelos por extrusão de filamentos de polímeros e outro denominado 3DP<sup>12</sup> que utilizava o conceito de impressão por jato de tinta substituindo-a por um agente aglutinante que, injetado sobre pó cerâmico, formava as diversas camadas do modelo até à sua forma final.

Pesados os prós e os contras de cada tecnologia, muito semelhantes relativamente à qualidade final e ao preço do equipamento, a escolha incidu sobre a tecnologia 3DP com o modelo ZPRINTER 450 da ZCORP que, apesar da maior fragilidade estrutural dos seus protótipos, apresentava uma velocidade e qualidade de impressão superior assim como custos finais para os protótipos impressos, em termos de consumíveis, muito inferiores.

### 3. O Laboratório de Prototipagem Digital

Com a conclusão do processo de aquisição da impressora 3D a criação de um Laboratório de Prototipagem Digital (LPD) na ESAD.CR tornou-se uma realidade. A operacionalização do projeto só foi possível por este estar incluído numa das linhas de ação da OTIC que propunha promover e disseminar a utilização das TIC nas empresas, de forma a contribuir para o aumento da competitividade do tecido empresarial regional. A função do LPD traduzir-se-ia na consecução dos objetivos do ICRP, nomeadamente: na promoção de sessões de sensibilização junto dos empresários, na criação de um serviço de consultoria centrado na seleção das soluções tecnológicas mais adequadas à empresa e num serviço de execução de protótipos através de tecnologias de fabricação aditiva.

Em 2009, com o findar da atuação da OTIC, realizou-se o balanço da atividade do ICRP concluindo-se que este cumpriu os objetivos estabelecidos com a prestação de serviços à comunidade académica, a empresas e com colaborações em diversas iniciativas institucionais.

### 4. Projetos desenvolvidos

Nos últimos anos, o Laboratório desenvolveu um número significativo de projetos para empresas, designers e alunos. Neste artigo, a título de amostragem, apresentam-se três exemplos que ilustram como as tecnologias de impressão 3D se podem integrar no processo de design permitindo a materialização física do objeto, possibilitando ao designer a análise de parâmetros estéticos ou ergonómicos e permitindo a obtenção de modelos preparatórios para práticas de experimentação em design.

#### Fernando Brízio Saleiro para flor de sal, 2007

Projeto de um saleiro conceptual especificamente para ser usado com flor de sal. O designer pretendia analisar aspetos formais e verificar a usabilidade do objeto.

Foi o primeiro projeto impresso pelo laboratório com o objetivo de apresentar um protótipo, praticamente funcional, que permitisse validar formal e ergonomicamente um conceito antes da produção de protótipos com os materiais definitivos.

Neste caso, antes da impressão 3D, foi necessário otimizar a malha configurando alguns parâmetros no software de modelação usado para evitar o facetamento da peça.

A proposta do designer incluía duas versões com diferenças subtis considerando as características das tecnologias de produção. O objeto teria sido idealizado para ser produzido em porcelana e em aço inox.

Apesar do material dos protótipos não ser idêntico ao de uso, outro objetivo da impressão era testar se o diâmetro do orifício permitia que o sal fluísse de forma adequada.



1. Protótipos do saleiro com orifícios de diâmetro diferente

#### Fernando Brízio Modelos para cerâmica, 2008

Quando os objetos a imprimir excediam as dimensões permitidas pela máquina era sempre possível dividir a peça em elementos que seriam colados posteriormente. Em trabalhos anteriores, usando cortes lineares, verificaram-se ligeiras distorções após a impressão o que originava problemas de ajuste na junção.

Neste projeto, que funcionaria como modelo para obtenção de moldes cerâmicos, o objeto foi cortado através de superfícies complexas na tentativa de resolver o problema detetado.

Após a secagem verificou-se que as peças encaixavam perfeitamente simplificando a colagem e o acabamento.



2. Elementos impressos infiltrados c/ goma-laca



3. Elementos impressos evidenciando as zonas de união bem ajustadas



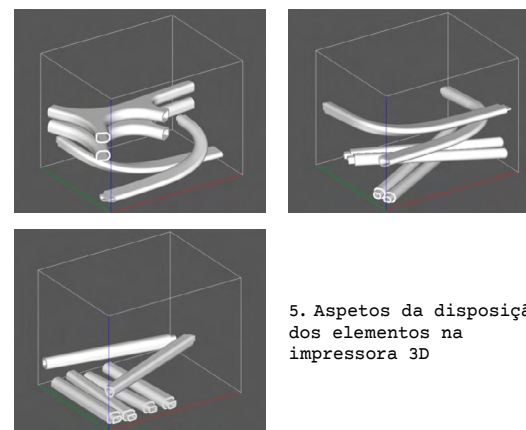
4. Peça cerâmica resultante de um dos modelos

#### Filipe Alarcão Cadeira Ausente, 2011

Neste projeto foi proposto imprimir o protótipo de uma cadeira, à escala real, que futuramente seria fabricada em fibra de carbono.

Segundo o designer<sup>13</sup>, o projeto nasceu da procura de uma estrutura mínima para uma cadeira. A máxima resistência da fibra de carbono permitiria obter uma grande leveza a nível formal.

Dado a dimensão, complexidade e rigor exigido no projeto, o desenho 3D foi fragmentado em 16 elementos com tamanhos adequados ao espaço permitido pela impressora e preparados encaixes de forma a simplificar e garantir a precisão na montagem.



5. Aspetos da disposição dos elementos na impressora 3D



6. Protótipo montado da "Cadeira Ausente"<sup>14</sup>



7. Composição os com elementos impressos

## 5. Considerações finais

Passados mais de 15 anos da sua instalação, o Laboratório de Prototipagem Digital continua a cumprir a sua função original de apoio aos alunos, às empresas e à investigação. É um espaço fundamental para a componente prática laboratorial das unidades curriculares dos cursos de Design Industrial, Design de Produto - Cerâmica e Vidro e do TeSP de Prototipagem Digital e Desenho 3D.

Atualmente o Laboratório está equipado com sistemas diversificados de fabricação aditiva e digitalização 3D possibilitando à comunidade IPLeiria/ESAD.CR:

- disponibilizar equipamentos/tecnologias fundamentais para a transferência das competências inerentes ao Design;
- continuar a garantir a relevância tecnológica no ensino do Design;
- continuar a acompanhar a evolução dos processos de produção;
- possuir condições para prestar novos e melhores serviços à comunidade envolvente nas áreas do Design e das Artes;
- permitir a alunos e professores o desenvolvimento de investigação científica no domínio inovador das tecnologias aditivas de produção.

## NOTAS

1. Mateus, J. and J. L. A. Silva (1988). *CAD/CAM na Indústria Cerâmica*. Jornadas Técnicas Sectoriais, Novas Tecnologias na Indústria Tradicional Portuguesa Lisboa.
2. Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica em Caldas da Rainha.
3. Starling, M. (1985). *Impact of computer modelling on industrial design practice*. In T. D. Council (Ed.), *Computers and 3D product design education*. London: The Design Council.
4. Bonsiepe, G. (1992). *Teoria e Prática do Design Industrial - Elementos para um Manual Crítico*. Lisboa: Centro Português de Design.
5. Potter, C. (1994, April). *A Select Few Push The Edge of Design*. *Computer Graphics World*, 17.
6. Algumas empresas, como a Autodesk, usaram o conceito de Digital Prototyping para caracterizar e integrar o seu portefólio de produtos de software.
7. Interface para Conceção Rápida de Protótipos
8. A missão da OTIC centrar-se-ia na identificação, potenciação, difusão e transferência do conhecimento e das competências existentes nas escolas do IPL, fomentando a inovação e as sinergias promovidas pela ligação Escola-Empresa, incrementando a competitividade na região e no país.
9. A ESAD.CR tem protocolos com empresas nos sectores, entre outros, da cerâmica e vidro, moldes, fundição, plástico, design, centros de formação profissional e entidades de serviço social.
10. Centro para o Desenvolvimento Rápido e Sustentável do Produto
11. Fused Deposition Modeling
12. 3D Printing
13. Informação retirada do catálogo d exposição Introspectiva patente no MUDE em 2011
14. Fotos de Luis Silva Campos

## BIBLIOGRAFIA

- Bonsiepe, G. (1992). *Teoria e Prática do Design Industrial - Elementos para um Manual Crítico*. Lisboa: Centro Português de Design.
- Frazer, J. (1985). *How soon will CAD be able to aid design education?* In T. D. Council (Ed.), *Computers and 3D product design education*. London: The Design Council.
- Mateus, J. (1989, maio). *Projecto de Formação e Implementação de Novas Tecnologias no sector Cerâmico*. Paper presented at the Jornadas Técnicas Sectoriais, Novas Tecnologias na Indústria Tradicional Portuguesa Lisboa.
- Mateus, J., & Silva, J. L. A. (1988, nov.). *CAD/CAM na Indústria Cerâmica*. Paper presented at the Jornadas Técnicas Sectoriais, Novas Tecnologias na Indústria Tradicional Portuguesa Lisboa.
- Starling, M. (1985). *Impact of computer modelling on industrial design practice*. In T. D. Council (Ed.), *Computers and 3D product design education*. London: The Design Council.
- Webster, G. (1985). *Computers and 3D design - an overview*. In T. D. Council (Ed.), *Computers and 3D product design education*. London: The Design Council.
- Potter, C. (1994, April). *A Select Few Push The Edge of Design*. *Computer Graphics World*, 17.

## Isabel Fernandes e Nuno Fragata 2USE: Observação Participante num Projeto de Cocriação da Inovação

Cocriar implica criar em conjunto e envolve um processo interativo de aprendizagem. Num contexto de grande complexidade ou de necessidade de planear ações futuras, trabalhar colaborativamente permite desenvolver competências e adquirir novos conhecimentos.

O Design, como território onde se trabalha com o imprevisto, com uma diversidade de questões, com problemas complexos e com utilizadores de objetos e serviços, pode encontrar no trabalho colaborativo de co-criação formas criativas, eficazes e eficientes de ultrapassar as etapas do processo metodológico, sem que os intervenientes percam a sua individualidade. O valor dos inputs de cada um dos intervenientes são únicos, construtivos, integrados numa situação real e podem envolver, tanto aspetos sociais ou culturais (de identidade), como económicos, políticos, ambientais ou outros.

O trabalho com a empresa/organização é desenvolvido em vários locais e a pesquisa requer várias saídas de campo dos alunos com o empresário, e a colaboração de vários intervenientes externos. O trabalho de iniciativa académica com empresas, exige que as partes entendam os tempos de cada um. No contexto empresarial, a pressão do dia a dia transporta para a atividade laboral ansiedade, fressim e uma necessidade de fazer mais e melhor que a concorrência e os mercados. No contexto académico, o tempo tem um ritmo próprio. Os fatores que desencadeiam o trabalho criativo nas áreas do design, depende da motivação individual e da existência de espaços específicos, cuidados e tranquilos que permitem experienciar um percurso de descoberta e de construção do conhecimento.

Segundo Ochôa e Pinto (2015), a co-criação é um ato de criatividade coletiva que cria valor. Deve ser desenvolvido num contexto alargado de colaboração, numa abordagem centrada no utilizador e no envolvimento das partes interessadas nas diferentes fases de desenvolvimento de um produto, de um serviço ou nas experiências de aprendizagem e desenvolvimento de competências.

Na empresa, a co-criação dá lugar à interação entre os indivíduos, do nível interno da organização até aos *stakeholders* externos, principalmente consumidores (ou futuros consumidores – os *millennials*). No processo, a gestão torna-se facilitadora do processo de transformação.

Na aprendizagem colaborativa o modelo é interativo e convida os alunos a partilhar esforços, talentos e competências, permitindo assim, atingir juntos o mesmo objetivo (Torres et al., 2012).

No procedimento de co-criação da inovação, o contexto académico passa para o contexto empresarial e vice-versa. As sinergias, resultantes da comunicação entre alunos (*millennials*) de diferentes áreas disciplinares com a empresa (parceiro) tornam-se produtivas, quando todos compreendem o objetivo comum e participam nas atividades propostas para atingir uma meta comum. Co-criação implica, pois, o desenvolvimento de objetivos comuns e um alinhamento de interesses entre todos os intervenientes.

Ao longo de dez semanas, questiona-se, pesquisa-se informação, visitam-se empresas e centros tecnológicos, contactam-se investigadores e especialistas e discutem-se vários caminhos. O processo culmina com a apresentação final e entrega da ideia desenvolvida à empresa.

A simplicidade do processo, é uma mistura de Design Thinking e Scenario Approach. Na etapa da descoberta, o grupo faz um levantamento aprofundado do contexto e do fenómeno do caso/desafio. Na fase da criação, os alunos analisam os dados (*design research*) e idealizam uma solução, a qual pode ser orientada para uma solução física (protótipo), ou pode ser orientada para uma

solução descritiva, ideia de várias alternativas para o futuro, tendo em atenção as preocupações do parceiro. Na afinação, a opção selecionada é refinada e registada. Na última fase, da entrega, são apresentados à empresa os resultados do trabalho. O processo possibilita ainda identificar as megatendências que estão diretamente relacionadas com o desafio e apresentar à empresa ferramentas de análise de cenários de futuro.

A cocriação usa ideias para produzir novas ideias e as relações saem fortalecidas pela aprendizagem contínua e pela criação de significado, diversidade, mudança e adaptação (Howkins, 2010).

No contexto escolar e em projetos de investigação, são usadas estratégias como a metodologia baseada em problemas, ou *Problem Based Learning*, que permite desenvolver trabalho ao longo de diversas fases, através da constante formulação de novas questões, colocando o problema identificado como o elemento central em vez de conceitos curriculares. O professor surge como um orientador que procura promover a procura e a identificação de novas soluções para o problema, uma aprendizagem ativa e em contexto real (por haver um incentivo à pesquisa, recolha e análise de dados na procura de possibilidades e de caminhos). O estudante torna-se responsável pela sua aprendizagem e pela procura de soluções adequadas, um processo que lhe permite criar analogias entre diferentes situações e entre diversos contextos promovendo o pensamento reflexivo e criativo. Esta forma de aprendizagem ativa ajuda ao desenvolvimento de competências uteis para o caminho futuro do estudante por potenciar uma forma de compreensão de conceitos centrada num desenvolvimento promotor de autonomia.

A participação de alunos do ensino superior em projetos de investigação-ação é uma mais-valia para os intervenientes, permite percorrer um caminho específico que vai de uma noção de aprendizagem individualizada para uma noção de aprendizagem de amplitude coletiva, enquanto promove um sentido de responsabilidade pela concretização de uma resposta. Orientada por um briefing ou pela procura de uma resposta concreta a uma questão, a investigação dirige-se para algo real e concretizável direcionado para um mercado, ou uma necessidade identificada. Algo executável no presente ou num futuro próximo, segundo o prazo previamente definido.

Em Projetos de Cocriação da Inovação, o olhar do estudante levanta-se, procurando extrapolar o tempo presente, dirigindo-se para o tempo futuro. Entender o agora procurando projetar o amanhã. O estudante é convidado a situar-se como membro de uma equipa multidisciplinar criada a favor da procura de uma resposta, como uma possibilidade de futuro. A equipa, composta por

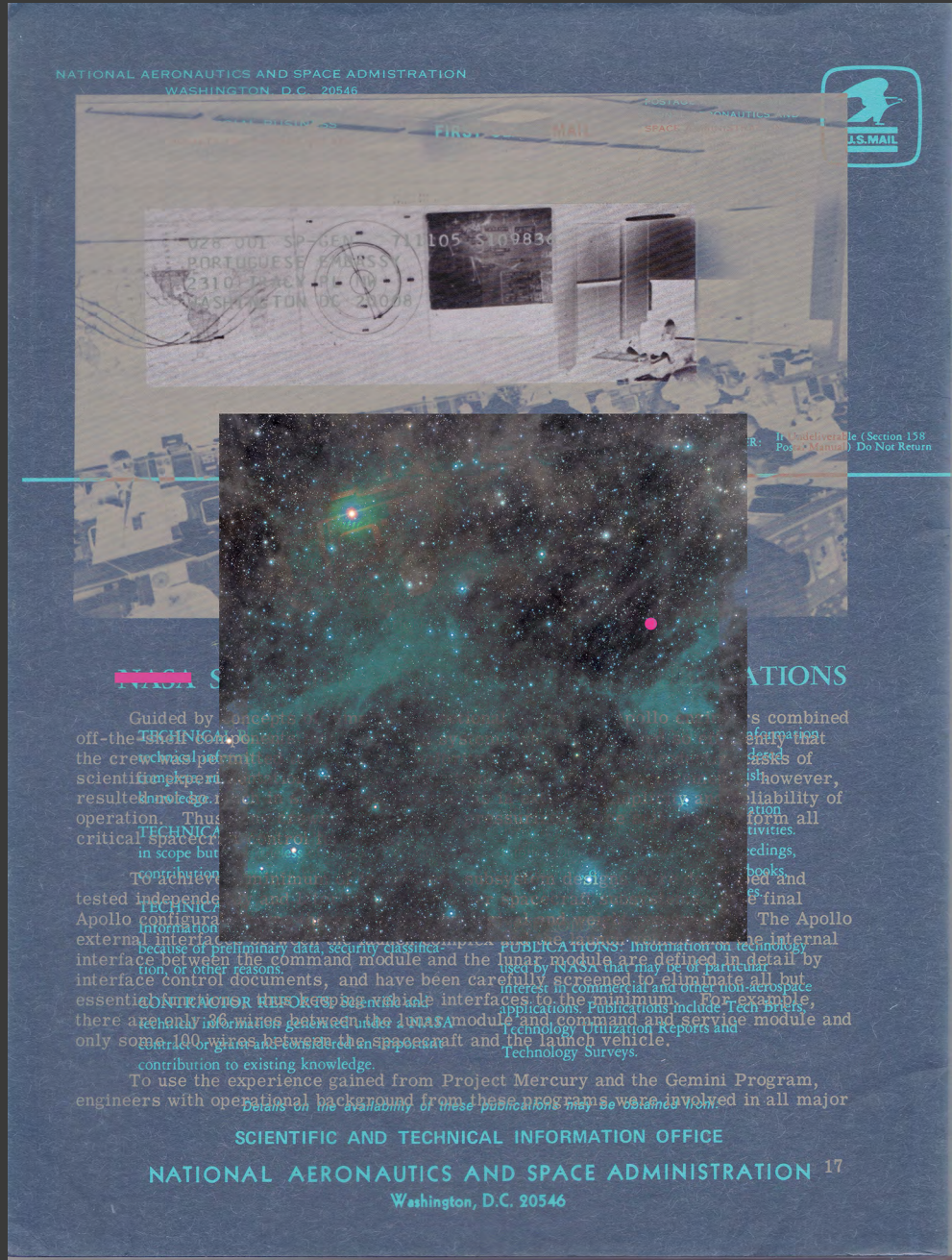
estudantes com várias valências, especificidades identificadas, e a empresa trabalham a partir de uma questão que, sendo aberta o suficiente, permite desdobrar-se em possibilidades e caminhos, e sendo fechada o suficiente, permite trabalhar a partir da realidade da empresa e a ela regressar. Não se procura uma solução específica ou pré-definida à partida, podendo encontrar-se soluções de diferentes tipologias. Procuram-se potencialidades e visões balizadas pela realidade que permitam identificar futuros partindo de tendências e de estudos atuais. Da realidade concreta de uma empresa, parte-se para o mundo, regressando após pesquisa e cruzamento de informação em várias etapas, com projeções de respostas e de possibilidades. É assim, um trabalho executado a favor do amanhã, um amanhã não imediato, mas o amanhã a alguns anos de distância.

Se ao longo de um estágio, um estudante adquire preparação prática pelo contato direto e diário com o mundo profissional, resultando numa vivência que permite compreender a aplicação diária de conhecimentos adquiridos no contexto da formação no ensino superior, e se ao longo de um projeto de investigação um estudante adquire competências a favor da criação direcionada por uma questão e pelas fases inerentes ao trabalho de investigação a ser concretizado, num projeto de cocriação da inovação o estudante é levado a fazer uma maior deslocação espacial e temporal. Procurando uma visão, faz um caminho do hoje para o futuro, do micro para o macro e de seguida regressa. Como se fosse possível entrar no DeLorean de Marty McFly, do filme Back to the Future, ter um transporte para o futuro e regressar com uma possibilidade fundamentada do que está para vir, a favor da empresa e da capacidade de trabalho da equipa multidisciplinar de estudantes.

Enquanto possibilidade da formação de um estudante do ensino superior, projetos de cocriação em Inovação permitem um enriquecimento pessoal diferenciado pela especificidade da experiência. Enquanto observação participante, permite partilhar um processo de empatia e de fascínio por ligar diferentes indivíduos de diferentes áreas, de diferentes experiências e contatos com o mundo profissional e empresarial, colocando-os numa relação de igualdade em contexto de equipa, retirando hierarquias e orientações, colocando complemento de tarefas, diálogo e facilitação como palavras-chave.

#### REFERÊNCIAS:

- Ellis, T. & Levy, Y. (2008). *Towards a Framework of Problem-Based Research: A Guide for Novice Researchers*. Informing Science: The International Journal of an Emerging Transdiscipline. 11, pp. 17-33.
- Howkins, J. (2010). *Creative ecologies*. London: Transaction Publishers.
- Ochôa, P; Pinto, L. G. (2015). *Desenvolvimento de competências em Ciência da Informação: experiências de cocriação em contexto académico*. 12o Congresso Nacional BAD. [Em linha]. Disponível em: <https://novaresearch.unl.pt/en/publications/desenvolvimento-de-compet%C3%Aancias-em-ci%C3%Aancia-da-informa%C3%A7%C3%A3o-experi%C3%AAn>
- O'Neill, P. & Wilson, M. (Eds.), (2010). *“Education, Information, Entertainment. Current approaches in higher arts education”, Ute Meta Bauer, in Curating and the educational turn*. Open Editions (London) & de Appel (Amsterdam).
- Torres, P. [et al.] (2012) *Construção coletiva do conhecimento: desafios da cocriação no paradigma da complexidade*. In Okada, A. (org.) (2012) - *Open educational resources and social networks: colearning and professional development*. London: Scholio Educational Research & Publishing.
- Yew, E. H. J., & Goh, K. (2016). *Problem-Based Learning: An Overview of its Process and Impact on Learning*. Health Professions Education, 2 (2), 75-79. <https://doi.org/10.1016/j.hpe.2016.01.004>
- Como Citar: Fernandes, Isabel B. e Marques, Nuno F. (2021). *2USE - Observação Participante num Projeto de Cocriação da Inovação*. LIDA ESAD/IPLeiria.





## Margarida Tavares

### Festival Ofélia – a importância do extra-curricular e do informal nas aprendizagens

O Festival “Ofélia” – Teatro e Artes Performativas, da ESAD.CR, realiza-se todos os anos pela Primavera desde 2011. Na sua génese esteve a iniciativa de um grupo de alunos de então que quiseram, de forma autónoma e informal, contribuir para o desenho da sua formação em Teatro.

Para a concretização deste evento concorre, sobretudo, uma equipa de alunos da turma de 2º ano do curso de Teatro que, todos os anos, se responsabiliza pela organização dos trabalhos que permitem construir o evento. Em 2018, pela primeira vez desde o seu início, os trabalhos passaram a ser coordenados por um elemento do corpo docente do curso. No entanto, manteve-se a matriz de autonomia e de responsabilização dos alunos pela concretização do desafio, que permanece extra-curricular.

O Festival Ofélia consiste, primeiramente, na apresentação de exercícios-espectáculo de alunos da ESAD.CR e de alunos de outros cursos de Teatro de escolas de todo o país. Já participaram neste evento alunos de cursos similares da ESEC | Politécnico de Coimbra, da ESMAE | Politécnico do Porto, da ESTC | Politécnico de Lisboa, da Universidade de Évora, da Universidade do Minho e da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Em três edições, estiveram presentes escolas congéneres espanholas: a RESAD de Madrid, a ESAD de Córdoba e a ESAD das Ilhas Baleares. O Festival conta ainda com outras iniciativas como a apresentação de filmes de temática teatral, debates e palestras, workshops, entre outras.

É inevitável assumir que este evento, apesar da sua natureza extra-curricular, tem repercussões a nível institucional. A forma como decorre reflete-se na imagem da ESAD.CR e, mais directamente, na imagem do curso de Teatro. Portanto, apesar da sua marca de autonomia, que em meu entender deve ser preservada, há uma dimensão de responsabilização institucional a que não se pode escapar. Assim, o Festival Ofélia não se realiza sem a participação dos diversos gabinetes e oficinas – Gabinete de Comunicação e Organização de Eventos; Oficina Digital na criação de materiais de comunicação visual; da Oficina de Audio-visuais com a gravação dos diversos exercícios para posterior divulgação no canal do festival na plataforma Youtube; da Oficina de Fotografia no registo fotográfico do evento; e, sobretudo, da Oficina de Teatro, absolutamente fundamental na execução e orientação das montagens técnicas.

Além deste envolvimento de estruturas funcionais da ESAD.CR, também o contributo de estruturas exteriores tem sido fundamental. Os exemplos são vários de que se podem destacar o SAS|IPL, a Câmara Municipal de Caldas da Rainha, a Junta de Freguesia de Nossa. Srª do Pópulo, Coto e São Gregório, a Escola de Sargentos do Exército de Caldas da Rainha, o CCC, o Teatro da Rainha, o Silos – Contentor Criativo, entre outras estruturas da cidade.

É, pode dizer-se, um evento com alguma dimensão. É, na minha opinião, um exercício de grande potencial formativo.

Além das ‘lições’ imediatas relativas a um maior domínio dos processos de produção de um evento, desde a gestão da tensão, inevitável, resultante do cruzamento entre os planos institucional e autónomo; a interacção com a comunidade local criando condições para uma maior e mais benigna visibilidade do evento na cidade, melhorando os meios de divulgação – com cartazes, entrevistas a jornais e rádios locais – as acções de divulgação para atrair público da cidade; até a aspectos como a gestão das dormidas e a gestão das refeições ou,

ainda, a forma de organizar a entrada do público e o controlo de reservas; ou a atenção ao complicado regime de licenças de ruído e outras que são necessárias quando se pretende intervir nos espaços da cidade; até às tarefas de desmontagem e limpezas finais, o Festival Ofélia pode criar saberes de outra dimensão.

Em primeiro lugar, precisamente, pela elevada carga de trabalho extra que envolve e que implica lidar com a motivação ou a falta dela. Entre o momento fundador e o passar dos anos, os alunos podem ter perdido algum do alento inicial do Ofélia e, assim, já lhes faltar a energia para aguentar o esforço necessário. Tem, portanto, de ser encontrada uma nova motivação para que se cumpra aquilo que entendo ser o seu principal móbil pedagógico: concretizar um evento de alguma dimensão, confrontando-se e responsabilizando-se pela tarefa o mais amplamente possível. Quanto a isto, creio que pode concluir-se que uma grande maioria de alunos não podia ter trabalhado mais – é preciso não esquecer que as suas obrigações académicas não abrandaram, nem é legítimo pedir que abrandem. A aprendizagem implicada aqui resulta das questões: podiam ter trabalhado de outra maneira e qual?

Por outro lado, o Ofélia fornece a oportunidade de se confrontarem com a resistência do real, nas suas múltiplas dimensões. Muitas vezes, os alunos ainda não amadureceram a relação entre objectivos pessoais e as contingências do real. Parte desta ‘dificuldade’ resulta, por vezes, numa certa inaptidão em gerir o tempo e em trabalhar em equipa. A participação no Festival contribui para sedimentar a ideia de que um grupo é mais do que uma soma de indivíduos e que um projecto colectivo e criativo não é só uma soma de tarefas.

O Festival Ofélia é um evento extra-curricular dos alunos, para os alunos e ex-alunos da ESAD.CR e para os alunos de cursos de Teatro de outras escolas. É um momento de interligação geracional, de cruzamento com outros que têm os mesmos objectivos de formação. Ser extra-curricular é, em meu entender, de grande importância pedagógica. Ensina a importância do *extra*: o esforço extra; o que está extra – o que está fora; o que não é; que é outra coisa. É um exercício para treinar o que não é imediato, que não tem um retorno imediato, palpável, mensurável, que não é para a ‘nota’, que não é uma obrigação, que se faz ‘apenas’ porque se determinou fazer.

A organização deste festival tem grande potencial pedagógico, tem potencial de projecção e divulgação do curso e potencial de afirmação e interacção com a comunidade local. Em suma, apesar de extra-curricular e informal, tem-se afirmado como instrumento de diferenciação do curso de Teatro da ESAD.CR.

## Pensar a prática, pensar sobre a prática, pensar com a prática, pensar através da prática, praticar pensar...

Este longo título, a sua cadência algo monótona, obscuridade q.b., mas também a persistência em explorar as relações possíveis entre os pensares e os fazeres talvez revele o modo “paródico” como muitos dos meus alunos me ouvem. Parodia certamente o modo como *eu penso que me ouvem* e a minha necessidade de os ouvir e de me repetir.

Uma forma justa de representar a interação na aprendizagem talvez seja a de um corpo pensante “imerso” numa espiral. Espiral, porque este processo não é nunca uma reta com destino pré-determinado, nem um círculo que regressa sempre ao mesmo ponto. Esta espiral, ou o rodopio desta dança, por vezes até um remoinho, tem muitos paralelismos com as outras práticas, nomeadamente as das artes e as dos designs.

Tento pensar uma prática onde ela é natural, e tento pensá-la nos seus próprios termos. Mas, todas as práticas são plurais e também mudam. Por outro lado, ganhar inteligibilidade também possui a sua prática, as suas formas de o fazer, e mesmo a sua criatividade própria. A tudo isto alude o subtítulo: praticar o pensar...

Vinte e três anos depois de ter chegado à ESAD.CR, o melhor testemunho que posso dar enquanto professor está no trabalho dos meus alunos que aceitaram entrar na dança em cada espiral que lhes propus.

Acabo de redigir a primeira versão do exercício semestral proposto numa UC do 3º ano de Design Gráfico e Multimédia, chamada “Experimentação em Design”. Os meus exercícios são acompanhados de um enunciado, a que é possível regressar e reler. É feita a sua discussão inicial em grupo. Segue-se o acompanhamento (mais ou menos tutorial)

da sua exploração e resolução pelos alunos; seguem-se interrupções regulares – para parar e pensar – de apresentação e debate crítico entre colegas. Para cada parte do exercício os alunos redigem um pequeno relatório. O objetivo do relatório é ver mais claramente, dando nomes rigorosos a tudo o que de pertinente aconteceu no trabalho para melhor conhecerem os processos de trabalho, o mundo e a si próprios.

Fica aqui esta primeira versão do enunciado de 1/2/21, para memória e revisão futura, mas também para humor presente e futuro. O enunciado chama-se: “experimentar soluções gráficas.” E é assim:

### Experimentar soluções gráficas

1. Escolha um problema entre os muitos problemas existentes no nosso mundo. (Apresentação e debate. Frequentemente os alunos não se limitam a identificar um problema, antecipam imediatamente uma solução... se isso acontecer é preciso tomar nota dela).
2. Elabore um mapa desse problema e das suas ramificações. Investigue. Qual é o problema? Quais são as suas causas? Quem é mais afetado? Quem são os intervenientes nos problemas e nas soluções? (Apresentação e debate. A solução inicial deve, com os novos dados, ficar em perigo...)
3. O que pode o design gráfico fazer face a esse problema? Identifique os pontos em que algumas mudanças são possíveis com o design, identifique as zonas em que se misturam o design gráfico e as soluções. (Apresentação e debate. Frequentemente é abandonada a solução inicial, porque se pergunta: o que pode aqui fazer o design?)
4. Recolha de 5 casos de estudo que sejam exemplares de diferentes “poderes” do design gráfico relativamente a esse problema ou a outro problema afim. (Apresentação e debate de um único caso de estudo selecionado. Os caminhos para encontrar soluções multiplicam-se. Escolha apenas uma solução possível para explorar.)
5. Explore - através de três modelos distintos, mas adequados - a mesma solução escolhida. (Apresentação e debate)
6. Proposta experimental. E subsequente discussão sobre onde e como poderia a proposta existir no mundo. (Apresentação e debate)
7. Entrega da proposta experimental (revista) e do relatório final.

Bom trabalho, e não se esqueçam da bibliografia!  
Fernando Poeiras, (professor e investigador).

# Mário Caeiro

## A teoria na prática

*My theory is my praxis.*  
Malcolm Miles

### I

Tem três partes, esta minha *entrada* na presente compilação, em boa hora dedicada à atualidade da produção dos *professores* da ESAD.CR. Peço à paginação que as diferencie e aos leitores... paciência, senão boa vontade, para que nos três momentos da leitura possam reconhecer três aspectos, tão distintos quanto complementares, do que gosto de entender como a *prática teórica*.

A primeira parte (esta mesmo) é, por assim dizer, 'de circunstância', o que não quer dizer que não aspire a pouco. Afinal, faz as apresentações, enquanto o texto principal se está a vestir. Por outras palavras, é um tipo de texto - *meta* - que estabelece as regras para o jogo da leitura. Com efeito, estamos aqui à boca de cena do texto principal - II -, um artigo de opinião, encomendado pela Direção, publicado num jornal de Leiria em plenas férias de Verão de 2019. O seu assunto, quero acreditar, encaixa que nem uma luva no acontecimento que é uma exposição ineditamente dedicada ao nosso corpo docente como um todo.

Pelas regras da óptica e os caminhos da *Gestalt*, há-de haver quem já tenha saltado para o bloco central. Para quem tenha ficado por aqui, quero apenas deixar claro que a escrita de um texto é para mim a oportunidade de um exercício de encontro das ideias com as coisas. De acordo com cada oportunidade - um *post*, um artigo científico, a sinopse de um projecto - uma estrutura argumentativa - ao limite, um diagrama conceptual - *ganha corpo* através da sua materialização performativa enquanto mensagem - o que engloba quase sempre, sobretudo no contexto académico específico em que aqui me dou a ler, uma dimensão tipográfica e até grafo-visual. Na prática, a teoria funciona para mim como uma paisagem ideal, o fundo contra o qual, quando leio ou escrevo, se definem as marcas do tempo, as geografias do discurso.

Mas vamos lá então a esse texto publicado no Verão de 2019.

### II

#### Escola de Artes dar o corpo ao manifesto

*Um corpo sem órgãos.* Proposto pelo dramaturgo, poeta e ensaísta Antonin Artaud em 1948, o conceito pode ser interpretado como constituindo uma crítica dos padrões de organização que comprometem a intensificação da vida.

*Um corpo com órgãos.* A ideia ocorre-me como *soundbite* provocador quando penso na Escola como uma entidade viva - vivificante - em que cabe a cada *órgão* - alunos, professores, funcionários, mas também ao edificado e às estruturas organizacionais - continuamente reinventar a sua função para que o todo... funcione. Esta é uma noção mais empírica e que as disciplinas de Projecto e teórico-práticas levam às últimas consequências, *fazendo coisas novas*.

Em quinze anos de docência, sempre senti que o meu papel no corpo da Escola seria o de circular entre aqueles dois polos - a teoria e a prática - num registo de envolvimento na agenda da cidade e da região. Pois acredito que uma Escola - um corpo no corpo maior que é o mundo - se deve (des/re) construir continuamente com base na ideia de co-laboração. Os hífen reforçam a dimensão laboratorial deste labor e um facto que às vezes esquecemos: a Escola deve ser um lugar *produtivo* que ajudamos a construir colectivamente através da abertura não apenas aos pares, mas sobretudo aos anseios da sociedade, ouvindo-nos uns aos outros, seja informalmente nos corredores, seja nas instâncias institucionais. A Escola torna-se aí um corpo em fluxo que inspira, do qual dá vontade fazer parte. E que por isso atrai alunos.

Se o futuro é (ou não) risonho, disso depende o envolvimento diário de cada um de nós nas coisas; para que os órgãos sejam postos a funcionar

plenamente - a começar pela sala de aula (hoje sujeita à pressão exterior - dispersiva e dessensibilizadora - das tecnologias digitais e das redes ditas sociais). A verdade é que há sinais concretos que tornam esta *comunidade de conhecimento* uma família, tantos são os *alumni* que têm levado a cultura de Escola mundo afora para os mais diversos planos da vida-em-comum.

E voltamos ao princípio ('cá dentro'). Correndo das oficinas para as conferências, sonhando projectos e concretizando iniciativas, os alunos - a alma do nosso corpo? - representam um potencial de qualificação do meio onde se integram. Assim o seu labor se constitua como factor de intensificação dessa vida 'lá fora'. É neste quadro que urge estimular os discentes a acreditar no mercado global como palco para a sua afirmação. Juntamente com os programas de mobilidade docente e os projectos internacionais, é isso que leva o nome e a experiência da Escola mais longe.

Nestes termos *desconstruir* e *reconstruir* a Escola continuamente - o que passa pela dimensão da Investigação - é o inovador caminho que nos devemos comprometer a seguir, um espaço-tempo de intuição e ética, provocação e responsabilidade, liberdade e ciência, em processos de adaptação às circunstâncias e de evolução estratégica, sem abdicar do poder da criatividade e da imanência. É dessa emergência contínua de um corpo que nos transcende que a 'Marca' ESAD.CR se tem feito.

Tropos, metáforas, citações, sememas... marcas de oralidade, referências cruzadas, ironias de diferentes espessuras, piscadelas de olho retóricas, a prosa supra procurou na altura codificar o ADN da ESAD.CR, ou melhor, sugerir que há uma dimensão epigenética no ambiente de ensino que importa valorar e cuidar.

A prática teórico-prática [!] – no meu caso, burilada com as ferramentas das Letras, do Design, da Arte – dá um contributo muito específico para os processos discursivos que se abrem no diálogo entre professores e alunos, testemunhando e moldando ideias em mutação, sempre à procura das palavras certas e dos gestos justos para dizer a dinâmica imparável das coisas. Se calhar, tudo para a habitar com a informalidade do pensamento emergente esse espaço de mediação *apaixonada* (para nos ficarmos na órbita de Aristóteles e da sua paixão educada) entre duas instâncias que ao final apenas virtualmente serão ‘puras’ – a teoria e a prática.

É notável poder(mos) estar a ler este texto quando em seu redor estão obras de arte e design – *práticas* artísticas e projectuais que com certeza estabelecem com as teses subentendidas no texto supra uma série de pontes. A própria exposição, do seu feliz título ao cuidado *lay-out* espacial, capaz de veicular o espírito de um modelo de ensino nas entrelinhas das peças em diálogo umas com as outras, é o ‘livro’ dentro do qual cabe este catálogo (dentro do qual este texto, por sua vez, funciona como um capítulo). As coisas estão dentro umas das outras e só espero que tenha vindo para ficar, este dialogismo entre texto e coisas, práticas e teorias, sendo que sempre foi *in between days* – e lá está, como na montagem coletiva de uma exposição – que a experiência se edifica, tornando-se memória partilhada, lastro cognitivo e *dossier* em aberto.

## A crítica na arte contemporânea em Portugal. Realidade de um criticado ofício.\*

1. Durante o verão de 2012, em plena crise económica e num contexto de fortíssima contenção orçamental, Joana Vasconcelos inaugurava uma grande exposição antológica no Palácio de Versalhes. Joana Vasconcelos, uma artista portuguesa nascida no início da década de 70, antes, portanto da Revolução do 25 de Abril de 1974 e numa altura em que os seus pais estavam exilados em Paris, não era nem é uma artista qualquer.

\* Este artigo tem como base uma comunicação feita em 2018 no Seminário Intrernacional de Crítica de Arte inserido na Feria Internacional del Libro de Guadalajara (México), nunca publicada, na qual Portugal foi país convidado e onde tivemos a honra de falar sobre crítica de arte. As referências descritas refletem o contexto da época, que ainda era pré-pandémico. No geral, isto não afeta as conclusões a que então chegámos.

O seu trabalho é colorido, visualmente muito forte e baseado em metáforas óbvias para todos, público especializado ou não. Quando começou a expor, no início da década de 90 do século XX, concentrava-se numa temática mais cáustica através da qual perpassava uma crítica social evidente, quer se referisse à situação política, quer à condição da mulher. Expôs na altura em bons museus, como o de Serralves, no Porto, e mais tarde no Berardo, em Lisboa. Inseria-se bem numa geração que se apropriava de objetos do quotidiano, que no seu caso se fazia através de uma longínqua revisitação da Pop Arte. A sua obra, repetimo-lo, era colorida, lúdica, e pouco a pouco foi trazendo para o objeto escultórico os *crafts* populares, femininos e decorativos que nunca foram considerados técnicas dignas da escultura ou da pintura. Em *tricot* e *crochet*, de azulejo, painéis ou talheres de plástico, Joana Vasconcelos construiu uma obra divertida, e, nos últimos anos, de escala descomunal que todos conhecem e sobre a qual todos têm opinião.

A crítica de arte portuguesa ignorou quase por completo a exposição de Versalhes. Joana Vasconcelos não dirigiu nenhum convite a nenhum crítico em particular, e quando falamos em convites referimo-nos a entrada na exposição, viagem e estadia paga num hotel razoável em Paris. É também preciso acrescentar aqui que ela própria, como mulher e personagem pública, segue as mesmas regras que a sua obra: visível e mediática. Está muito distante daquela que era então a arte oficial em Portugal: a preto e branco, de bom gosto, quase sistematicamente feita por homens. Ou por mulheres que não ameaçavam a preponderância dos artistas homens.

Na inauguração da exposição, à qual comparecera o Ministro dos Negócios Estrangeiros da altura, Paulo Portas, Joana Vasconcelos queixou-se a este que apesar do impacto da exposição em Serralves, e de uma apresentação pontual do seu trabalho na Bienal de Veneza do ano anterior, nunca tinha sido escolhida para representante oficial de Portugal nesta grande mostra internacional. Como é sabido, a Bienal de Veneza continua a ser a grande instância de reconhecimento dos artistas participantes a nível internacional, e quase sempre é também a marca do arranque de uma carreira global que é absolutamente imprescindível para a sobrevivência económica dos artistas portugueses. O ministro concordou, e Joana Vasconcelos, juntamente com o curador Miguel Amado, viu confirmada por estes meios a sua pouco ortodoxa participação na bienal – sendo que o habitual na altura era haver um convite oficial da parte do Governo a um curador, que trataria de apresentar um projeto artístico com um artista por si escolhido.

Esta decisão provocou a indignação geral de parte do meio artístico português, um meio com boa capacidade de ecoar no espaço mediático. Através das redes sociais, Joana Vasconcelos

foi, pode-se dizê-lo hoje com toda a legitimidade, vítima de *bullying* pelos seus colegas artistas. Não foi apenas a obra que se tentou arrasar; foi também a pessoa e o sucesso que o seu trabalho tinha, e continua a ter, a nível internacional. O público, e apenas o público que os artistas também tinham, que queria sem dúvida ver um artista mais consensual – um dos seus – em Veneza, não se poupou a uma violência de linguagem, escrita e oral que nenhum crítico de arte ousa hoje utilizar. Nos jornais, nas revistas de arte, e mesmo no ambiente informal e pouco censurado das redes sociais.

Em 2013, pouco antes da abertura da Bienal de Veneza, em Maio, inaugurou no Palácio da Ajuda, o antigo paço real de Lisboa, uma segunda grande exposição antológica de Joana Vasconcelos. Pretendia-se que a mesma coincidisse com a participação de Veneza, potencializando assim em proveito próprio, de certo modo, os ecos que a nomeação para Veneza tinham suscitado na opinião pública. Aqui, porque se tratava de Lisboa e não era possível evitá-lo, a crítica dos dois jornais que a publicam regularmente não se coibiu de se pronunciar. Pode dizer-se que as posições contra e a favor se equilibraram.

2. Não referimos até agora a aceitação da obra de Joana Vasconcelos por parte do público não especializado, mas ela é enorme. A exposição de Versailles foi vista por milhares de pessoas, bem como a do Palácio da Ajuda, em Lisboa. A peça que levou a Veneza, um velho barco cacilheiro, dos que transportam quotidianamente passageiros de uma margem para outra no Tejo, transformado em galeria do trabalho da artista e montra de produtos portugueses tradicionais, foi um sucesso. Todos os dias, enquanto durou a Bienal, proporcionava passeios pela laguna gratuitamente a filas de turistas e *art-connoisseurs* que não desdenhavam, longe disso, a diversão. Pouco a pouco, a obra de Joana Vasconcelos construía-se sobre uma certa imagem que o turista que visita Portugal tem do nosso país. Com a maturidade, abandonou as vertentes mais polémicas dos tempos de juventude e centrou-se numa ocupação rizomática do espaço por formas gigantescas, orgânicas, e é necessário dizê-lo, femininas. Não é polémica através do conteúdo, que evita referências provocatórias a questões de género ou contingências políticas do momento, mas é-o através da forma. Mas o mais estranho foi o caso de um crítico de arte que, a propósito de Veneza, construiu o seu texto à volta da grande questão: Será isto arte?

É evidente que a resposta, para qualquer historiador de arte contemporânea que esteja familiarizado com as grandes rupturas do século XX, é óbvia. O mais estranho não é por isso o anacronismo da pergunta, que decerto faria todo o sentido em 1912, quando Duchamp apresentou um urinol num

Salão de Arte, ou mesmo em 1964, quando Warhol apresentou as suas Brillo Boxes numa galeria. Hoje, consideramo-las como uma provocação, um piscar de olhos a todos os que nos lêem semanalmente e que ainda guardam dentro de si o paradigma do cânone da beleza greco-romana. Harmonia, equilíbrio e proporção, e porque não dizê-lo, bom gosto, mais uma vez, parecem perdurar junto dos decisores de arte, muito mais do que gostaríamos. É caso para perguntar: para que serviram as vanguardas, se em começos do século XXI ainda há quem faça esta pergunta?

3. Terceiro momento desta história: em junho de 2018 Joana Vasconcelos inaugurou nova exposição, desta feita no Guggenheim de Bilbao. Na altura, contactada pelos jornalistas, deu a entender que a exposição poderia viajar em 2019 para várias cidades, entre as quais o Porto, onde seria apresentada no Museu de Serralves.

Neste museu, que mudara também durante o ano de Diretor Artístico – da britânica Suzanne Cotter, que entretanto assumira funções no MUDAM – Museum of Modern Art Grand Duke Jean do Luxemburgo, para João Ribas, português, vindo de Nova Iorque onde trabalhara entre outras instituições no Whitney Museum – estava entretanto a preparar uma grande exposição para a *rentrée*: uma antológica de Mapplethorpe, escolhida por este curador no acervo da Robert Mapplethorpe Foundation em Nova Iorque. Dois dias depois da inauguração, alegadamente por interferências que considerou abusivas por parte da Administração de Serralves, João Ribas apresentava a sua demissão.

Foi uma bomba. A imprensa, e não apenas a crítica de arte, explorou e analisou o assunto até ao mais ínfimo pormenor. Falou-se de censura, pois ao contrário do que tinha sido veiculado pelo ex-diretor, a exposição abriu com uma secção de reservados. O governo deslocou-se ao Porto para conferir com os seus próprios olhos a justiça, ou não da acusação. João Ribas chegou a ser intimado para ir à Assembleia da República explicar o seu ponto de vista, perante a gravidade das alegações de ingerência da administração no trabalho de um diretor artístico, acusações essas que essa mesma administração refutou com veemência. A secção portuguesa da AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), habitualmente silenciosa, pela primeira vez em toda esta história emitiu um comunicado a apoiar o trabalho de Ribas. Depois, com o passar do tempo, os ânimos serenaram, outro diretor acabou por chegar.

No meio dos artigos que foram sendo publicados pela imprensa durante estes acontecimentos, houve alguém, um jornalista, que resolveu perguntar sobre quem teria programado a exposição de Joana Vasconcelos para o Porto. Ribas negou que fosse

ele. Suzanne Cotter, do Luxemburgo, também mandou dizer que não tinha sido ela. O facto é que, até à data, nenhum dos dois diretores artísticos assumiu esta decisão, que lhes caberia unicamente a eles. Fica a suspeita no ar de, mais uma vez, o nome de Joana Vasconcelos ter ficado associado a uma das grandes polémicas que atravessaram o meio da arte contemporânea portuguesa: a da coabitação entre curadores, os grandes detentores de poder na arte contemporânea, e os suportes financeiros da sua atividade.

4. Como seria de esperar, também aqui a opinião pública, pela via das redes sociais e dos comentários nas versões *online* dos jornais, não se coíbiu de se exprimir com veemência. Não se tratava, como quase sempre sucede quando nos referimos à *vox populi*, de apreciações sobre a qualidade ou a falta dela na obra destes dois artistas, mas de considerações marginais e nunca fundamentadas sobre os conteúdos da obra de um e de outro. De certo modo, parece suceder agora, no campo da crítica de arte, a constatação que Walter Benjamin incluía no seu célebre ensaio A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica: o público é um examinador distraído. Benjamin referia-se, é certo, ao cinema, e à facilidade com que qualquer cinéfilo opina sobre filmes e atores. Mas hoje, que os espaços de partilha de opinião se multiplicam por todo o lado, o mesmo se pode dizer sem grande margem de erro para as artes plásticas.

Ora, neste começo de século XXI, nesses mesmos espaços, todos os que, como nós, escrevem regularmente crítica de arte nos jornais, submetem-se ao mesmo escrutínio que já existia para o trabalho artístico. Ou seja, transformámo-nos em figuras públicas, e como figuras públicas estamos inseridos num sistema volúvel e facilmente manipulável por quem fala mais alto que não se coíbe, a cobro do resguardo atrás do seu ecrã de computador, de exprimir uma opinião que, tal como no caso da artista Joana Vasconcelos, não tem na maioria dos casos nada a ver com uma boa discussão frutífera sobre aquilo que escrevemos e publicamos.

5. Significa isto que a crítica de arte, esse criticado ofício, está em vias de desaparecer? Não o cremos. A contrapartida de tudo o que afirmámos acima é que o público que nos lê precisa de opinião, mesmo que seja para a contestar por todos os meios que entender. Num universo em que tudo pode ser dito sem medo de represálias, criminais ou outras, isto significa que o interesse está cada vez mais na tomada de posição, muito mais do que na notícia que qualquer um de nós pode receber, ouvir e ler em qualquer suporte. Assim que abro

a página do meu motor de busca, sei que ela vai oferecer ao meu olhar um resumo das notícias do dia. Vou lê-las distraidamente, e depois, se algo me interessar, vou à procura dos grandes *opinionmakers* que existem e que gosto de seguir. Em qualquer língua que eu fale, sobre qualquer assunto que me interesse realmente. Ou seja, que me capte a atenção.

Por isso, cremos que os modos de fazer crítica de arte estão a mudar. Adaptámo-nos já ao papel cada vez maior do *online*, à diminuição das tiragens do papel, à maravilhosa possibilidade que hoje todos temos de estabelecer redes de hiperligações e proporcionar a quem nos lê a hipótese de se informar mais e melhor sobre tudo o que é escrito. À sexta-feira, o dia em que é publicado o suplemento cultural do jornal onde escrevemos habitualmente, as tiragens ultrapassam as de qualquer outro dia da semana. Sabemos, e em Portugal esta é uma realidade importante, que nenhum de nós pode viver e sustentar-se unicamente da crítica. Mas nada disto é novo, realmente, e sempre existiu. Há um delicado equilíbrio ético que deve e tem que ser feito entre crítico e criticado.

Que resta assim, numa profissão onde cada vez mais devemos contar com esta concorrência não especialista, não forçosamente informada, mas pronta a ripostar? Lembro-me que, quando começámos a fazer crítica de arte, duas coisas eram, para nós, difíceis de conseguir: não ter resposta de ninguém ao que se escrevia e publicava; e dizer que dado trabalho artístico não era bom - ou seja, passar por cima das regras de civismo que nos ditam, na vida quotidiana, que as opiniões desfavoráveis não se exprimem em público. Hoje, o primeiro problema está ultrapassado. O segundo continua a ser tão difícil como sempre foi.

No século que já leva quase vinte anos, cada vez mais a arte, e tudo o que à volta dela circula, é também espetáculo. Artistas, museus, galerias, grandes exposições internacionais, feiras de arte, colecionadores, e mesmo o público não especializado que apenas vai ao museu uma ou duas vezes por ano, espera ver também algo que o entretenha e espante, porque a isso o habituou a extrema velocidade da comunicação de hoje e a quantidade de estímulos, visuais ou auditivos, para falar só nestes, com que hoje tentam captar-lhe a atenção – há jovens de 18 ou 19 anos, por exemplo, que creem que é suficiente ver um fresco de Orozco num ecrã de telemóvel. Claro que nada neste espetáculo, nem nesta velocidade que é a grande característica da contemporaneidade, tem a ver com qualidade. A qualidade, as quatro ou cinco estrelas que nos pedem para atribuir à obra do artista sobre a qual acabei de escrever os 5.000 caracteres de um texto crítico, é outra coisa muito diferente. E muito importante:

ela é afinal, o que justifica tudo o que fazemos, e pela qual sentimos a gratidão indizível que apenas acontece de longe em longe na vida de um professor que faz, também, crítica de arte.

1. *Expresso e Público*, nomeadamente.
2. Crespo, Nuno, “É bonito, mas é arte?” in *Público*, 2014/04/25. Consultado a 2021/03/22. <https://www.publico.pt/2014/04/25/culturaipsilon/critica/e-bonito-mas-e-arte-1633639>.
3. “Serralves diz que exposição de Joana Vasconcelos foi ‘assumida’ por João Ribas” in *Diário de Notícias*, 2019/01/25. Consultado a 2021/03/22. <https://www.dn.pt/cultura/exposicao-de-joana-vasconcelos-em-serralves-assumida-por-joao-ribas--administracao--10487876.html>, para um resumo da polémica já redigido posteriormente à data inicial deste artigo.
4. In *A Modernidade*, Assírio & Alvim, pp. 207-243, (1942) 2006.



## I.

Queria oferecer-vos os meus préstimos, sem correr o risco de ser inoportuno, mas receio que não me consigam entender. Nem se trata de ser inoportuno, é essa a minha vida.

A não ser que me autorizem a declarar antecipadamente o vosso próprio estado de falência. Coloco a minha serventia em modo activa, não vos merecendo a bondade.

Mas tenho que usar a minha tarefa granítica, sou pago para isso.

Vou fazer algumas confidências sobre a minha taciturna função.

A minha franca simplicidade de temperamento ajuda-me no meu trabalho grotesco, mas os meus concidadãos só pensam em duas coisas: televisão e tirar bicas.

“Arranje um emprego, uma família, férias organizadas, e deixe que os dentes afiados da vida lhe cravem a carne.”

Confino qualquer direito ao seu mínimo. No presente estado das coisas, a Queda é a única certeza. Espero em cada esquina. A Queda tem perigo de morte.

## II.

A minha camisa de gato-pingado passada a ferro dá-me dignidade.

Tenho as mãos de fino recorte, unhas tratadas, e o cabedal do meu casaco é de certo de um belo camelo.

Tenho uma tocha de morte que me alumia, e um balde para os nossos restos.

Vou mordendo os dedos dos pés em sinal do dever cumprido.

Noutras ocasiões tenho que recorrer a amargos argumentos. Para quem vive no exílio, as minhas ordens soam a um elefante numa loja de cristais.

Espiaram-me o passado, eu espio-vos também. Eu enriqueci o decoro para eles perderem a dignidade.

Tenho um método irrepreensível, como todos os facínoras. Sem isso, seria um fraco. Dessa forma, tornei-me vento áspero.

Levo decretos e laudos de esperança nenhuma.

Aprendi que uma mão lava a outra, e as duas lavam o rosto.

## III.

Tudo começa com caprichos e petiscos, porque a vida dos civilizados parece um manual de sobrevivência. Sonhamos com ar sujo, aspiramos o pó que levantamos.

Concerteza, recusaremos abandonar a velha vida. Aprendemos a fazer pão e bolos em casa, bolachas em forma de ursos e até rabanetes crescem na sala.

Deliramos a preparar um take-off numa nave espacial recheada de nabos da púcara. Aterrámos em terras pardas. Valem-nos os estágios anteriores em gaiolas.

Acabou-se o trabalho. O crédito é só para os pobres mas continua exótico. Somos poucos a querer pouco, e muitos a querer muito.

Ouvem-se vetustos nos cafés:  
 “Só temos o que merecemos.”  
 “Eles tem o que merecem.”  
 “Ele é que sabe.”  
 “É lá com ele.”

Os artistas saíram das cavernas e apressaram-se a idealizar o belo e o feio, mas ocuparam casas com lustres faustosos.

Com muito, vivemos pouco. Os banqueiros erigiram roletas para nos dar uma perna manca.

Assim - belo, colapso, feio, pânico - são tudo termos dos predadores da elite.

Sequiosos da velha rotina produtiva, eis a roda da fortuna a rodar novamente e em força.

## IV.

Calculamos mal quando tínhamos as doze passas na mão. Agora é tarde. Que reconforto ouvir lá fora o megafone da polícia.

Saiu-nos a sorte grande e a terminação. O regresso será um rabisco mal feito do anterior. O monopólio corre pelas sarjetas e no sangue dos ratos.

Ouçõ risinhos atrás de mim. São os familiares das vítimas. Que posso fazer... são certamente primatas orgulhosos.

Mas veneno de ratos resolve tudo.



Nesta apresentação junto dois textos que distam entre si quase cinco anos. O primeiro foi escrito para o catálogo da exposição Desterro da artista Susana Anágua no âmbito de um ciclo de três exposições que comissariei no Museu do Chiado em 2017. O segundo, é um texto crítico sobre a exposição Objectos em Eterno Colapso que decorreu no Pavilhão Branco do Museu da Cidade, em Lisboa, e que deveria ter sido publicado no Jornal Expresso não tivesse a exposição sido prematuramente encerrada pelo segundo confinamento forçado pela pandemia de covid-19.

Ambos, a Susana Anágua e o João Ferro Martins, foram meus alunos e a Susana é agora docente como eu na ESAD. Ao juntá-los, evoco uma memória e tento salvar um testemunho que nunca viria a luz do dia de outra maneira. Ao mesmo tempo, percorro todas as estações da minha relação com a prática artística (docência, crítica, ensaísmo e curadoria) nos últimos 25 anos.



### **Desterro** **Deslocações, impasses, exílios**

1. Na complexa sobreposição de atribuições hagiográficas a Nossa Senhora - que inclui títulos, referências a acontecimentos históricos, lugares de aparições e santuários - possui particular interesse humano a figura de Nossa Senhora do Desterro.

A designação toma como referência um episódio da vida da mãe de Cristo (Mateus 2:13-23) - a fuga da Sagrada Família para o Egito, para escapar à ira do Rei Herodes - e faz dela protetora de viajantes emigrantes, refugiados e exilados, ou seja, todos aqueles que por más razões tiveram um dia que abandonar o seu lugar de origem.

Esta atribuição mariana, que conhece diversas variações (na Itália, por exemplo, ela é a Madonna degli Emigrati) dá conta da percepção, na cultura ocidental, de que a perda do lugar de pertença é uma violência múltipla, simultaneamente política, económica, social e identitária.

Em Portugal, a figura de Nossa Senhora do Desterro está associada a uma localização muito específica - a que, em Lisboa, se situa entre a zona dos Anjos e do Largo do Martim Moniz - historicamente, uma das mais cosmopolitas da cidade e lugar de interceção de várias comunidades migrantes, nomeadamente as que chegaram com a descolonização portuguesa oriundas de África, como a chinesa ou indiana, (vindas maioritariamente de Moçambique) e mais recentemente

de origens tão distintas como o Paquistão ou a Ucrânia. Ao mesmo tempo, com os processos de gentrificação e especulação imobiliária de que é alvo, essa zona vem sofrendo novas formas de colonização, desta vez através de um processo de apropriação desordenada da propriedade habitacional que empurra para a periferia os seus moradores anteriores.

Os movimentos populacionais iniciados no passado e em fase de reconstituição no presente, fazem da zona do Desterro e de boa parte da zona ribeirinha da cidade um formigueiro multicultural, étnica e socialmente muito estratificado, cuja composição reflete de forma indelével o impacto de mudanças históricas e transformações sociais que já aconteceram ou estão a ocorrer neste momento mas também a configuração da pirâmide socioeconómica da sua população atual.

2. Estes processos de migração, substituição e exílio não são exclusivos dos seres humanos que a eles são sujeitos. Também as estruturas materiais que os sustentam sofrem processos de implementação e desativação. Sejam eles meios de produção, instituições, serviços, todos emergem de projetos de sociedade e de utopias de transformação e são sujeitos à degradação, ao abandono ou à reconversão. Incorporando, simultaneamente, mecanismos documentais e especulativos, o trabalho artístico de Susana Anágua tem-se desenvolvido em torno da

observação e objetivação das relações estabelecidas entre o funcionamento dos sistemas industriais e os regimes económicos e sociais que os erigem.

Essa é uma abordagem que dirige com frequência a sua atenção para os materiais, as leis da física que atuam sobre eles, os efeitos do tempo, a erosão que acontece nas coisas e que nos seus trabalhos avistamos, com frequência, do ínfimo para o enorme, do pormenor para a estrutura, do material para o social. Dir-se-ia que na evidência física das suas aproximações e operações podem suspeitar-se lógicas sociais e políticas mais alargadas, mas tudo se passa sempre como se houvesse que partir das primeiras para chegar às segundas.

Nesse sentido, o trabalho que agora apresenta não é exceção. As imagens que vemos em “Desterro” remetem-nos para a vida de estruturas arquitetónicas e urbanísticas mas é, decisivamente, de gente que falam ao enunciarem transformações importantes na vida urbana, no tecido industrial e nos serviços das cidades e de fazerem entrever deslocamentos migratórios não isentas de violência, a cada reconversão económica ou mudança de projeto político.

Mas como inscrever nos regimes da imagem contemporânea estes movimentos complexos? Como transformá-los em matéria reflexiva? No caso de Susana Anágua encontramos claramente uma estratégia combinada, simultaneamente documental e especulativa que parte da observação e captura fotográfica e fílmica pessoal; que utiliza também a imagem de arquivo, mas que se obriga a uma reordenação discursiva desses elementos de modo a estilizar os seus adquiridos históricos.

No caso de Desterro são evocadas visualmente algumas estruturas concretas como o Hospital do Desterro (o antigo convento dedicado a Nossa Senhora do Desterro), a Fábrica Nacional ou as instalações industriais da Quinta da Matinha mas essa convocação é menos um libelo do que a chamada à colação de exemplos próximos de um fenómeno bem mais amplo e universal no qual estruturas semelhantes participam de um processo de entropia económica e industrial.

A artista está, sobretudo, consciente de que um dos materiais essenciais do seu trabalho é o tempo, a experiência da duração, o modo como o futuro ou o passado se jogam a cada momento na legitimação de cada mudança ou de cada impasse.

É difícil encontrar um lugar para estes edifícios e estruturas na economia do tempo. Na verdade, eles não se encontram nem no passado (não são exatamente ruínas) nem no presente (não têm qualquer utilidade atual) e o seu futuro é, igualmente, incerto. Na verdade, encontram-se numa espécie de limbo, numa condição de transitoriedade perpétua alimentada pela promessa de renovação que embora se coloque sempre num futuro próximo não se integra numa verdadeira utopia urbana.

3. A exposição “Desterro” utiliza imagens que sugerem reflexões em torno de conceitos como deslocação, transformação, exílio todas elas semanticamente contíguas ao seu título. A linguagem é mesmo o cimento de algumas relações sugeridas e colabora em vários dos contornos e trânsitos geográficos que a mostra sugere. Ao mesmo tempo, os processos de configuração de imagens, através da fotografia, do vídeo e do desenho que aqui se apresentam, são a seu modo evocativos de práticas produtivas e significados simbólicos que emergem do passado, mas é a conjugação disso que pretende fazer de “Desterro” um verdadeiro campo reflexivo.

Recordando o episódio da fuga da sagrada família para o Egito, a figura da Nossa Senhora do Desterro - tomada a partir de uma pintura popular e anónima - foi sujeita a um tratamento de fragmentação digital, um processo que não a subtrai ao seu realismo kitsch nem a isenta do seu apelo espectral. A chave simbólica e semântica da exposição é tratada como isso mesmo, como um ícone historicamente quase imorredouro que aqui se refaz visual e tecnologicamente e nesse refazer faz persistir o seu potencial alegórico.

Em “Desterro (Friso)”, Susana Anágua reúne um conjunto de 9 imagens particularmente sintomáticas dos processos de deslocação acima enunciados. Em vez de uma perspetiva com um fundo acusatório como nas imagens de trabalho infantil na indústria do início do século XX que nos deixou, por exemplo, o americano Lewis Hine ou da visão serial e arquivística das fotografias de silos industriais do casal alemão Bernd e Hilla Becher, a artista portuguesa optou por acentuar os contrastes entre conteúdos, ditados em grande medida por desfasamentos temporais. A primeira imagem que vemos é uma visão lúgubre da sala de raio x do Hospital do Desterro já desativada, limpa mas vazia como se estivesse pronta para uma função que não voltará a ter. Depois, e deixando-se guiar quer pela história, quer pelo paralelismo toponímico, Susana Anágua entrega-nos a transcrição digital de uma tela de 1868 do pintor brasileiro Bruggemann que mostra a baía da cidade de Desterro, atual Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina, no Brasil, destino de massiva emigração açoriana e que aqui se apresenta numa visão a seu modo edílica de paraíso colonial, com sua vegetação luxuriante e com um negro trabalhando como única figura humana reconhecível.

Seguem-se imagens dos depósitos de gás da Quinta da Matinha e da Fábrica Nacional que registam a preto e branco aquelas funcionalidades industriais em pleno e próspero funcionamento antes de vermos outras imagem dos mesmos lugares no seu atual estado, respetivamente, de ruína e desativação parcial. Entre estas imagens de estruturas industriais da zona ribeirinha de Lisboa, surge ainda um outro elemento surpreendente: o

vídeo “Desterro (Antígona)” cujas imagens foram captadas no metro do aeroporto de Washington, mostra apenas o túnel que fica para trás no movimento acelerado do comboio, um não-lugar, habitado apenas pela sua transitoriedade intrínseca, como assim o poderia designar Marc Augé<sup>1</sup>.

1. Augé, M. (2005), *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora.

Na verdade, mais do que um sítio (ou seja, um lugar com identidade), “Desterro (Antígona)” sinaliza o movimento da deslocação espaço-temporal da migração como procura incessante dos que não encontram lugar como na história de Antígona, de Sófocles que em vão tenta sepultar o irmão, Polínicos, a despeito da vontade de Creonte que, recusando-lhe o cerimonial fúnebre, o condena a um exílio perpétuo. Se “Desterro (Antígona)” evoca o movimento de uma forma quase abstrata, todo o conjunto é dominado por uma oscilação espaço-temporal, com flashbacks e retornos que tendem a desnaturalizar o fluxo histórico, a quebrar o feitiço que o legitima numa lógica enquadradora de ascensão/existência/declínio/queda e, ao mesmo tempo, sinaliza os momentos de uma certa euforia modernista da industrialização portuguesa e o resultado da ação do tempo e do declínio económico sobre ela. Nesse sentido, as imagens, e os fluxos contraditórios que desenham entre si, convidam-nos a descobrir aspetos de otimismo e melancolia associados a cada momento histórico e a pesar essas dinâmicas coletivas na sua concretização, conversão e abandono.

Na desordem das suas associações, mas também na homogeneidade equivocada que nelas se gera, “Desterro (Atlas)” funciona como um anti-altar alimentado por várias camadas de paradoxos. Desde logo, temos o material em que os desenhos são transcritos. O chamado papel químico é um produto com capacidade reprodutora mas de utilização manual onde se imprimiam faturas e outros documentos comerciais antes das modernas impressoras os substituírem. Susana usa-o para com ele criar um desenho composto de grandes dimensões onde se acumulam aspetos das imagens de “Desterro (friso)” com outras maquinarias associadas. Criando uma malha intrincada de objetos cuja funcionalidade, em muitos casos, já não é discernível, Anágua invoca quer as máquinas absurdas dadaístas (de Marcel Duchamp, Max Ernst ou Francis Picabia), quer o princípio de uma racionalidade mecânica que se autonomizou de qualquer plano ético ou politicamente emancipador, algo de muito semelhante à definição que Adorno e Horkheimer fizeram do conceito de racionalidade instrumental.<sup>2</sup>

2. AHorkheimer, M. & Adorno, T.W. (2007), *Dialectic of Enlightenment - Philosophical Fragments*. Palo Alto, EUA: Stanford University Press.

4. Várias das estruturas arquitetónicas evocadas em “Desterro” foram ou situaram-se primeiro no seio de uma vocação religiosa; foram convertidas para funções industriais ou com componentes industriais e aguardam uma reconversão para o território do turismo e do lazer. Ainda que fosse fácil engordá-la estatisticamente, é evidente que a amostra convocada não é suficientemente ampla para revelar uma lógica de reorganização da cidade de Lisboa e das suas vocações socioeconómicas, mas é expressiva o suficiente para se laborar nela como uma tendência.

Para Susana Anágua, o papel do artista não é o de estabelecer radiografias sociológicas, mas de identificar movimentos e acomodar perplexidades em imagens.

“Desterro” organiza-se por relação com estes movimentos que são industriais, económicos, sociais, e políticos, observando a forma como eles se inscrevem materialmente nessas estruturas arquitetónicas e revelam as mutações e impasses de uma transfiguração em curso na cidade de Lisboa mas, sobretudo, no modo como o concerto das suas imagens possíveis nos dão a ver a sua face em movimento.

## Objetos em Eterno Colapso

### A música muda

Entre a imaterialidade da música e a materialidade da escultura, João Ferro Martins cria uma metáfora do tempo e da dissolução

Mal se penetra a primeira sala da exposição de João Ferro Martins (JFM) no Pavilhão Branco e o cenário que se encontra é de devastação. Algo como um tornado espalhou objetos pelo chão. Enquanto circundamos este caos, mais aparente que real, vamos descobrindo que grande parte desses objetos têm em comum o pertencerem ao universo musical. Um par de colunas de som; pratos de bateria, fitas magnéticas, um disco de Stockhausen pendurado na parede juntam-se a objetos pessoais. A música parece servir, aqui, como indício da narrativa material de um personagem, mas enquanto arte que vive no tempo, ela também funciona como chave para uma relação com estes objetos e este ambiente periclitante que parece petrificado como se alguém tivesse feito “pause” indefinidamente sobre a realidade.

É evidente que JFM tem um fascínio por aquilo que nos objetos transcende a sua primeira vida; que muda quando em contacto com outros artefactos ou é subtilmente “desviado” pela mão do artista ao trabalho do tempo como se retido por um instantâneo fotográfico.

A própria montagem favorece uma continuidade entre objetos escolhidos, “artisticamente” fabricados ou intervencionados. Atente-se no sintetizador Moog blindado que exhibe a teatralidade de uma presença escultórica; no quadro “abstrato” em que se enrodilha uma fita de poliéster ou, mais ou menos a meio caminho, no gira-discos intervencionado.

Toda a exposição vive afinal como se os seus componentes se abeirassem indefinidamente de um esgotamento, como se flutuassem suspensos na antecâmara da morte ou do paraíso arqueológico. É o que ocorre imediatamente quando vemos 77 colunas de som alinhadas como lápides de um cemitério, ou a coleção de discos relevantes para as vanguardas musicais do século XX, debaixo da qual se alinham copos numa ressonância de memórias ou ficções. Discos, instrumentos, amplificadores e, curiosamente, a exposição não tem som. Talvez porque onde o tempo estancou não se pode ouvir a música.

## Palavras que Abraçam o Mundo: dois projetos Arte Participativa

Este texto surge do repto lançado pela comissão organizadora do Projeto PROFS – Autores Contemporâneos, no âmbito das celebrações dos 30 anos da ESAD.CR., a quem muito agradeço o convite. Nas linhas que se seguem, irei apresentar dois projetos de arte participativa que desenvolvi enquanto cocriadora e mediadora artística na Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea.

A ESAD.CR é a minha Escola: licenciiei-me em Artes Plásticas, em 2002, e regressei, dezasseis anos depois, para leccionar a unidade curricular de Oficina de Mediação Cultural, na Licenciatura de Programação e Produção Cultural. Ao longo de quase duas décadas, tenho desenvolvido trabalho artístico-educativo com os mais diversos públicos e instituições culturais, das quais destaco as Fundações Calouste Gulbenkian, Culturgest, Museu Coleção Berardo, em Lisboa, e a Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, em Almada. Voltar à ESAD.CR como docente, tem sido uma oportunidade para pensar profundamente esta missão que é a mediação cultural, podendo partilhar e aprender continuamente com os/as alunos/as, as práticas, as utopias, os saberes desta profissão. E, com esta experiência, desenvolver de modo mais consciente e crítico o trabalho com os públicos, nas instituições culturais.

O primeiro projeto, “Oceano de Palavras”, foi realizado na Costa da Caparica, em 2017. O segundo, “Longe da Vista, mas Perto do Coração: Palavras que Abraçam o Mundo” foi implementado em junho de 2020. Devido à pandemia, este projeto foi criado especificamente para as redes sociais e, assim veiculado, ecoou em diversos pontos do planeta – uma vantagem da mediação remota. Como a conceção e a coordenação artística e educativa destes dois projetos foram responsabilidades partilhadas entre mim e o Mário Rainha Campos, responsável pelo Serviço Educativo da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, escrevemos este texto a quatro mãos.

### Arte Participativa: um breve enquadramento

Fruto da revolução cultural das décadas de 1960 e 1970, a arte participativa tem sido entendida como o conjunto de práticas artísticas contemporâneas que têm em comum o envolvimento do público que é também agente ativo e cocriador da obra. Nos projetos participativos, o processo criativo é partilhado entre artista/s e participantes, sendo nessa interação que a obra se completa. Este tipo de prática desafia e questiona conceitos clássicos sobre o significado da obra de arte e do labor do artista. A partilha de papéis, entre artista e público na criação, gera aprendizagens múltiplas e mútuas. Sendo um processo democrático, todos os intervenientes são convocados para as tomadas de decisão, apesar de existirem variações nos graus de participação, definidos pelo maior, ou menor, envolvimento do público. Na arte participativa, o processo é tão valorizado como o resultado. É comum a obra ficar arredada dos circuitos e espaços tradicionais das artes – no caso das artes plásticas, galerias e museus – por incluir não-artistas, ou por não se atribuir “valor artístico” ao resultado. Porém, nos últimos anos, projetos de arte participativa têm vindo a ser implementados, refletidos e reconhecidos como prática relevante no campo da ação artística contemporânea, com repercussões valiosas na saúde da democracia e da cidadania.<sup>1</sup>

### Um Oceano de Palavras

O primeiro projeto que vamos contar, foi criado no espaço público, com artistas e não artistas, nomeadamente, crianças e jovens. Esta história podia perfeitamente começar num tempo anterior, revelando acontecimentos antecedentes, mas optamos por narrar a partir de dezembro de 2016. Fomos convidados a integrar um grupo de trabalho interdepartamental da Câmara Municipal de Almada, que incluía técnicos das Divisões de Educação, Juventude, Bibliotecas e Manutenção Logística. O objetivo era criar um projeto de reabilitação para dois muros do acesso à Praia de Santo António, entre o Jardim Urbano e a frente Atlântica da Costa da Caparica, que se encontravam em elevado estado de degradação. Enquanto membros do Centro de Arte Contemporânea, que é também o órgão responsável pela arte pública do município, coube-nos a tarefa de conceber e concretizar um projeto artístico-educativo que contasse com a participação da comunidade educativa da rede pública de escolas do Concelho, do primeiro ciclo ao secundário, para a requalificação do revestimento daqueles muros.

A especificidade do lugar levou-nos, com naturalidade, ao tema da proposta: o mar, a praia e a reflexão sobre os oceanos. Tal fonte de inspiração

possibilita cruzar, em vários níveis de ensino, diferentes áreas curriculares e artísticas, assim como o desenvolvimento da motricidade fina, a caligrafia, a escrita criativa, a criação poética e a promoção da consciência ambiental para a proteção dos oceanos.

Se o tema do projeto foi o Mar, o elemento formal a explorar foi a Onda. Recorremos à obra “O Mar que se quebra” (1988) de Ana Hatherly (1929-2015) como inspiração e homenagem à poeta e artista visual. Além da apropriação formal, explorámos, igualmente, um processo que Hatherly desenvolveu na sua criação poética – gerar novos poemas a partir de poemas e prosas existentes, criados sucessivamente, uns sobre os outros, chamando-lhes “ecos”.



1. Estudos de integração das ondas nos muros

Durante esta primeira etapa de conceção, conversámos com professores e educadores dos agrupamentos de escolas e de escolas não agrupadas do município, partilhando ideias e estratégias de implementação, escutando opiniões e, claro, convidando toda a comunidade escolar à participação. Através dos professores, nossos grandes parceiros, lançámos o desafio aos/às alunos/as para que cada qual seleccionasse um poema sobre o mar e, a partir dele, criasse um verso, ou “eco” (usando o conceito de Ana Hatherly) para que, num dia e hora combinados, o viesse escrever com caligrafia cuidada, à mão levantada e com pincel.

A segunda etapa do projeto iniciou-se com o desenho estrutural nos muros. A silhueta da onda de Hatherly foi usada como base formal e replicada sete vezes, em várias escalas, nos dois muros triangulares da Costa da Caparica. Dentro das silhuetas, desenhamos linhas de mar, onduladas e paralelas, para auxiliar a escrita de diversas caligrafias.



2. Desenho das linhas estruturantes

Foi nesta fase que alargámos a equipa, integrando mais cinco artistas plásticos. Éramos um total de sete artistas educadores a preparar o local; a pensar na gestão e organização do acolhimento das turmas; e a refletir sobre como acompanhar cada participante, de forma próxima, afetiva e diferenciada.

Por fim, a terceira e derradeira etapa. Durante duas semanas intensivas, acolhemos cerca de 700 crianças, jovens, professores e educadores, para a criação do poema visual coletivo. Cada um/a trouxe consigo o verso, ou poema, composto previamente na escola. Após o ritual de acolhimento no Parque Urbano, as turmas eram divididas por sete pequenos grupos (um para cada artista plástico/a mediador/a) e encaminhados para junto dos muros a pintar. Era feito um breve aquecimento do corpo e da mão que escreve, preparando o foco e o manuseio do pincel e da tinta. Cada participante escreveu a sua frase no muro, a pincel fino e tinta azul ultramarino, desenhando cada letra com a mais cuidada caligrafia. O seu verso ficou ligado a outro já escrito, seguindo em sequência. Nessa ligação, os dois versos geraram um novo poema, que se ligou a outro, e a outro, sucessivamente. Os artistas-educadores deram apoio na adaptação de cada verso à frase que já lá estava escrita e que o participante tinha escolhido desenvolver. Neste processo, os professores também eram mobilizados a participar nessa adequação dos versos criados na sala de aula para este mural, assegurando a coerência e o rigor ortográfico. Para criar fluidez na leitura e coerência formal, a separação entre cada palavra distava dois dedos juntos (indicador e médio). Para evitar frases fechadas, foram usadas apenas letras minúsculas e sem sinais de pontuação. O leitor pode iniciar a leitura quando e onde desejar, não existe princípio nem fim. Neste rol de participação escrita, desenharam-se mais de 1250 metros de palavras. No final do projeto os artistas deram arte final ao mural com pincel e tinta branca.



3. Cerca de 700 crianças e jovens escrevem os seus versos nos muros, compondo um poema visual coletivo.

Nesta experiência, atingiram-se vários objetivos: através da promoção da literacia e da criação poética potenciou-se a capacidade criativa de todos os intervenientes no processo, sensibilizando os participantes para a preservação dos oceanos e

para a intervenção responsável na requalificação do espaço público.

Celebrando a arte urbana e a cidadania, a língua portuguesa e a poesia, a escrita criativa e a caligrafia, este mural artístico participativo contribuiu, efetivamente, para a melhoria do espaço comum e para a sua preservação. De um não-lugar<sup>2</sup> degradado, usado como passagem acelerada, construímos um Lugar, que convida a parar e a conviver com a Poesia. A participação coletiva promoveu o espírito de pertença. Acreditamos que uma obra elaborada com a comunidade tende a ser por ela cuidada e preservada. Efetivamente, após 4 anos de existência, a obra perdura e é apreciada e vitalizada todos os dias, pela leitura de quem lá passa.

Atravessar este lugar é mergulhar num grande poema visual coletivo. As coordenadas para visita presencial são: 38°38'52.6"N 9°14'32.1"W

Para visita virtual, ficha técnica, fotografias e vídeos do processo acessem: <https://qualalbatroz.pt/oceanodepalavras/>



4. Retrato da equipa de artistas mediadores (da esquerda para a direita e de trás para a frente): Diogo DeCalle, Sara Inácio, Mar Parchow, Bruno Lavos Marques, Catarina Sá, Sílvia Moreira e Mário Rainha Campos



## Longe da Vista, Perto do Coração Palavras que abraçam o Mundo

Projeto de arte participativa com desenho caligráfico em diversos idiomas e alfabetos.

Concebido a pouca distância temporal do anterior, este projeto é completamente diferente em relação ao momento histórico. Desde março de 2020, a pandemia tem-nos feito questionar muitas coisas que, anteriormente, tínhamos como certas. Força-nos a reinventar (nunca se usou tanto esta palavra como agora) as vivências, os hábitos, o trabalho e, sobretudo, a nossa relação com os outros. É da natureza dos projetos participativos e de mediação cultural uma relação próxima e afetiva com os públicos. Neste tempo de fenda histórica<sup>3</sup>, como sobrevive ou se reinventa a mediação cultural, à distância, no mundo digital? Esta é uma questão complexa para quem trabalha em instituições culturais e serviços educativos. Assim, temos refletido e procurado responder, programando e implementando inúmeros projetos de fruição e criação online. Através dos meios digitais, investigamos novas formas para continuar a fazer cumprir a missão da instituição, para manter acesa a chama da relação com os públicos, experimentando e descobrindo, simultaneamente, potencialidades criativas e novas oportunidades de participação a uma escala global.

Em junho de 2020, no âmbito da Festa Anual da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea desenvolvemos o projeto “*Longe da Vista, Perto do Coração* - Palavras que abraçam o Mundo”. Esta edição da Festa, como tudo o resto, também precisou de ser reinventada, deixando de ser um evento presencial de um dia inteiro de programação com oficinas de arte, visitas, concertos, performances, exposições, espetáculos... para, neste ano atípico, se realizar durante uma semana com diversas publicações nas redes sociais.

Sobre o título, breves notas: “*Longe da Vista, Perto do Coração*” é uma apropriação, pela positiva, do provérbio português “Longe da vista, longe do coração”. Entendemos que o distanciamento físico não deve ser compreendido como distanciamento social. Podemos estar longe da vista, mas perto de outros modos, noutros sentidos. A segunda parte do título remete para o tema anual da festa - “Uma Casa que abraça o Mundo” - uma alusão à planta em “U” do edifício da Casa da Cerca, que inspirou a criação do novo logótipo que foi apresentado publicamente no mesmo dia que esta obra. Neste contexto, esse “U” foi interpretado como um abraço a todos aqueles que a visitam ou que com ela interagem virtualmente. No desenrolar do projeto, foram as Palavras que deram o derradeiro Abraço. A Casa da Cerca estava na época fechada ao público e

viveu da mediação remota, que animou o seu “avatar virtual”, contribuindo para tornar este lugar num símbolo e o seu novo logótipo num lugar de encontro, partilha e criação. Pensado de raiz para as redes sociais, Facebook e Instagram, este projeto passou por vários momentos de preparação, como uma espécie de aquecimento. Nas semanas anteriores, desafiámos os internautas a criar aparos e pincéis com materiais naturais; propusemos exercícios de caligrafia e, num outro momento, lançámos o repto de coletar provérbios populares, reinterpretando-os e reformulando-os para este tempo. Foi nesta altura, que recolhemos uma miríade de propostas de palavras para transformar o Mundo. Curiosamente, das 490 participações oriundas de vários lugares do planeta, as palavras mais evocadas foram: Amor; Respeito; Empatia e Liberdade.

Todas estas publicações foram bastante dinamizadas, com partilhas e interações, estimulando a atenção e a participação ativa de quem passa fugazmente pelas redes sociais. Serviram para testar e pensar na melhor estratégia para promover reações. Para haver mediação, não basta transmitir enunciados, tem de haver interação dos e com os públicos. Apesar do contacto digital, a relação deve manter-se próxima e personalizada.

Após este preâmbulo foi lançada a proposta “Longe da vista, Perto do Coração – Palavras que Abraçam o Mundo”, no dia 21 de junho, para ser desenvolvida ao longo de uma semana, durante o período da Festa online. Eis o enunciado:

«Com que Palavras Abraçamos o Mundo?»

Com a Palavra chegamos ao Mundo e, através dela, que Todos cheguem à Casa da Cerca, neste dia de eclipse e solstício de verão!

Seulgi Lee, artista atualmente em exposição, faz sínteses de provérbios e de expressões populares através da sua tradução em formas geométricas. Inspirados neste processo criativo, convocamos Todos para a escolha de palavras indutoras de transformação, a caminho de um

Mundo melhor. Desejamos que a síntese de valores que queremos para a Humanidade chegue a todos os cantos do Planeta. E, para tal, vamos descobrir como se desenha e escreve a palavra que escolhermos, traduzindo-a para outro idioma e, de preferência, para outro sistema de escrita. Criemos uma Fraternidade Global, ligando-nos uns aos outros através do desenho caligráfico. Como fazer?

Pensa na palavra que vais escrever. Encontra a tradução dessa palavra numa das 7111 línguas faladas no Mundo. Esta pesquisa pode ser feita junto de vizinhos de outras culturas,

em livros ou usando ferramentas de tradução disponíveis na internet.

Numa folha branca A4 na horizontal, escreve essa palavra em português e, numa outra folha, a sua tradução no idioma escolhido. O exercício de desenho à vista torna-se mais desafiante se o sistema de escrita for diferente do que te é familiar. Experimenta a caligrafia - a “arte da bela escrita” - usando instrumentos diferentes daqueles com que costumavas escrever. Propomos, por exemplo, o uso de marcadores grossos, aparos largos ou pincéis para traçar com tinta permanente, tinta-da-china ou outra tinta que contraste com o papel branco.

Escolhe um lugar e pede a alguém para te fotografar, com a câmara na vertical ou em formato quadrado, em que apareçam as tuas mãos, a segurar cada folha de papel. Envia-nos as duas fotografias (da palavra em português e a sua tradução) para os comentários desta publicação.

Com essas imagens, animaremos a Casa da Cerca vista do Céu com a diversidade cultural que queremos abraçar. No próximo dia 28 de junho, partilhamos com o Mundo o que vamos fazer juntos.»

Para assegurar a participação do maior número de pessoas ao longo da semana, não bastou a publicação da proposta. Foi fundamental o intenso trabalho de enviar mensagens diretas para todos os contactos da Casa da Cerca, dos amigos e conhecidos das redes sociais, adaptando a mensagem para cada indivíduo em particular, usando o nome próprio.

Entre 21 e 28 de junho, chegaram à Casa da Cerca, por via digital, centenas de palavras-chave oriundas dos vários cantos do Planeta. Palavras geradoras de reflexão sobre este novo Tempo, escolhidas e escritas pela mão de cada participante em português e traduzidas noutros idiomas e, por vezes, noutros sistemas de escrita. Uma proposta de viagem da Lusofonia para a Aldeia Global.

Com essa pluralidade de ideias, compusemos um Poema Visual coletivo, celebrando a diversidade cultural através da Palavra.

Uma Casa que abraça o Mundo é uma Casa de Todos e, apesar de longe da Vista, estivemos mais perto do Coração.

## Atar ideias para novas linhas de ação

Rever estes dois projetos de arte participativa permite-nos reconhecer, entre eles, aspetos interessantes para refletir.

Começamos pelos lugares da ação. No #OceanoDePalavras, tínhamos como suporte de intervenção dois muros. A participação da comunidade educativa fez-se no encontro tangível, em lugar e tempo específicos. Em “Longe da Vista...”, os participantes criaram a partir de pontos diferentes do país, e do mundo, e foi no mundo virtual que o encontro aconteceu. São ambas intervenções murais, uma em espaço físico e outra em ambiente digital. Nos dois projetos, o lugar da ação é na convergência onde se convoca a participação, para uma missão determinada, num período de tempo e espaço definidos.

A Língua Portuguesa foi um meio importante de coesão e de exploração nos dois projetos enquanto veículo da expressão poética e de criação individual. Em “Longe da Vista...” também serviu de chave de entrada para outras línguas, alfabetos e culturas, através da sua tradução. Cada folha escrita foi entendida como uma janela, numa analogia ao tempo presente, vivido por muitos/as: o quotidiano das nossas relações sociais faz-se através de janelas virtuais, que se dispõem em retângulos, lado a lado e uns sobre os outros, criando um mural vivo e polifónico que liga pessoas e espaços num mesmo ecrã.

Importa salientar a relevância da Palavra para despoletar processos criativos e reflexivos, quer através de conceitos propostos inicialmente (a onda, o mar e o oceano) ou nas palavras chave evocadas livremente por cada participante, como acontece no segundo projeto.

O recurso à caligrafia foi o mote para a experimentação artística e para a valorização desta vertente do Desenho, tão pouco praticada neste tempo. Trabalhar a caligrafia noutros idiomas e sistemas de escrita abriu a possibilidade de cada um entrar simbolicamente numa outra cultura, envolvendo o gesto nessa apropriação, experimentando o lugar do Outro, através da língua e da escrita, fazendo-o seu. Será isto semear Empatia?

Nestes projetos participativos, procurámos sempre que os envolvidos tivessem espaço e liberdade de criação e que a colaboração de cada um contribuísse para a construção conjunta da obra. Para incluir os contributos de centenas de participantes, foi necessário conceber uma base estrutural, com algumas regras pré-definidas que dessem unidade à diversidade, no intuito de criar uma composição harmoniosa. Essa base estrutural foi definida de acordo com as linhas de ação do projeto da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Casa do Desenho. No

caso do #OceanoDePalavras, convocámos a obra de Ana Hatherly que, no ano seguinte, teve uma exposição antológica ilustrando o seu percurso experimental e multidisciplinar. No “Longe da Vista...”, foi mote o trabalho da sul-coreana Seulgi Lee, em exposição na altura na Casa da Cerca. Apropriámo-nos da sua ideia de tradução de provérbios para formas geométricas, para desafiar a tradução das palavras-chave deste tempo, evocadas pelos participantes, para múltiplos idiomas e sistemas de escrita.

Ambos os projetos de arte participativa foram promovidos pelo Serviço Educativo da Casa da Cerca, que privilegia o Desenho articulando-o com outras modalidades expressivas. Enquanto mediadores artísticos deste Serviço Educativo,

profundamente comprometidos com a democratização cultural, temos por missão gerar encontros de partilha e criação tendo como ponto de partida várias premissas: a instituição e as exposições de arte contemporânea, os diferentes públicos assim como os espaços e os tempos da ação artística participativa. Com todas estas premissas, trabalhamos a mediação como uma arte da relação, estabelecendo ligações inspiradoras e profícuas em prol da fruição e da criação da arte e da cultura, um direito de Todos/as<sup>4</sup>. Na Casa do Desenho, convocamos à participação e aprendemos juntos!

Sílvia Moreira e Mário Rainha Campos,  
31 de março de 2021

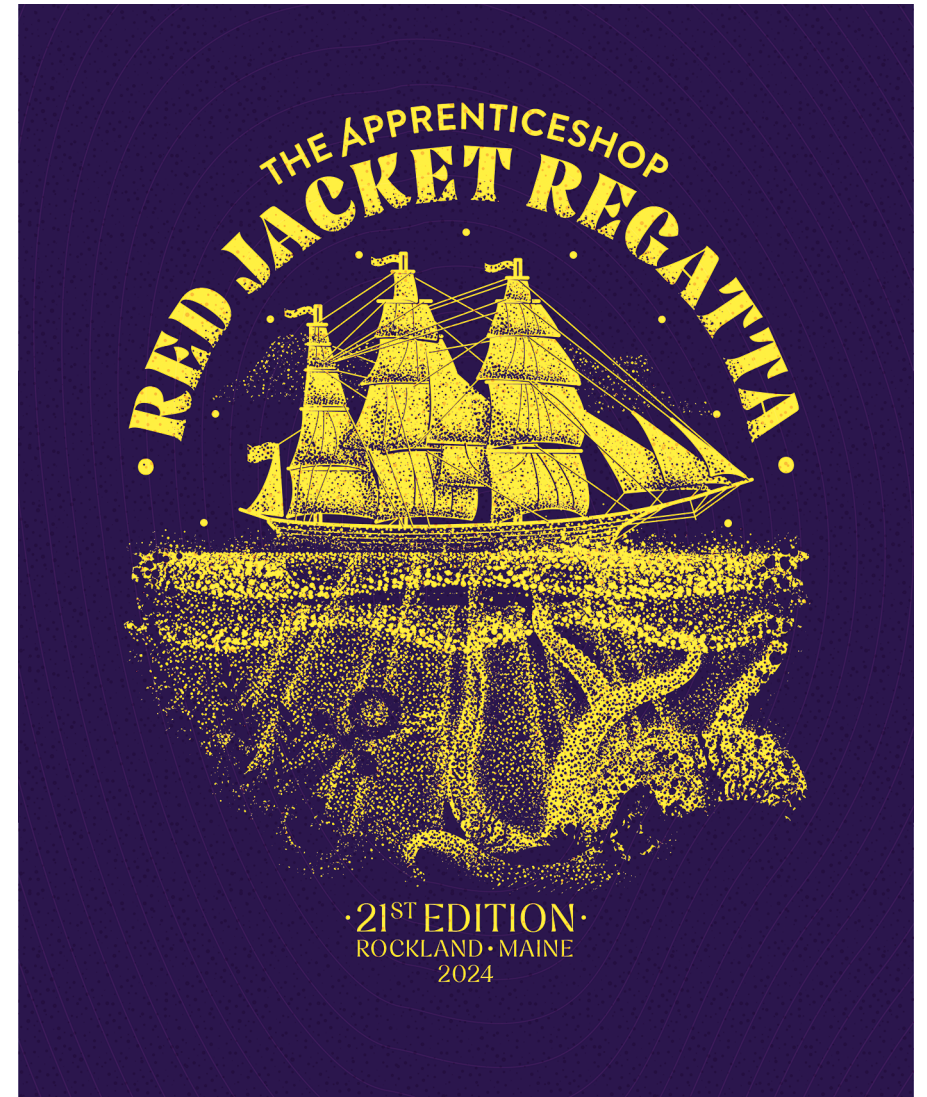


5. Projeto Longe da vista mas perto do coração - Palavras que Abraçam o Mundo: Compilação de algumas das centenas de imagens recebidas através das redes sociais, cujo conjunto integrou um vídeo de animação.

Fig. 1



Fig. 2



1. *Só Vetores*, 2021  
Contracapa de manual para a Unidade Curricular de Ilustração Vetorial
2. *Red Jacket Regatta*, 2024  
Ilustração para serigrafia em t-shirts

## Sílvia Pinto

### Linhas que se cruzam na exposição PROFS

O processo do desenho é convocado neste texto como uma abordagem à exposição PROFS. Trata-se de uma estratégia que, na sua vertente exploratória, permite aproximar o corpo do sujeito visitante daquilo que é visto, sentido e analisado, criando depois um rascunho, cujo propósito serve para, simultaneamente, aguçar a curiosidade e avivar a memória. Servimo-nos do desenho, que na sua componente disciplinar se constitui como uma estrutura, cuja plasticidade permite a aproximação à forma e retém na sua essência os aspetos que se destacam no desenvolvimento do seu exercício. Ele é também um artifício que consente, sem comprometer, o aproximar e o afastar, do sujeito que regista e o objeto que é registado. Este pode também ser encarado como uma dança, que na fase inicial é matéria de movimentos descoordenados e que, no final, se aprimora numa estética singular, organizada e coerente. O contexto da exposição PROFS convida a este exercício descomprometido de apreciação dos objetos, das formas e dos registos. PROFS, na sua extensão multidisciplinar, coloca ao observador um desafio de apropriação, que ora contempla momentos de natureza introspetiva, ora convoca um ensaio de movimentos e inquietações visíveis, onde o seu próprio corpo se faz deambular pelo espaço expositivo. Neste contexto, o exercício da retina é estimulado pelas formas, pelas cores e pelos suportes de natureza diversa. Os jogos de tensão presentes em determinadas peças servem o propósito de inquietar a própria natureza do já estabelecido, já apreendido, já captado e já assimilado. As peças convivem, lado a lado, e inquietam os sentidos daquele que se faz passar por observador/desenhador. Da visão à audição vai uma breve passagem, que capta a atenção e faz o convite ao desnudar de cada uma das obras observadas. Sim! Desnudar! É sempre aquele convite à intimidade, à aproximação, à entrega, à provocação. Uma espécie de atividade performativa é então desenvolvida, num espaço que convida a uma e outra visita, ganhando no desenho a forma de memória. Observa-se que o gatilho da satisfação, do provocar das vontades, é ensaiado a partir da variedade das texturas, dos ritmos, das tramas, das forças e do próprio vazio. Ah! Esse vazio, que deixa respirar e suspirar, entre o exercício de fixação, de entrega e de exploração. O próprio desenho deixa-se fascinar pelo envolvimento com a natureza dos elementos que estão ao seu alcance. Das peças mais sólidas às peças mais fragmentadas, o desenho percorre um caminho que é único, irrepetível e que é seu. Só seu e de mais ninguém. Guarda em si o testemunho de quem esteve, de quem presenciou, de quem viveu a experiência. O desenho guardou os corpos escuros que se fixavam como matéria densa no chão. Matéria

que encerra significados a descodificar. Aí, percebem-se silhuetas, que vão mudando mediante o ângulo onde o observador se coloca. A visita segue os corpos que se distribuem nas várias superfícies existentes no espaço. O desenho constrói para o observador a sua própria narrativa, onde vai acrescentando ou subtraindo efeitos estilísticos a seu belo prazer. Aqui, surgem elementos, que na sua verticalidade fazem abalar a estrutura do domínio do sagrado, onde o pressuposto de segurança fica ali configurado, num ininterrupto desafio, às próprias leis da física. Estas formas colocam-se precisamente em oposição à matéria, situada ao seu lado, que se faz perceber como um todo corpóreo suspenso na ilusão alicerçada em cabos que se afiguram como linhas. O corpo que desenha percorre o espaço e depara-se com peças que o detêm como um sussurro, que visa captar a sua atenção. Intriga? Não! Encenação! Uma certa dose de improviso vivenciado através do gesto que se assemelha ao estudo de uma composição musical. Escolhemos, então, seguir a direção das escadas e colocar a descoberto as imagens que a olho nu se deixam observar. Um piso e outro piso, permitem saborear imagens que nos ligam ao realismo, outras que nos ligam ao digital. Todas as marcas deixadas no espaço fazem as delícias de quem no exercício de desenhar se faz convidar a interferir e a registar. A visita prossegue e conduz-nos ao piso inferior, onde a utopia e a distopia se fazem confrontar entre realidades mundanas e corpos celestiais. Temos aqui um universo de imagens e experiências tecnológicas que convidam à imersividade e nos transportam aos primórdios da vida. No mesmo espaço convivem ainda delicadas peças que nos remetem para a arqueologia, através do seu detalhe e disposição. Este convívio entre metaverso e real tornam a experiência do desenho mais desafiante e inquietante, pois apelam ao seu lado visceral de forma distinta. Quer isto dizer que a proximidade do real provoca a memória e a tradição, que de certa forma se encontram incrustadas no ADN, através de milénios de conhecimento. No entanto, o mesmo não sucede com as imagens digitais, que se proclamam como novas e, portanto, desconhecidas. Este convívio, num mesmo espaço expositivo, desencadeia naquele que desenha o mais tenaz dos exercícios sobre o observar. Isto, no sentido em que a sua atenção é captada por estímulos diversos, que tanto o projetam para o passado, como para o futuro, contudo mantendo-o ali, fixado, no presente. Segue-se ainda o convite à verticalidade expositiva que, em nota de conclusão, se configura num novo convite à exposição, dando assim lugar ao novo. Um novo que se configura num desenho, de uma nova experiência ao nível do conhecimento, das sensações e das emoções.

# Caderno de Traduções

## English Translation

222	<b>COMMITMENTS</b> /NOT A SALON	10	20
222	<b>CELEBRATE</b> THE SCHOOL	247	<b>RAQUEL MELGUE</b> Apollo Success
226	<b>PROFS EXHIBITION</b>		21
230	<b>ESSAYS</b>		264 <b>MARGARIDA TAVARES</b> Ophelia Festival - the importance of extra-curricular and informal learning
	01	11	22
230	<b>ISABEL BARAONA</b> Begging for Time and Words / Bird	251	<b>EMANUEL BRÁS</b> The manifest properties of expropriation
	02	12	265 <b>FERNANDO POEIRAS</b> Thinking about practice, thinking about practice, thinking with practice, thinking through practice. Practising thinking...
230	<b>RODRIGO SILVA</b> Love of the encounter (fragments of an adventurous speech)	251	<b>JOÃO B. SERRA</b> The times of the city
	03	13	254 <b>ANA TERESA VICENTE</b> Ephemeral Maps and Enduring Waste: Tracing Transtopia Through Materiality in Hong Kong
238	<b>MIGUEL C. CALDAS</b> Quarantatre		23
	04	14	266 <b>MÁRIO CAEIRO</b> Theory into practice
241	<b>PEDRO LETRIA</b> Is what it is		24
	05	254	<b>LUÍS S. BAPTISTA</b> Journey into the invisible
241	<b>ANA SACRAMENTO</b> The Thousand Voices of the Performer		267 <b>LUÍSA S. DE OLIVEIRA</b> Criticism in contemporary art in Portugal. The reality of a criticised craft
	06	256	<b>MIGUEL VALVERDE</b> Territories of Passage. Cinema in Six Movements
243	<b>DIOGO SALDANHA</b> Body		25
	07	257	<b>JOSÉ LUÍS SILVA</b> Leiria City of Culture
243	<b>TERESA FRADIQUE</b> Performance and Cultural Studies		26
	08	259	<b>JOANA MORAIS</b> Deus Ex-Machina Shop
243	<b>RUI DIAS</b> The invention of the body		27
	09	259	<b>JOÃO MATEUS</b> ESAD.CR digital prototyping laboratory
245	<b>ROBERTA FRONTINI</b> The importance of promoting mental health and physical exercise in the context of the COVID-19 pandemic: the relevance of a multidisciplinary approach		274 <b>SÍLVIA MOREIRA</b> Words that Embrace the World: two Participatory Art projects
		19	28
		262	<b>ISABEL FERNANDES</b> + <b>NUNO FRAGATA</b> 2USE: Participant Observation in an Innovation Co-creation Project
			278 <b>LUÍS FAVAS</b> Illustrated manual - front and back cover
			29
			278 <b>SÍLVIA PINTO</b> Lines that cross in the PROFS exhibition

## PROFS - contemporary authors in ESAD's 30th anniversary

### COMMITMENTS

In the preparation for the year 2020, ESAD.CR made a commitment to hold a significant exhibition at the Caldas da Rainha Cultural and Congresses Centre. We felt we could do it because we are 30 years old and, as such, we still have some agility. But not only that, a School like ours must open itself to the community, and we try to do so in several ways, involving ourselves with the municipality - as now - with school groupings, museums, associations, parks and buildings in need of occupation: with exhibitions, concerts, lectures, workshops and other ways of contributing to the social development of the city and the region. The character of the School is associated with the place where it exists, which transforms with the School, attracting more and better students. For this transformation to be sustainable, we need a city capable of receiving students and holding on to the graduates: cultural agents, artists, designers, actors, specialists from creative fields employing various levels of digital technology.

Generally speaking, an exhibition is more open to the community than a school, which is often confused with its building.

The challenge posed was the following: how do we open the School, outside its building and in a new dimension that will have impact and be transforming? In other words, how do we open the School to the community, knowing that we can only show it partially, on the basis of the dual commitment to the CCC and citizen awareness? As we are young and agile, it was an easy decision to choose to show a more hidden dimension of ESAD.CR, but one that is essential to its distinguished existence: the work that teachers do outside the School. Since its origin, the way of teaching at ESAD.CR unfolds in the close relationship between teachers and students, because the professional practice of the professors, as authors, is fundamental for the porous experience of learning and doing. All ESAD.CR teachers are authors.

### NOT A SALON AND A MULTITUDE

The first form devised for the exhibition was that of the Salon Carré, after 1789 - an exhibition that opens a democratic institution to the world. However, in a largely pedagogical and propaedeutic context, it did not seem right to us to hierarchise works in which authors are selected because they have accepted a personal invitation to participate in this exhibition.

All of the School's teaching staff was invited to participate, regardless of having a more

or less perennial link to Leiria Polytechnic. The School showed itself, through one of the bodies that constitute it, through about 80 lecturers who accepted the invitation and delivered a piece for the exhibition and for this catalogue.

Unlike the Salon, the structure of this exhibition, which occupied all the available spaces of the CCC, obeyed organisational criteria that emerged from the relationship between teachers and students of the degree course in Programming and Cultural Production of ESAD.CR, pieces delivered and space available. It is an exhibition of many: School, workshops of the School, courses, lecturers, authors, students, pieces, spaces and people of the CCC, to list a few - a dimension of many hidden dimensions.

"The whole is always less than the sum of its parts". This strange proposition applies to the PROFS exhibition, in the context of the opening of the School to the community - ESAD.CR is defined by many contours: of bodies, of ideas and gestures - sometimes emotive, other times oriented towards the achievement of global evaluation and comparison metrics, often liberating but, each time, by the transforming relationship, by the space that connects each of us to the School in the world, in the "multiplicity of all singular differences", in freedom.

It is this space that we exhibit at the CCC.

## CELEBRATE THE SCHOOL

### Interview by students

**Alice Cieslinski, Axel Vala and Umáro Seidi with professors Carla Cardoso, Fernando Galrito and Lígia Afonso, members of the PROFS exhibition organising committee**

**AC:** In what context did the PROFS exhibition come about?

**LA:** The school marked its 30th anniversary in 2020, a rather thankless year, that of confinement. There were a number of long-planned activities that couldn't take place, namely as part of the "30 years 30 scenes" project (organised by Luísa Barreto and Nuno Faria), and a huge lack of predictability as to whether or not there would be the physical conditions to mark and celebrate the date. When classes resumed in September, it was realised that there would be a window of opportunity of two or three months in which to hold a physical event. The Dean then called in Cultural Programming and Production course lecturers, who had expe-

rience of working in the field, to see if we were in a position to organise a commemorative exhibition, despite the short time frame. We realised that in this context we couldn't do it entirely as part of a teaching exercise - which is obviously what we do at school, because we are teachers - and we accepted we were living in exceptional times so that the opportunity to celebrate the school would not be missed. So we agreed to do it together, and formed the organising committee. It was the Dean's idea to organise a lecturers' exhibition and it resonated with a desire that we, as cultural programming lecturers, had already developed. We have been working, in the various areas of the course, on projects that mainly involve students, but also lecturers, and on dialogue projects between students and lecturers, as was the case with some editions of Cubículo. This exhibition makes sense in the genealogy of these projects because there is a great lack of knowledge in the community - among staff, students and the lecturers themselves - about the lecturers' authorial and artistic work, a fundamental but invisible anchor at the base of the training and development of the students' work and in the definition of the school project itself.

**FG:** A teaching movement was created. A group of students helped to implement this project, which managed to attract colleagues, students and lecturers, even some of those who had initially been reluctant to take part. This exhibition was very important because of the support given to the students and because we managed to get the vast majority of our colleagues to show their work. We implemented the project and brought everyone on board.

**CC:** The Dean's briefing was, nevertheless, very broad, and it was the committee that came up with the idea of the inclusive perspective of inviting all lecturers. We felt we couldn't, and didn't want to, exclude colleagues. We knew, of course, that this would be very difficult in curatorial terms and in terms of managing space and logistics, but we decided that the most important thing would be for the project to be representative of what the school really is as a whole, and this representation proved to be very significant and impactful. The only starting criterion was the presentation of a contemporary work, which we then defined as having been undertaken in the last three years or so.

**AC:** How were the works selected?

**LA:** We selected neither artists nor works. Of course, through dialogue, we influenced the choice of most of them, some of which we knew from other contexts, others not. And of course knowledge of the work, its scale and physicality matter when designing an exhibition.

**CC:** Some lecturers sent several proposals for us to choose, others sent a specific work. Some of the works had already been produced, others were created specifically for this exhibition or were presented here for the first time. The typeface presented by Aprígio Morgado was not created specifically for the exhibition, but it is new, it has never been presented before. The installation by Catarina da Câmara Pereira and João dos Santos, although it includes previously produced elements, was created on purpose for that space and for this exhibition. Teresa Luzio's work was presented to us as a project; it had never been implemented. Fernando Brizio's video had never been presented, the material existed, but it was edited specifically for the exhibition. So there is novelty, as well as the obvious diversity.

**AV:** What was it like organising an exhibition with such a variety of works?

**LA:** It's easier to work with different languages than similar ones, the principle of dialogue and complementarity is more interesting in curatorial terms than homogeneity in the dynamics of an exhibition. It had already been decided the exhibition would be in the CCC - it was an institutional decision. Exhibition-wise, it's a very contaminated and difficult space, but at the same time very interesting and dynamic from a spatial point of view. At first we only had one room, the exhibition gallery, but we immediately realised that, having made an open invitation to lecturers, participation would be massive and therefore unachievable in that space. We immediately began negotiating with the CCC to occupy other areas that were kindly granted to us. The architectural dynamics of the centre itself, the fact that it is diverse and multi-form, with various scales, cross sections, nooks and intersecting perspectives, would allow us to create a common thread in the heterogeneity and the staging of direct and indirect situations and dialogues, vertically crossing the floors and thus interconnecting them. The logic of the space made it possible to create an exhibition that stimulated several simultaneous discussions, discussions that in turn contaminated each other, and this was a fundamental idea given that multidisciplinary is part of the foundations at ESAD.

**FG:** There is a great dialogue with the space, both in its relationship with the interior and the exterior. Many elements of the exhibition end up (re)revealing the space, drawing the viewer into relationships that were previously opaque or invisible, such as the glass wall through which one now dives into the room below. The works organically attract the viewer, who empathetically chooses their own path and experiences their own journey. It's an exhibition without signs and

hierarchies, which unifies, without standardising, the relationship between the works.

**CC:** This is a central point of the project and of the installation: the idea that in any area of the exhibition it is easy to perceive the other areas, that the exhibition continues and is continuous. From anywhere in the foyer you can see works from the floors above, creating an idea of perspective that has been transposed to the pieces and the choice of their locations. There is no defined path during the visit, apart from the one proposed by these guiding lines, in which works pull in other works, and which is conditioned by the architecture of the space, with its succession of floors and staircases.

**LA:** The exhibition is an attentive examination of the works and the space, the search for a symbiosis between the two. If you listen carefully, the space pulsates the work's place within it, like archaeology in reverse. When an exhibition is successful, it's as if it pre-existed, as if it had always been there and we had finally found it.

**AV:** How do you evaluate the students' participation in this project?

**LA:** Something that's important to emphasise is that the invitation to take part in this exhibition was made as a matter of urgency, skipping stages, which is what we taught you not to do! If this, on the one hand, made it impossible to plan it as a teaching project, its permanent monitoring proved to be extremely didactic, allowing us to observe the development of a project with a high degree of unpredictability. Although it didn't come about as a teaching project, it ended up becoming one during the implementation phase: some of the PPC course students took part in setting up, monitoring and mediating the exhibition, along with students from other courses, with FASE grants; others did this as part of their contemporary curatorial practices classes. And now, the PPC students - you - are responsible for the book that further develops the PROFS project, in which this very interview will later be published...

**CC:** It was extremely important for the ESAD students to find out what the school's lecturers do. Most of them had no idea that these bodies of work existed. For the lecturers too. It was very interesting to discover the artistic projects of all these authors. On the other hand, this exhibition broke down the separation that is made between courses, making it possible to get to know the work done in the different areas. The lecturers discovered projects by their colleagues and the students discovered projects by lecturers from their areas of training, but also from others. This kind of meeting makes it possible to reduce the distance between the various areas and courses, a meeting that is very inspiring for those who work and study at ESAD, a school that began as a large, open, multidisciplinary room.

**FG:** Talking about ESAD's 30th anniversary means, above all, talking about and for the students, and this exhibition allows students to enjoy the work of their lecturers. I myself had never seen the work of many of my colleagues beyond photographic records. There is quality and thought in the work on display, and so this exhibition has promoted discovery.

**LA:** As an arts school within a polytechnic, this school distinguishes itself from other exclusively academic arts schools. It's necessary to reiterate that the professors who teach at ESAD develop authorial work in their field, which is why the title of the exhibition is PROFS, a play on words incorporating professors and professionals. The school has to assert itself in this way, with a teaching staff that has a great understanding of the contemporary arts system, not excluding the theoretical and scientific, which is very important for the training repertoire of ESAD students. This is a very important mark of this school and needs to be reaffirmed on the national and international scene.

**CC:** As a professor and a professional, I feel that the students make an extremely rich contribution to my day-to-day life, in terms of research, diversity of inputs, etc. I have no doubt that the students' influence on the work of these teachers and authors, whilst it may be invisible and not immediate, was relevant to the creation of the works on display.

**US:** As well as taking part in the organisation, Professor Fernando was also exhibited as an artist. How was this simultaneous experience?

**FG:** I like it both ways. Part of my life story has been, and still is being, a film festival programme maker. For four years I worked in a town hall as a cultural animator, a sort of "all-rounder". Knowing how to do several things is a condition of this professional area of production and programming, which isn't about too much exclusivity or specialism. On the organisational side, I enjoy working with people who have more experience than I do in programming and editing. I learnt a lot from observing how the dynamics of the exhibition spaces were arrived at, as each of us, individually, would have thought differently. It was very interesting to do this with Lúcia and Carla, who have other ways of looking at things. As the author, my piece was originally designed for a 50 metre wall and was divided into 25 panels. I therefore had to readapt the piece to the space and redo it in terms of the assembly, selecting components that could survive almost without sound, so as not to create a big sound dispute in the space. Speaking of the exhibition as a collective, it was interesting not only to see my colleagues' work, but also to show my work to them. We don't always know what the others are doing. I got a lot out of this exchange and co-operation, with them and with all of you.

**AC:** Can we say that the exhibition was the first part of the project, and that this book is a continuation?

**CC:** The idea of this book is that it not only records what the exhibition was, as an ephemeral event with a specific time and place, that it is not just a translation of that legacy, but rather that it includes a series of other lecturers, also authors, whose work format does not fit in with the exhibition, gallery or auditorium format. These authors are professionals who fulfil the same requirements as the lecturers whose works are in the exhibition, but whose authorship does not necessarily materialise (or is not completed) in objects with an exhibition dimension. The essay format, written or visual, or the theoretical or scientific article, are authorial records commonly produced by this teaching community. Aware of not being able to encompass all categories, the book format will try to embrace this diversity as much as possible, endeavouring to fulfil the promise of representing it. To this end, we challenged all the lecturers who were unable to take part in the exhibition to send in editorial proposals. We had similar responses to the first ones: some proposed a pre-existing text or work, others sent alternative proposals for us to choose from, and still others produced a specific work for the book. The process is also the same: it's an exercise, which we're now doing together with you, to understand how the different contents are put together. Of course, we know that in a book the reader tends to read linearly, but we're going to try to do here what we did in the exhibition: propose unusual connections and dialogues. The maxim will also be the same: to broaden knowledge about the authorial production of ESAD professors.

**FG:** The world is constantly changing, not always in the direction we would like. Throughout history, these transformations have essentially been carried out by two types of people: thinkers and artists. The school, as a space for transformation and revolution, would not be well represented in this project if it lacked the reflective component of colleagues who, while not authors of praxis, are authors of theory. This book will promote this encounter and reflect, more or less subliminally, on the models of their daily interaction with students.

**LA:** The texts by Margarida Tavares, Fernando Poeriras and Rui Dias focus precisely on teaching practices, projects and teaching models. This editorial process is also a curatorial process, and we are developing it together: the book as the anchor of the project. It balances the two contributions, the two dimensions of what is called research in an academic context: the material, which generates objects that can be exhibited, and the immaterial, of a theoretical nature, which produces thought and eventually generates text. The book is the friendliest,

most horizontal, most democratic and most enduring place to bring this multiplicity of contributions into dialogue, many of them unpublished, and to remember the school as a place par excellence for reflection and research, which we are also doing during this interview with you. This training process is so dynamic that, at the same time as we're chatting online and generating text, some of your colleagues are simultaneously monitoring the photographic essay being produced for the book, others are editing texts, others are preparing their translations, others the briefing for the designer, others the budget ... It's a project for the school as a school, which reflects it as a contemporary institution, but one that is already inscribed in, and aware of, its history and path: for example, combining a video by Ricardo Jacinto, who presented a piece of work made during a period when he wasn't teaching and as an artist invited to an exhibition at Cubículo (organised by your colleagues who are now PPC finalists); with a text by Professor João Serra, the school's recently retired, founding professor. This intergenerational event celebrates the school's 30th anniversary, an absolutely exceptional starting point for the PROFS project, which will never be repeated. Now we're focused on planning for the future with and about the students' work, namely the first partnership between the PPC course and the Fine Arts course to organise the students' final exhibition, a project that you are also working on.

**US:** What role did each of the lecturers play in this process?

**CC:** Everyone's role was the same. We're a team of three and the division of labour was natural. In a team, it's important to recognise our characteristics and limitations in order to get the best out of everyone. We have the advantage of coming from different areas, from cinema, design and the visual arts, an important complementarity in the context of a multidisciplinary exhibition. We also had the intense collaboration of the Dean, João dos Santos, in the organisation, and colleagues Aprígio Morgado and António Silveira Gomes, in the graphic component of the project's communication.

**FG:** Teams work well when they know themselves and have the intelligence to choose the best players to leverage processes they haven't mastered, the ideal people to fill gaps in certain areas, and which often differ from project to project. It's essential to have this awareness and realisation.

#### IMAGES:

1. Glass wall
2. View of the exhibition from the second floor
3. Foyer
4. Floor -1
5. Floor 1 and 2

PT P.012-066

## PROFS Exhibition

PT P.015

1. Ricardo Pimentel (Candido Efeémer), *PENDULUM MUSIC* by Steve Reich  
4 microphones, 4 amplifiers, 1 performer.  
From 'Pendulum Music', 1968  
by Steve Reich
2. Catarina Leitão, Orografias #001, 2018  
Triptych, 110x151 cm each, Watercolour,  
acrylic paint and cut on paper  
Courtesy of the artist
3. Gonçalo Pena, Desenhos da 2ª V  
A4 sheets and various materials
4. Catarina da Câmara Pereira, João dos Santos,  
*Compressed air*, Mixed media
5. Paulo Quintas, Grande Girassol  
[Corações e Girassóis (Ordem Chã)]  
Um Coração difícil/ A Génese do Apagamento  
ou a Empresa Ocre/ O Caracter Aberto do  
Girassol/ O Calor do Coração/ O Fim do  
Coração Quente/ Mon Coeur, ton Coeur  
et le Coeur du Monde (pour Vicent)/  
(Miolo do Girassol/ Meio do Estomago/  
Miolo do Sol (depois de Otto Dix)],  
1997-2007, Oil on canvas, 250x250cm  
Private collection

PT P.017

1. José Eduardo Rocha (JER), *Sonata da Chiesa*,  
op.47 (2012), for Chicco violin and piano  
videoclip, duration: 13'26''  
COMPOSED BY José Eduardo Rocha  
PERFORMED BY JER and Vasco Lourenço,  
at the Iberian Theatre in 2018  
FILMED BY Leonor Areal  
RECORDED BY Nuno Morão  
MIXED AND EDITED BY Ricardo Pimentel  
PRODUCED BY José Eduardo Rocha  
EDITION Jerverlag® - 30 Years of Ensemble JER
2. Teresa Luzio, Auto-retrato, 2020  
Intervened silk and paper tape

PT P.019

1. Catarina da Câmara Pereira, João dos Santos,  
*Compressed air*, Mixed media

PT P.025

1. Luís Aguiar, *untitled*, Inkjet photographs  
on, Luster paper, 50X40cm
2. Marco Heleno, Perceptron Explanator, 2020  
Perceptron Explanator is an interactive,  
algorithmic visualisation that reveals  
the accumulated decision iterations of the  
most elementary system of an artificial  
neural network: a perceptron. It explains  
the progress of decision-making, revealing

the causality present in the process, while  
freeing the viewer from the the observer  
from the statistical complexity intrinsic  
to the algorithm. The visualisation is  
intended to help develop intuition about  
the inner workings of the perceptron to  
non-specialists, to everyone. Co-authored  
with Miguel Carvalhais and Nuno Correia.

3. Sara Orsi, Whole Web Catalogue, Taking the  
ambivalences of both of both the Whole Earth  
Catalog and the Internet, Whole Web Catalog  
is a search engine in continuous construction,  
which explores the space between a global  
community of sharing and an entire control  
system. Connected to various information  
services and databases via open APIs, the  
Whole Web Catalogue is a 'mash up' tool for  
existing tools, which compiles information  
in such a way as to avoid one-sided answers.  
As an alternative tool to corporate search  
engines, it also questions the relevance of  
the information available in open databases.
4. Pedro Ramos, Circulatio: um olhar sobre Alento,  
ARTISTIC CONCEPTION AND CHOREOGRAPHY: Pedro Ramos  
PERFORMANCE: Pedro Ramos and Sandra Rosado  
ARTISTIC ASSISTANCE: Teresa Simas  
MUSICAL COMPOSITION: Paulo Maria Rodrigues  
and Pedro Ramos  
LIGHTING DESIGN: Zé Rui  
TECHNICAL ASSISTANCE AND OPERATION: Tânia Neto  
SCENIC DESIGN: Pedro Ramos  
CONSTRUCTION OF SCENIC OBJECTS: Silveira Cabral  
COSTUMES: Rita Roberto and Pedro Ramos  
EXECUTIVE PRODUCER: Xana Lagusi  
COMMUNICATION AND DESIGN: Nádia Carmo  
ACCOMPANIMENT AND DOCUMENTARY RECORDING:  
David Cachopo (PHOTOGRAPHY)  
and Luís Margalhau (VIDEO)  
PRODUCTION: Ordem do O  
CO-PRODUCTION: Cine-Teatro Avenida  
and Casa das Artes de V.N. de Famalicão  
SUPPORT: Lisbon City Council, Trilhos  
Verdes, Avenidas Novas Parish Council,  
Passos e Compassos, Cine Teatro Câmara  
Municipal de Palmela, Antena 2  
SUPPORT FOR ARTIST RESIDENCIES: Trilhos  
Verdes, Avenidas Novas Parish Council, Lisbon  
City Council, CIM - Interpretation Centre of  
Monsanto, ESMAVC, Estúdios Victor Cordon - CNB,  
DançaArte/Passos e Compassos - Câmara Municipal  
de Palmela, Câmara Municipal de Castelo Branco,  
CAB - Centro Coreográfico de Lisboa.  
CONSULTANTS/COLLABORATORS: Álvaro Fonseca,  
Carlos Ramos, Carlos Andrade, Cláudia Galhós
5. Luísa Baeta, Untitled, from the series  
*Ando a pensar nisto*, 2018, Photograph  
in colour, inkjet print on Epson Enhanced  
Matte paper (Luísa Neves\_my studio), 60x90  
cm Ed. 1/6 + PA

PT P.027

1. Marco Nunes Correia

- *Illustrations for olive oil labels*  
from *Herdade da Horta da Faia*, 2017 and 2020,  
Watercolour, 31x41cm  
Common name: Spotted Woodpecker  
/ Scientific name: Dendrocopos major  
Common name: Little owl  
/ Scientific name: Athene noctua
- *Illustrations for the Guide to the Birds*  
of the *Foz do Rio Sizandro, C.M. Torres*  
*Vedras*, 2017, Watercolour, 31x41 cm  
Common name: White Wagtail  
/ Scientific name: Motacilla alba  
Common name: Sanderling / Scientific name:  
Chroicocephalus ridibundus  
Common name: Chimney Swallow  
/ Scientific name: Hirundo rustica  
Common name: Goldfinch  
/ Scientific name: Carduelis carduelis  
Common name: Greenfinch  
/ Scientific name: Chloris chloris  
Common name: Kingfisher /  
Scientific name: Alcedo atthis
- 2. João Catarino
  - *Praça da Alegria*, 2017, 40x70cm, fine art  
giclée print on 270g fine art cotton paper,  
from an original watercolour drawing  
in a travel notebook
  - *Arribas Costa Vicentina*, 2017, 40x70cm,  
fine art giclée print on 270g fine art cotton  
paper, from an original drawing china ink  
on paper

PT P.031

1. Marta Soares, Pinturas arrancadas  
*à noite / Untitled (I and II)*, 2018  
Mixed media on canvas, 225x146 cm
2. Isabel Baraona, Cartas de amor, 2013  
Set of postcards, digital offset print,  
10X15 cm
3. Ana J. Romana, Set of books by the artist:
  - *A literatura e o direito à morte*, 2020
  - *Manifesto pelo livro - Fragmentos*  
*de um discurso amoroso*, 2020
  - *24 Estórias // Entre Vizinhos*, 2018
  - *onde o tempo não foi inventado*, 2018
- *Estórias do livro de artista*  
*em 29 fascículos*, 2017

PT P.033

1. António Silveira Gomes (barbara says...),
  - *História do Crime* (João Louro, 2018)  
Priberam (Portuguese Language Dictionary)  
GRAPHIC DESIGN: barbara says...  
ART DIRECTION: António Silveira Gomes  
PRODUCTION: Cláudia Castelo  
LAYOUT: António Silveira Gomes,  
Mariana Veloso, Marta Gaspar

PROGRAMME: mariaadelaide.com

PRINTING: Maiadouro

- *A Imagem Paradoxal* (Vitor dos Reis  
and Emília Tavares, 2017), MNAC - Museu  
do Chiado, in partnership with the Museum  
and the National Museum Museum of Natural  
History and Science  
GRAPHIC DESIGN: barbara says...  
ART DIRECTION: António Silveira Gomes  
PRODUCTION: Cláudia Castelo  
LAYOUT: António S. Gomes, Mariana Veloso  
PRINTING: Norprint
- 2. Pedro Moura, Poeira, two-page comic strip  
published in the magazine 'Cais' in October  
2020. Script and planning by Pedro Moura,  
drawings by André Catarino.
- 3. Miguel Macedo, Livro As Caldas de Bordalo  
*- Passeio pelas Caldas da Rainha*  
*à descoberta dos lugares de permanência,*  
*de Rafael Bordalo Pinheiro*, 320 Pages,  
offset print, 24x32,5x4,5cm  
ART DIRECTION AND GRAPHIC DESIGN: Miguel Macedo  
TYPOGRAPHY: Van Condensed Pro and Tramuntana  
Pro by VANARCHIV / Ricardo Santos  
PRINT RUN: 1500 copies  
PUBLISHER: ARRANHA-CÉUS, Lisbon

PT P.035

1. Sara Vaz and Marco Balesteros,  
*Ensaio Para Livro-Character*, Video, 38'38''  
ARTISTIC DIRECTION, EDITING, INTERPRETATION:  
Sara Vaz and Marco Balesteros  
CO-PRODUCTION: Temps D'Images Lisboa / Duplacena  
SUPPORT: GDA Foundation; Portuguese Republic:  
Culture/DGArtes Directorate-General for the Arts
2. Bruno Santos (Mantraste), *The Tree*  
*as an antenna to the spiritual revolution*  
32 pages + poster, 19x25 cm, core and  
poster printed in 2-colour riso, cover  
screen-printed on 300gr mustard paper
3. Ana Teresa Ascensão
  - *A Casa e o Mundo*, Lata Edições
  - *Paisagens Imprevistas*, Materiais Diversos
  - *Estação Vernadsky*, Dois dias edições
  - *Valsa*, Lata edições
  - *Arroios. Diário de um diário*, de José  
Maria Vieira Mendes, Dois dias edições
4. Ricardo Dantas (Itemzero studio)  
*The Book Block / O Miolo do Livro*  
PUBLISHER: 0.itemzero + Maiadouro  
AUTHORS: Rúben R. Dias, Rui Oliveira, Fábio  
Duarte Martins, Ricardo Philippe Dantas  
ENGLISH TRANSLATION: Hugo Rocha, Maria João  
Cunha  
PROOFREADING: Maria João Cunha  
DESIGN AND INFOGRAPHICS: Itemzero  
FONT: Howl by Scannerlicker  
PRE-PRESS, PRINTING AND FINISHING:  
Gráfica Maiadouro

PT P.039

1. Catarina Leitão, *Set of artist's books*:
  - *Coleção Abismo - Apontamentos 10*, 2020; *Apontamentos 24*, 2020; *Apontamentos 12*, 2020; *Apontamentos 15*, 2020; *Apontamentos 16*, 2020
  - *Biblioteca Natural - Natura XIII*, 2017; *Natura IX*, 2017; *Natura XII*, 2017; *Caderno V*, 2017
2. Bruno Santos (*Mantraste*)
  - 'Serpente' and 'Pernas', 100 per cent cotton hand-woven in collaboration with Gur

PT P.041

1. David Cabrita, *Realidade Aumentada Coruja*, 3D sculptures inspired by the illustrative work of Kruella D'Enfer and Mário Belém, with the subsequent development of an augmented reality application.
2. Isabel Aboim Inglês, *Paisagem azul*, Photographic image printed in on fine art paper, colour, 100x100 cm

PT P.043

1. Susana Anáguas, *Vestígio III*, 2019-20 Iron, plaster, wood and light Dimensions variable
2. Diogo Alvim, *Material Music* Electroacoustic piece for 4 channels. Plywood, cork, plastic, paper, sound, video, 10'47". Based on the piece 'Portable Structures for Potential Gatherings' by Ramiro Guerreiro, part of the exhibition 'House of Dust', CNEAI, Pantin, France. Documentation of the concert held on 18 November 2017. Video recording courtesy of CNEAI

PT P.045

1. Fernando Brízio, *Sounds for Paradisaea I | Sounds for Paradisaea III* VIDEO: HD, 2'23' | 7'47' DIRECTOR: Fernando Brízio, Mário Melo Costa SOUND DEVICE DESIGN: Fernando Brízio PERCUSSION: Marco Franco CINEMATOGRAPHER: Mário Melo Costa SOUND RECORD: Victor Ribeiro SOUND MIX: Miguel Martins COLOUR GRADING: Paulo Américo TYPOGRAPHIC COMPOSITION: Diogo Dias João EDITING: Fernando Brízio (2020)
2. Ricardo Jacinto, *MEDUSA (The Abduction of Europa)*, 2020, Video of a concert-installation for cello, electronics, feedback system and resonant structures, 30' Concept and performance by Ricardo Jacinto (2020) based on the work 'INFINI #1' by Arkadi Zaides (2016) CAMERA: Sara Morais

AUDIO RECORDING: Nuno Morão

ASSISTANCE: Ricardo Tocha / Francisca Venâncio  
 AUDIO MIXING AND VIDEO EDITING: Ricardo Jacinto  
 PRODUCTION: OSSO  
 Work produced for the exhibition Fear of the Future, organised by the Cultural Programming and Production of ESAD.  
 CR, available at medodofuturo.cubiculo.phenomena.pt

PT P.049

1. João Pombeiro, *Work in Progress*, 2019 Digital Video, Full HD, Colour, Stereo, 5'19' MUSIC: Wanna Be Basquiat, by Surma
2. Nuno Fragata, *A Walk in the Park*, 2020 Video, 3'

PT P.053

1. Ruben Santos, *alóctone - território e transformação*, 2018, video installation, archive footage, 01'57', loop, s/s sound
2. Vitor Agostinho, *Mutant Moulds NEWS\_F#01\_2017*

PIECE: Glazed earthenware

MOULD: Liquid filling, 35x20x15 cm  
 MDF+Journal 40x30x30cm

3. Ivo Oliveira Rodrigues, *So Solid Landscapes*, 2018, Toy, Cotton and Polyester, Crochet, dimensions variable PRODUCTION: Raquel Costa

PT P.055

1. Carla Lobo, *Colour plan for the application of acoustic panels in, ESAD.CR sound studios*, Acoustic panels (textile and HIPS) Jocavi

PT P.057

1. Henrique Ralheta, *Empreita à Hora* Empreita à Hora - Manifest Project for the valorisation of artisanal work, was born out of the Designers of Loulé residence and was a collaborative effort between designer Henrique Ralheta, contractor Odete Dias and seamstress Júlia Laurência in 2017.
    - *Bowl*: 2 hours, d: 16 cm, 4 hours, d: 22 cm, 8 hours, d: 31 cm
    - *Table lamp of*: 2 hours, d: 16 cm, 4 o'clock, d: 22 cm, 15 o'clock, d: 42 cm
- MATERIALS: Palm  
 TECHNIQUE: Empreita  
 DESIGNER: Henrique Ralheta  
 ARTISANS: Odete Dias (labour) and Júlia Laurência (sewing)  
 Pieces provided by Loulé Criativo / Loulé City Council
2. Fernando Galrito, *Bodies* Animation on digitally Loop, 9' CONCEPT, AUTHOR AND DIRECTOR: Fernando Galrito

ANIMATION: Fernando Galrito, Adanoé Lima, Yemeli Cruz, Lidia Morales

PRODUCTION: MONSTRA | Taumotrópio  
 EXECUTIVE PRODUCER: Isabel Gaspar

SOUND CONCEPT: Fernando Galrito

MUSICIANS: DJ - Iván Lejardi, Drummer - Yissi, Trumpeter - Julio Rigel

3. Miguel Vieira Baptista
  - *Stool*, 2017
  - *Chair*, ash wood with varnish, 38x65x70 cm
  - *Square Table*, 2017, Ash wood with varnish, 80x80x42 cm
  - *Abat Jour 1*, 2017, Suspension lamp. Wire frame and fabric-covered plastic screen, 60x55x73 cm
  - *Alguidares*, 2017, Glazed earthenware, ø40x15 cm
  - *Plates*, 2017, Glazed earthenware, ø36x4 cm
  - *Buckets*, 2017, Glazed earthenware, ø26x21.5 cm
4. Célia Gomes, *CMIA Aveiro* - Aveiro Environmental Monitoring and Interpretation Centre, 2002-2017 LOCATION: Marinha da Troncalhada, Aveiro salt pans PROJECT AUTHORS: Célia Gomes and Pedro M. Costa (a.s\*) ARCHITECTURE TEAM: João Simões, Ricardo Balhana and Ana Teresa Henriques STABILITY: Fernando Rodrigues SPECIALITIES: Tecnopert LANDSCAPING: Isabel Azevedo PHOTOS: Rui Grazina

PT P.059

1. Vitor Reis
  - *Planta Suspensa*, refractory paste, engobes and glaze, 18x13x17 cm. Sombra, Refractory paste and matt glaze, 16x2x4.5 cm
  - *Cinzeiro*, Red earthenware and glazes, 15x12x12 cm. Installation, Earthenware with matt glaze, metal and rope, 26x9.5x9.5 cm

PT P.061

1. Célia Bragança, *Música en el corazón* TECHNIQUE: Calco etching - Watercolour and etching, Relief etching - Linoleum etching MATRIX: Copper and Linoleum PAPER: Fabiano Rosapina - 300gr EDITION: P/A
2. Fernando Carradas, *KRIKOI* Handmade wooden plywood, d: 60 cm, d: 24 cm
3. Filipe Alarcão, *Atlas Projecto*, 2017-2018 Glazed stoneware, Variable dimensions PRODUCTION: Molde Ceramics, Mic PRODUCTION START DATE: 2019
4. Filipe Alarcão
  - *Rara Bench*, 2019, Cryptomeria Wood, Wicker Dimensions (H x W x D): 420 x 550 x 410 mm

- *Rara Chair*, 2019, Cryptomeria Wood, Wicker Dimensions (H x W x D): 630 x 550 x 520 mm

PT P.063

1. Rute Rosa + Sérgio Vieira (*Laboratório d'Estórias*), *Esperança na vida das borboletas* Matt white glazed earthenware, natural brass cast by hand in sand moulds moulds, 16.5x23.0x10 cm, 480g (each) CONCEPTION: Rute Rosa and Sérgio Vieira STORY: Elvira Santiago ILLUSTRATION: Pedro Seromenho MODELLING: José Carlos Almeida *Waiting and patience in the life of butterflies* Today, my Maria Jorge said to me: 'Mum, you look like a dying goose!'. It's the most astonishing I've heard in recent times. The sound is beautiful, the image is colossal. And that's when my inner goose, black goose, white goose, remembered the butterfly order. Or rather, the day the postman left a box of butterflies on his doorstep. The postman insists: he's urgent. He wants the butterflies back (...) You can't have weight in your hands to be able to look at the sky.
2. Marco Reixa, *Workshop Responsible Tourism For a More Inclusive and Positive Impact* MUPI POSTER AND SOFTWARE: Affinity Designer, Affinity Publisher, Affinity Photo, Epson Scan TYPOGRAPHY: Cera Pro, Jupiter Pro
3. Susana Gaudêncio, *Duelo-dilema*, 2020 Ceramic plaster objects, variable size.

PT P.066

1. Marco Reixa, *Workshop Responsible Tourism For a More Inclusive and Positive Impact* MUPI POSTER AND SOFTWARE: Affinity Designer, Affinity Publisher, Affinity Photo, Epson Scan TYPOGRAPHY: Cera Pro, Jupiter Pro
2. António Silveira Gomes (*barbara says...*) *Muita Fruta - Mouraria's Popular Cuisine* MUPI poster, Digital print on poster paper ART DIRECTION: António Silveira Gomes GRAPHIC DESIGN: António Silveira Gomes, Marta Gaspar
3. João Maio Pinto, *Untitled*, China ink on paper 90x127 cm
4. Fernando Oliveira, *Merging Departments. Bodozap - Experiment, transform, engage* Characters drawn in Adobe Illustrator Photolith Produced with a printer Matrix produced in photopolymer using a 3d printer, A2 colour print on letterpress paper Iade-Ue: Design, Factory/Print Lab (João Flecha and Filipa Oliveira), 3d Lab (Vasco Milne), Fernando Oliveira/ João Flecha/ Filipa Oliveira

5. António Costa, *la haine #01*, Digital print on pressed cardboard 4 mm, 75x105 cm
6. Paulo Silva, *DSD. CCP. PCDC*. IOR 80grs paper, Laser print, A3 and A4
7. João Vinagre, *Serie Beings - Untitled* Silkscreen (1/5) in black on Fabriano 300g paper, 103x70 cm  
PRINT: Miguel Coelho
8. Ana Teresa Ascensão
  - *Body Buildings*, by Henrique Pina
  - *Talvez Deserto Talvez universo*, by Karen Akerman and Miguel Seabra Lopes
  - *Num país estrangeiro*, by Karen Akerman and Miguel Seabra Lopes (Poster/Serigraph)
  - *Provas e Exorcismos*, by Susana Nobre Posters, dimensions variable
9. Ricardo Santos, Posters (Typefaces) A2
  - *Gazeta Slab*
  - *Gazeta Stencil Display*
  - *Lishbona Naskh*
  - *Lisboa Sans Hebrew*
  - *Lisboa Sans Tamil*
  - *Linka*
  - *Nouveau*
10. Aprígio Morgado, *Typographic Specimen*, A0 Poster
11. Nuno Bettencourt, *Galdéria Take-way* Silkscreen printed on paper, 50x70 cm
12. Paula Dona, *Identity project for the brand O Lugar da Júlia*, 2020 Digital Print on Paper 84,1x118,9 cm

---

PT P.070-077

### 01 Isabel Baraona Begging for Time and Words / Bird

---

PT P.078-087

### 02 Rodrigo Silva Love of the encounter (fragments of an adventurous speech)

*We live in oblivion of our metamorphoses.*

Paul Éluard

*All true life is an encounter.*

Martin Buber

*Man's hope should not be directed towards the future but towards the invisible.*

Christiane Singer

Our lives, in their truest substance, are made up of *encounters*. Everything in life begins with a decisive *encounter*. Sometimes it seems as if our *whole* lives are geared towards an encounter. An encounter with oneself, in search of or in discovery of oneself, more anterior or more interior, intimate or deep-down. Of a *self* that is inescapably disconnected

from *its* (-self), of a self that is never (just) the same, a self-different from itself and finding itself again through intermittencies, through break-ins, through flashes (only to be lost or mismatched). An encounter, *in short*, promised or secreted, with *another or with The Other*, a murmured otherness that announces itself in us, circumscribing an absence or a void, an incessant search.

\*

Our lives, at their most fundamental, are made up of encounters. A mother's encounter with a child, a love encounter, a passion that is fulminating or declining every day over the course of a shared life. Solar friendships, political complicity, shared anger, elective affinities, collective creations, belonging and intertwining, gestures of living together and intimacy: they are all woven from encounters. Face to face, body to body, side by side, here and there, once upon a time or tomorrow, encounters taken or promised, deferred or failed. (*"When do we meet? Tell me."*)

\*

What is a date? Do we not know or will we only know later, *après coup*? Do we always know too late? Other times: at the very moment, at the exact moment, when it happened, *we felt it intimately* (our body felt it, *for us*). Other times we anticipated it: everything was the eve and anticipation, in every sign. Perhaps we have known this more consciously when we are (*have been*) deprived of the possibility of encounter, of finding ourselves: when we have been (*are*) prevented from meeting or when we have added up *the missed* encounters, we see how our lives are crossed by the presence of the other, inhabited or haunted by the encounters that we welcome and that pierce us, that define us and that nourish us, that unsettle us and that amaze us, made up of the most unfathomable mystery or the purest joy. The mystery of the encounter, the joy of the unknown, an encounter that remains in the glow of its lack of explanation.

\*

Successive encounters. Failed encounters. Timely encounters. Orchestrated encounters. Unexpected encounters. Promised encounters. Encounters of knowledge. Encounters of action. *Encounters for life*. Encounters woven in silence. Encounters based on a word: the word given. *"Will you give your word?"* Encounters of voices, multiple, dissonant, making an impression on us. *"Can we meet?"* Yes, but maybe. Who knows? Nobody knows. How or when. Another time? Will there be another time? Will there ever be a *reunion*, if: each encounter is always one, *each-time-unique*? Obscure suffering of the unique, fixed obsession (when everything was, after all, a reunion).

\*

Encounter is not about *coming together*, uniting or reuniting. Perhaps we need (to rediscover) to

launch some *elements of the encounter*, of what it is that encounter is the name of, even if it is a name for a multiple and plural thing. A furtive, elusive, destructive promise. Start with the beginning of the encounter, if there is such a thing, if we are not always already *in the middle of* an encounter. We are already born into (and from) an encounter with others and we always find ourselves within a *first encounter*, within a dyad - we are always *dual*, face-to-face in an encounter: us with the world, us with the lucidity of conscious life, the child with the face and warm breath of its mother. This is perhaps the first thing we learn about the elements of *encounter*: we are already in an encounter even before any awareness of the encounter (of the *ecstasy* of the encounter). What is there before the encounter, before we have encountered? *"We knew we were when we met,"* wrote Clarice Lispector (C.L. always revolved around this mystery, of *meeting in life*: it's one of her most persistent themes, from the encounter in *The Passion according to GH to A Breath of Life*).

\*

The encounter is the *unforeseen*. Even when it is foreseen, the unforeseeable and the unexpected must take place in it. Encounter is: the *unanticipated*, the *incalculable*. It would not be an encounter - *truly* an encounter - if we had already seen it or if it could *be seen* entirely beforehand. That way nothing is found: everything is already given, according to a programme, just the course of a calculation, the outcome without chance from which all contingency has been removed. The encounter is the *throw* ("of the dice", Mallarmé used to say, *"du fond d'un abîme"*): we don't know what's going to happen, it's an *every-other-time* throw. Chance opposes the automatic (chance, *tyche* in Greek, opposes the *automaton*), the machine-like: the great mechanics of repetition, the tyranny of the identical, the reproduction of the similar. Encounter is: *that which interrupts* (repetition, the everyday, routine, the known). Pure *break-in*. *Ecce Homo*.

\*

The encounter, even when foreseen, opens up the *indeterminate*. Not that it promotes the indeterminate, the vague or the indistinct, the uncertain or the hesitant. It can be (it often is, because in the encounter nothing is entirely positivised or converted into meaning) but the encounter is, on the other hand, the pure emergence of what opens up to singularity and concreteness: the emergence of the decisive, of definition and determination, *from* the indeterminate. The encounter moves from the indeterminate to determination (under the irreducible background of the indeterminate). *"We have to meet,"* we say. To what end? We need to define and decide, to determine: to choose between *the bifurcations* that open up before us all the time. The encounter opens up to what *is to come*: each

encounter opens up what is possible and what is yet to come, born of encounters. It is always opening up more *futures*. It opens onto a future that cannot be mastered. Even when carefully prepared, we never know how it will unfold, what will happen. The encounter *contradicts* what is expected: it undoes the subject's domination and possession of the world. This is why *we are suspicious of* the encounter: it brings the unforeseen, it brings the strange and the unknown. The Western subject, the *subject-supposed-to-know*, the subject of self-possession and mastery, is *dispossessed* in the encounter, when its subjugations and subjections no longer subject the world to its will (of power and mastery). The autonomous, free, independent and emancipated subject is, in fact, the solar face of the two-sided subject, whose shadowy face is that of the dominating, emasculated and capitalising, misogynistic and phallogocentric subject. The encounter disrupts and fragments the subjects' impenetrable and imperturbable dominance, self-control (over *themselves*). The encounter perforates the (apparently) continuous fabric of lives and routines, making an eruption and a break-in of what we could not anticipate or foresee: surprise (which is why we so often talk about the surprise of the encounter or *surprising encounters*). *"You can't imagine the encounter I've just had,"* we say. The encounter electrifies the imagination. It puts the imagination outside of itself (this is its proper place: pure power of the *outside* and the exterior - of what incessantly comes to the encounter).

\*

The encounter is *face-to-face*. This expression, so present and banal, has been forgotten in its beauty and profound meaning (Levinas reminded us and wrote unforgettable pages about it): two faces, two countenances, *turning up and appearing*, in act and presence, one in front of the other, offering the face, the front, of confrontation (being in front of or facing is the opposite of avoidance and evasion). The encounter is played out in the actuality of the *instant*, in the moment, or as we sometimes say, *in real time*. Even in the deferred encounter there is a face-to-face in expectation, in waiting. We are always waiting - for an encounter to come.

\*

The encounter is *adventurous*. It is *adventure* itself (that would be another topic). It is of the order of the risky and the dangerous, the intrepid and the fearless, the daring and the audacious: the encounter brings into play the *danger run* and the *risk taken*, the risk-taking (we have written about *risk* and *risk-taking* elsewhere, but it is the same text that continues here). You walk through the danger-in-progress and take the risk of crossing it. In an encounter, life sets possibilities in motion, unfolding in the unexpected, updating the possible in the unforeseen. Encounters contain a *shock*

and a tension, a vital and energetic activation that polarises the dynamics of life's transformative movement. Whether it's a furtive encounter or a competitive or combative encounter, danger is experienced as a tremor that shakes and sways the foundations of what is or are being encountered. Everything that is solid or solidified can crumble with the clashes or be shaken by the forces of externality. But you can also come out of an encounter re-newed, re-awakened, *re-opened*, enriched by the stimuli or seeds sown in an encounter. Every encounter contains a promise of *incitement*: a vital promise, a potential for transformation and metamorphosis to be initiated. Life: the singular multiple of encounters, always re-newed and re-lived. Life: the *one-differing-from-itself*, in plural encounters.

\*

The encounter produces cracks in the subject's illusions and expectations, in their projections and dissimulations. "There's a crack in everything. That's where the light enters," sings Leonard Cohen. In the encounter, each subject puts into play *who* they are and each one is always, at least in part, *dispossessed* of themselves by the other, *exposing themselves* to another. The encounter is the *being-exposed*, the *ex-position* that puts the subject to the test, making them step out of their supposed positions. At the limit (made to feel the limit), the subject is exposed to being deposed and stripped of the constructions with which he presents himself in front of the other. *There is an encounter* when the confinement of the self (of a *self-supposed-one*), which circumscribes an interiority, is opened up and exposed to the other by the existential break-in of an exterior, which opens up gaps in the subject's (*self-illusion*). A dispossession of the subject, the deposition of the ego's pedestal, the removal of its narcissistic fixation, a sameness opened up by otherness, an autonomy broken by heteronomy, in short, the same *opened up* by the other. The subject's (supposed) mastery and (self-)domination over himself is suspended, for an instant, in this *living instant* of the encounter. *In the encounter and through the encounter*, we leave the resonance box of the self (of the *autos*, of its bubble of retro-actions and auto-affectations), to listen to the outside, which is approaching. The other: what is listened to, what is approached. But it should be noted: the encounter is not the abolition or destruction of the "I" (and the "mine" that goes with it), of the petty tyrannies of the ego, nor is it a fusion or dissolution of one I into another. On the contrary: each person keeps their own self, but open to exchange and contact, *free from* what comforts and assures them in an illusory (*self-*)compactness, which opens them up to common space, to the spacing of the community. The encounter is the contradictory, possibly paradoxical structure of a *passage to*

*the limit*: it's when we touch a limit (in ourselves) that we discover ourselves (with the) other. It's like an inescapable oxymoron, fruitful and enabling, which maintains the separation and spacing of otherness and the different (in fact: it re-marks it, emphasises it, makes it more distinct and clearer) but, at the same time, *gives way to presence* (of the present), to *coming closer* (to the neighbour), to *being-close* and *i* (or rather: to the *being-with*, to the *being-in-common* that constitutes us intimately). At/in the same time, one and the other: *spacing* or *flatness*, in the sense that it gives way to the singular difference of each person and, at/in the same time, *touch*, *tactility*, *percussion*, *echo* of *one-another*. The "I" fissures its self-absorption, its *in-itself* or its *in(-)its(-)selfness*: *approached*, it overflows, leaves the confines of its limits and edges. *Violence* of the encounter, which makes us overflow: leave the confinements and limitations, the definitions and limits, which bring deadlock and stagnation, which prevent us from passing *through the other*, passing *beyond* the limit.

\*

The encounter is, therefore, ontological and, in an essential way, *ethical*. In other words: it comes from being and returns to being, transforming the transformed. An ethics of encounter, I propose, is what we need to *rediscover*: an ethics of (our) (common) *fragility* or (our) (common) *exposure* to unanticipated otherness. An ethic of *vulnerability* or *helplessness*, an ethic of *precariousness* or *instability*, an ethic of *relationality*, of which encounter is the name and figure. Or, to put it another way: an ethic of the *human condition* (of the multiple, diverse, contradictory conditions in which human fragility is perpetually threatened and of the *confrontations* to deal with it) rather than an ethic of *human nature* (in the sense of a given and finished meaning, of a sense made and concocted, about what that nature should be and of a morality that derives from it). An ethics of a nature (supposed or deposited) in a condition (imposed or exposed). The break-in of the encounter prevents the subject from closing themselves off to the helpless *request of (our) common helplessness*, in short: to solicitude and consideration towards the other(s). *Helplessness* is *what makes us and constitutes us* as subjects who *care, are cared for* lent or given as a *gift* to the *other*.

\*

Closure to the outside, total confinement, leaves us *mired* in ourselves: *withered, wasted* and *atrophied*. Because life and the living, constitutively, cannot live without contact and exchange with all the immensity of otherness that crosses and populates them. We know this: air, gaseous molecules, light and energy, heat, water, multiple simple and complex external materials that can be assimilated and transformed biochemically

and, of course, an army of microorganisms that coexist in all living beings, harmful, innocuous or benevolent, bacteria, viruses, microbes and other quasi-(invisible) entities with which they co-exist, more or less peacefully, more or less at permanent war. Literally, each unique and undivided being, each organism, is an *open system* that constantly exchanges information, energy and matter with an immense outside world. We know this, even if we are in denial, actively engaged in not knowing and not wanting to know. Denial of the encounter: repression of the constitutive and instituting otherness of the human.

\*

To encounter the other is to *go outside oneself*, we sometimes say. Just listen to what *existing* means: *ek-sistere* means *being-outside* or *going-outside*. It condenses being as a *force of exteriorisation*, as a *force of expression*. To exist is to be able to *be-outside oneself*, to *be-in-relationship* with an exterior. Constitutively, "there is" that which gives itself to the (encounter with the) outside. Life is: *unfolding, unconfinement*, being *capable of encounter*. Acquiring the experience of the relational, the passage through otherness and exteriority that brings us out of self-enclosure. *Existence* means, *phenomenologically*, we could perhaps say: *openness* to others. That which is open is alive: that which closes itself off completely to exteriority, which cuts off and closes off any relationship with the *outside*, with the exterior, petrifies into a *mineral and insensitive* hardness. It literally becomes *inert*, in other words, the opposite of the (organic) openness that establishes living being: being of exchange and being in relationship, being inhabited by the openings that others make in it, opening it up to life. Openness is not just an *innate disposition*: it is the law of *composition* that intimately constitutes *us*. But the encounter, for humans, for sentient beings who are conscious and endowed with intentionality (however obscure), is always of the order of *choice* and *decision* (and therefore implies an ethic, as Levinas and Nancy luminously understood). We can (always) choose or decide: to refuse or renounce the encounter. Or, on the other hand: desire it. In this choice, audacity and courage, boldness and intrepidity are played out on one side, just as fear and dread are played out on the opposite side. And that's why it is ethical or, if we want to remember Lacoue-Labarthe, *arch-political*.

\*

«It is only by showing what makes love different from possession and power that we can admit a communication in love. It is neither a struggle, nor a fusion, nor knowledge. We must recognise its exceptional place among relationships (perhaps even the archetype of every encounter). It is the relationship with otherness, with mystery, in other words, with the future (...) Love is not a possibility,

*it is not due to our initiative, it is without reason, it invades us and wounds us (sacred arrow), and yet I (over)live in it. (...) If we could possess, understand and know the other, they would cease to be other. Possessing, knowing and understanding are synonymous with (acts of) power. (...) The other as other remains an absolute mystery.*"

Emmanuel Levinas

\*

However, the encounter is not strictly reducible to the relationship. Perhaps we need to *de-identify them*. Where the relationship consumes and consumes what is possible (it tries, at least), where the same opposes the different, bringing the other back to the one through the play of oppositions, the encounter is irruption and dissonance, interruption, disruption of homologies, openness to the impossible. The encounter is a relationship with an *other who remains entirely other* and who aggravates and deepens their otherness (through the encounter). It is not a simple relationship (of terms), which integrates and assimilates, making the other another *given as relative to the same*, another of (or for) the same. Encounter, as a passage to the limit, as the vertiginous movement that aggravates otherness, that discovers the other without returning them to the same, without appropriating them (without making them one's own, without making them yours). Put this way, the relationship is perhaps not the fulfilment of the encounter but the *loss of the encounter*, the *dissipation of the encounter*, constituting the *encountered* or the *encounterers* as relative (to each other), as mutually constituted, as referents (of each other) or correspondents. Where the relationship *would integrate* the encounter (in order to digest and assimilate it), the latter would resist, persisting as a game with the impossible, as the language of the singular. In the relationship, the encounter with the other *is undone*, rebutting and bringing it back to the same, while the encounter opens up the discovery of the other, as *pure emergence*. Life: an infinite and endless hesitation between relationship and encounter. Undecidable. Or irreconcilable. Or perhaps: a relational tension that is made and re-made by the break-in of encounters. The other, appearing elsewhere, emerges in its *ab-solute* otherness (which rises from the ground) as an *apparition*: as the unveiling and irruption of a discovery, as an entry into presence, presenting itself, as an exhibition and appearance, *before* us. Apparition is the vision of a revelation: pure encounter, pure emergence. *All lovers know this*.

\*

The encounter is essentially the opposite of *assimilation*: the opposite of absorption, appropriation and integration of the other into oneself, in other words, assimilation as *becoming similar*. The encounter as indeterminate, as a risk taken and

a danger run, maintains the tension, *parts extra parts*, between the other and the same. The similar (and assimilation) is a tired notion, a poor common: aspectual and classificatory, it is a lazy notion, of an administrative rhetoric, and at the limit, biopolitical. The similar (and assimilation), aggregate and amalgamate, resembling substantially: to love your neighbour is to say how we are substantially identical and similar (even in our common exposure to death) but we have to say that our similarity is that of our (common) and irreducible dissimilarity, of our inassimilable singularity and, *at the limit*, of our loneliness (of death, each one's own) and our exposure to death (of our common fragility and shared vulnerability). We die alone, even when accompanied. To meet is to disassemble dissimilarity: and it is in this dissimilarity that we meet politically. Not as a substantial community of similar people, consumed and consumed (organically or even physiologically, in a "digestive" sense), but as those who meet without assimilating or integrating: without resembling each other, remaining in the encounter of their irreducible differences. Politics, thought, love, art, are not a *digestive assimilation*: it's not a question of *eating* the other (we return to the encounter with Derrida in *Manger l'autre ou le calcul du sujet*, a luminous text in *Politiques de l'Amitié*), of knowing by interjecting and making it my own, but of maintaining, *partes extra partes*, the face-to-face (of the encounter). Reconnecting to yourself, to the categories of your spirit and assimilating to your form of intelligence, relating and referring to yourself and yours: this is the opposite of the encounter. The similar freed from the identical, the similar finally freed from the same and sameness. A similarity that is irreducible (to the same) and irreproducible, that doesn't allow itself to be led to any knowledge or rebuttal of the known. *An untouchable strangeness*. But does art deal with anything other than this pure, *inassimilable dissimilarity*?

\*

Encounter is, says François Jullien, *to de-coincide* (in *Dé-coïncidence - d'où viennent l'art et de l'existence?* this is the way to name the task of art). To undo the assimilation that eats up the other, in order to interject or integrate them, cancelling out their strangeness or otherness. To move away from coincidence and adequacy, from conformity and adaptation, from what brings the other back to being. Levinas facing Heidegger, facing up to Heidegger: what is the other *as other*? What is being (capital letter or small letter) without the other? In other words: what is it to think of the other not as assimilated and digested in us, not as *a mere opposite of the same*, but as *essential otherness*, i.e. not relative but absolute. For François Jullien, this understanding cannot be liberated, it cannot be de-addressed, without *con-*

*fronting and challenging* the Greek origins of our categories of thought, which would lead us back to this *original logic* that continues to determine us in our recursive binarisms and dualisms. What is an other that is not an opposite of the same? In Plato, in the *Sophist* (255 d), for example, the threshold of dialectical thought as the thought of relationship and assimilation, this way of thinking is established as a determination (of being). Everything that is, is by opposition to something else: the other is the *negative-relative* of the one and the same. Polarity of complementary opposites, the dynamic of life itself. All well and good for us Westerners, lulled and thrown by the thought of identity and Being. But we need to think about an other, undefined and indefinable, who cannot be brought back to being, who cannot be dialectised, who resists *dialectical-relational sacrifice*: us and the "barbarians", always behind and below, like *our* others (the dialectics of history and *logos*, of meaning given and made, appropriated and appropriable). An other who is not just another of the same: the *other of the encounter*. An other that is not integrated into a rationality that encompasses and embraces it as a segregated *excess* of the same: *barbarian, Indian, foreigner, black, woman*. All those we have historically not wanted to meet but to assimilate, who we have denied as others and who we have always wanted to place in an *assimilated relationship in our likeness*, bringing them back to our sameness. The entire history of the West is a history of others we did not want to meet, of whom we denied their existence. But how can we now *open up existence* - (pure tautology, as if existing could not be opening up, but it has been so many times) - to the other, not to *make* them exist, but to *let* them exist? Love: loving the other as another and because they are another and not because they are the other of oneself. As dissimilarity in proximity and a fellow bearer of an inassimilable distance. An encounter in which all cannibalisation, all vampirisation and all narcissistic assimilation have been completely rendered impossible. Or rather: they weren't even a possibility, not even denied. What is love called? That of which it is the substance, the desire, the search, the adventure, the promise.

\*

*Existence* is: that which cannot be deduced or demonstrated. Existence is not subsidiary or dependent: it is not subtracted (from a rib, for example) or reduced. *Another* is not deduced or demonstrated from the same. *It exists* in what is manifest and shown, exposed: (a)presentation of the presence of the other, *in an eventful encounter*. Other (or existence) is: what we can only find as pure exteriority. Only on the outside of our deconfinement can we exist, i.e. encounter *another*. If to exist is to remain outside, to go outside (of oneself), then

logically, in the confinement(s), there are only the others of ourselves, pale images of existing others, faded images, digital or spectral images, which capture the *appearance* of others and give us a *capture* of their captive voices. We can put it another way: *in the confinement(s), the other(s) have been removed from the encounter*. Which is to say: *without encounter(s), we don't exist*. Only on the outside (of oneself) is there an other than the same: strange, foreign - like a *virus* that threatens us. This other is not *our opposite* (of the same) but the unknown, inassimilable. *Unforeseen*, pure *contingency*, presenting itself from the outside and outside of any relationship, non-integrable, like that which emerges from the outside and outside of any relationship. That is why we have shunned the other as a virus or threat of infection, we who *have infected* the other with our colonising sameness, who have wanted to spread sameness all over the Earth, even bringing back the otherness of nature, its *bio-diversity*, the *unpredictable encounter of the diverse* that constitutes every form of life, as a thing existing in an encounter with the unknown. Unknown animal or vegetable, unknown human or virus, unknown that, outside of the relationship, escapes integration (at the limit, infecting us with its strange assimilation into us). The Thought of the identical and the similar, of resemblance and assimilation, as a death drive: wanting assimilation, to absorb the substance, to integrate into what (is). Life drive: to desire the encounter, to share the essence, to expose to becoming.

\*

The other *bifurcates us*: thought of Being on the one hand (Greek), thought of the Other on the other hand (Hebrew). Athens and Jerusalem, wisdom and holiness. A constitutive and founding tension of the West, but with many mixed figures and passages between one and the other, with many othernesses in each (Antigone, for example: is she more Greek or more Hebrew? Heraclitus, the "Asian", into which category does he fall?) We need to regulate and articulate them, ensure a certain stabilisation of the relationship with the other, dialectise and manage them, the thought of Being tells us, the great assimilation that absorbs and converts everything, consumes everything (Davi Kopenawa, in *The Fall of Heaven*, speaks of the voracious desire to eat the world). The other placed in relation and the tool of the relationship, the useful other or the tool of identity (the other brought back, guided to the womb of Being), the other of dialectics and integration, of rational and calculated operations. The other as *existence*, as absolute exteriority or without reason, cannot *exist*: it is the danger itself (as in the obscene demonisation of migrants, a symptom of the old panic fears of dis-identification, converted into a hate machine and the political instrumentalisation of fear). But there is always

another who resists: God and Being, face to face and, far away and along their borders, excluding the infinite others of polytheisms, with their infinite inassimilable and unapproachable gods. "God", properly named in the Hebrew tradition (and later Christian, of course): "god", as the *impossible encounter*, the one who cannot be seen face to face, with whom relationship or assimilation is impossible, but who enters into relationship with the human (Christ). With Christ, we could say, god ceases to be the *totally Hebrew other*: he ceases to be external to the world, but *he gives himself* in the world as the one who welcomes the stranger and the unknown, as the one who opens himself up to the encounter with the other. The fruitfulness of the biblical narrative is, in fact, a *story of encounters, an apology for the encounter*. A God (unknown) converted into Being (known), finally assimilable, finally appropriable. Only the mystics will save it: from Being and from the Great Assimilation, making it dis-coincide, multiplying the fissures and fractures - where the Light enters, as in Leonard Cohen's lyrics. "Mysticism" is: the other name for the encounter with the Other and the Unknown, the god of the mystics is a pure break-in of the encounter. The *Unexpected* (for whom every encounter secretly waits). That is why the language of the mystics speaks only of this (impossible) possibility of encounter: that which can only be understood in the incomprehensible, which can only be glimpsed in the invisible, which can only be approached in the unapproachable, which only has the measure of the incommensurable, from paradox to paradox, up to the absolute paroxysm, up to the hyperbolic ecstasy of the Infinitely Other. They say nothing of the encounter and only speak of the encounter. For the mystics, God is a *pure disidentifying encounter*.

\*

All the creation narratives present the coming into existence as an exteriority that manifests itself or as a separation, which marks the partition between an interior and an exterior, between an above and a below, between the same and the other, men and gods, the Celestial and the Terrestrial. Like an *encounter*, between two *distinct* natures that *co-exist* face to face, like an absolute exteriority (to our condition) that we never stop wanting to find or re-encounter. Be it the Being or the Greek Absolute, or the God or the Infinite of the other Hebrew. We have to deconfine the thought of Being, opening up to the thought of the Other (Levinas, again, Jullien, still). But we haven't stopped making this encounter; what's more, we were born out of this encounter, the encounter between the thought of Being and the thought of the Other. Or rather the face to face of these two original sources of Western thought, their confrontation and clash, their alliances and endless wars (for example, between the political and the religious), but also their

inextricable intertwining. But we understand it in an entirely new light when, from this relationship, this dyad and fraternity, we open up to other dualities and multiplicities, which open up a space of dissidence and diffraction: Amerindian and Taoist dualities and multiplicities, shamanistic and animistic, multipliers of life in a state of encounter with these inassimilable other-multiples. Not an other of the relationship and the negative of the same, but *the others of encounters*, quantitatively indefinite and infinitely qualitative. Which cannot be deduced or reduced, which cannot be induced or adduced: pure *break-in of the unknown*, beyond the opposite and the different, the inassimilable without-relationship and without-identity.

\*

The encounter is *decisive*. Let's understand: it *makes us decide to exist*. We only decide to exist when we assume that *we have finally decided to meet*. So how can we *exist without meeting*? It would literally be living without an exterior. Without exteriorisation there is no existence, if we finally understand that to exist is to access exteriority. To realise that we go through endless separations and distancing as we seek closeness and touch, as we seek to establish contact. Touching and being touched: this is love in its most specific form. The possibility of an encounter is the *welcoming* of the other into our depths. It is the opposite of assimilation and integration. Welcoming without assimilating or resembling. The possibility of the intimate in itself is to relate to the other as other: without digesting them, without assimilating them, without understanding them. Love is the encounter that remains in a state of encounter, beyond or below all connection and contact (Lacan would not disdain this). Love is the opening of a distance that makes the other appear in proximity (Lacan would not give up).

\*

*Helplessness*: this is what the other is - leaving the solidity of our assumptions and subjections in order to experience the openness of the encounter, expropriating oneself (or getting rid of oneself). Leaving autonomy and sufficiency, self-mastery and self-possession. Coming out of oneself, *ex-sisting*, living in exteriority, in that vitality of exchange and encounter, in the experience of the existential that assumes tangency and contingency. Not in order to assimilate, but to open up to the existential vitality of the encounter, that which leaves us helpless, outside of enclosure and confinement. To give ourselves over to the game of encounters: to exist in the encounter and not in the appropriating, phantasmatic relationship of a life-at-a-distance, a remote-life, in remote-work. Without this, there is no opening up of futures but only an immense accumulation of related and assimilated presents, but concealing their closure within the same space

of possibilities and determinations. Not even a sane horizon: just a landscape without a horizon, a curved mirror that draws a tautological and autistic space.

\*

Avoiding the encounter is the comfort of those who today resist leaving the confinement(s) and the strategy of those who want to enclose us in the Great Confinement (in digital space). Not just for fear of contagion, but because this puts them less exposed, without the face-to-face confrontation as proof of resistance, but the unacknowledged preference for egoic preservation, confining themselves to giving up in the face of what resists us. The unexpected and the surprise, the untimely incoherence, the unstable and unbalancing movement, the helplessness that unsettles and instabilises us. The astonishment, the wonder, the enamour, the commotion: the event, after all. Even when the encounter fails. But even a failed encounter is still a failed encounter, concealed and denied, in order to work: a place of learning, a negativity that inhabits us and makes us have to metabolise the shock of living. And who can guarantee that our life isn't a succession of failed, doomed encounters, from the very first encounter. And from then on, from a succession of failed or impossible encounters, a life can be built on avoidance, on avoidance strategies, ruses and cunning multiplied. Cioran knew this, from a knowledge that avoided nothing and confronted everything. Pages and pages, desperate and luminous (like those of the mystics): a report of dispossession and collapse, from perplexity to perplexity. A guide for the perplexed, written to avoid avoidance and open up to the event, undoing all the links that make up the world. From collapse to collapse until the final denouement: "*at last, an encounter*", a furtive and elusive encounter, only glimpsed. A whole life made up of an inventory of losses and mismatches, luminously interrupted by encounters-flashes, encounters-fulguration.

\*

The time of the encounter is that of the emergence, the appearance, the flash of the event: the *coup de foudre*, of which we are left with an inscribed negative and only later, slowly and silently, do we reveal the positive. The encounter is a starting point, but the point of arrival happens in everything that is worked out in us afterwards: discreet weavings, small movements and oscillations, desires, the *après-coup*. It doesn't stop unfolding in us, after that first touch or contact, where something of a deferred event is indelibly imprinted on us, a delayed bomb that only breaks out much later, when we least expect it. The fruitful encounter conceives in us a germination of the unknown. We are dispossessed and deposited for an instant from security and dominance: sometimes transiently, sometimes durably, we leave the self and the my-

self and the my in order to access a deconfinement of the ego. That which cannot be absorbed and assimilated overflows and goes beyond the (self-) confining limits of the subject-supposed-to-know. But without this, there is no true encounter: the bonds of paternity/maternity/affiliation are the most vivid and incandescent proof of this.

\*

The question of irreducible distance: can we find those who are very close to us? Can we really meet our children, siblings, parents, ancestors? Are they our greatest and most decisive encounters or, on the contrary, those who unfold the same thing and keep us in the sphere of relationship? Are these others as others, or are they the ones that have always been assimilated and integrated within us: kinship and proximity, familiarity and the identical. Can this unsettling and unsettling strangeness emerge in the family, in the identified identical and in the familiar, in the contiguous and always frequented? Can there be this spacing and distancing within the family, can the other as other, the mother or father or children be this other? Can they appear as other and remain so? Working hypothesis: we only begin to know them when we see them as others and not just as my father or mother, sibling, child, in the neurotic imprisonments where we delude them. In the family and the familiar, there is no retreat, there are no perspectives for discovering the other. Those who have never left the family have not locked themselves away in neurosis. We only begin to love our parents, our children, when we leave the same home, when we gain distance: when we realise that we can lose them. When we come out of the fusion and of the deadly identification of assimilation, we can then find each other and say: I want to find you mum, dad, son, daughter. Entangled in the filial and in the pity of sentimentality, in that empathy that adheres and sticks to the skin, the connection with those we have not chosen (or have chosen?) is so often marked by "non-encounter" (hence the presence of the unspoken, unassumed, unrecognised, etc). We can spend a lifetime with someone without ever having (started to) meet them. Long live psychoanalysis (the most careful psychoanalysts avoid talking about cure, which they know is endless in many cases, and invent the most delicious and perverse euphemisms: "neurotic mitigation", "transitive deflation", etc). The family and the familiar are only found when we meet them again in the mystery of an encounter: "*who are you*", who have I always known or who have I always known? Without this estrangement, without this defamiliarisation, there is no encounter, even with the closest. But it's at that moment, when a distance opens up, that we can recognise the most naked, most helpless closeness (love, perhaps).

\*

The encounter is a singular inscription of the *unique*. Encountering the other as other is a matter of choice, of taking a risk. Whenever there is an encounter, there is an activation of ethical and political life, of the life of citizenship that arises from the encounter, of men and women who choose to meet in the public space. Our *humanisation*, i.e. our becoming-human, our common individuation as human-others, always incomplete, unfinished, and not our supposedly given and acquired, fantasised and idealised humanity, even when we see signs of the inhuman and the inhumane everywhere. Outside the deconfinement of the encounter, selfishness and self-centredness reign, narcissistic regression, pornographic, obscene indifference that makes us agree to misery and indignity. In the act of meeting, this autism, the confining prison, the enclosure of fear and refusal of the other, which will slowly, insidiously, inconspicuously destroy us, is undone - by the unheard of reciprocity of the encounter. Ethics is not (or should not be) an understanding that imposes itself on us as an external order or codification, but as the outbreak of an intimate event, of an interpellation that arises from an endless encounter, an encounter that has never ended. And that can only be a choice. The great encounters never end, they never finish breaking out because they remain in us like an irreversible change: like a memory that inhabits us, like an encounter to which we are unbreakably faithful.

\*

Encountering another implies that instead of remaining indifferent (to others) or imposing ourselves (on the other), an egalitarian and mutually emancipating reciprocity is established, and ultimately a responsibility, if to us this expression encompasses the duty to respond (to the other). And we only respond to what challenges us, to what comes our way. The encounter is not just the immanence of a situation, but this living continuity that never stops unfolding.

\*

An encounter is paradoxical, even contradictory: the other so close to us that they exacerbate the infinite distance between us, *touching* but exposing their pure otherness. Instead of being increasingly known, it is increasingly recognised as unknown. We could say: increasingly transcendent (or: that the more we open up the space of the encounter, the more we sense its transcendence). Or, in other words: in the transcendence of the encounter, the encounter with transcendence opens up. Or to put it another way: it is in the encounter with others that we find transcendence, when we encounter others as equals or similar (or close) but as the very presence - the face - of the Unknown.

\*

The encounter is paradoxical, even contradictory: or perhaps impossible. We know this well. It is saying in the face of the other: *counter-saying*.

But the encounter is, in fact, the only thing that can *happen in a life that becomes incarnate and that makes our life happen*: the events of our life are encounters, fulminant, fleeting, brief, unexpected, elusive, inappropriate, unanticipated. A life without encounters is a life without events, a life in which the encounter as the only true experience of transformation, change and otherness has not taken place. Again: we don't exist if we can't encounter, if encounters can't happen in our lives. Life without encounter is life withered, exhausted, bloodied, with nothing to make it live. Our life is only intensified by what still constitutes an encounter for us. A life whose relationships are not inhabited by the chance of encounter are lives of assimilation, integrated lives, functionary lives, autistic lives, wrapped up in their own functioning, without doors or windows, without openings or gaps, pure repetition of the functional, the machine-like and the automatic. Life is polarised in the tension between the possible and the impossible, in that mobile and improbable interval where encounters take place.

\*

«*Art makes us meet the living and the dead, like a corner of the earth, which encourages us to be present and alive in that encounter. (...) I think that art is not a political instrument, it does not endorse ideas even though it fundamentally deals with ideas, with the tragedy of ideas. If it is political, it is because it is above all a spiritual experience, an experience of solitude, which disturbs us and can transform us. (...) Art (theatre, as I understand it) does not have a speech to make or a message, it is empty of content. (...) Art is not culture, it is not education. Art is a violent experience, an experience of estrangement. We are abducted to another place, unprotected, irreducibly alone and we have to deeply question the relationship we have with what is in front of us. We need to protect the strangeness of art as a place of encounter with the inexplicable. We cannot explain what art is. We only know that there are encounters, a kind of switch, which give rise to a form of consciousness. And that is all. An encounter, that is how, without didacticism, I would define art.*» Romeo Castellucci

\*

It would be an art of encounter that maintains this space, that keeps it open in the midst of the most intimate proximity: it serves as a background for the capacity for existence, for the continuous and incessant co-creation of the world. As perhaps happens, among other unexpected and unanticipated places, singularly in this one: in the space opened up by the work of art. We don't exist, we don't live, if not for the fruitful, unanticipated and multiple encounters that inhabit our days: a voice on the other side of the wire, a page or

saying in the desert, the gaze that throws us an image from the depths of the abyss of time, a gesture, a question that throws us the celestial encounters that make this earth less serious, less brief, less alone. Jean-Luc Nancy, in memoriam, from an encounter.

PT P.088-091

### 03 Miguel Castro Caldas Quarantatre

All the windows are full of faces inside the dark houses.

You walk through the deserted city, following the wide avenues, so wide and empty that you can smell the tarmac.

You walk through road tunnels, across wastelands, in and out of abandoned luxury hotels.

You walk up and down Edward VII Park, prostitutes with their shoulders in the trees.

The shops with the iron shutters down. Women turn olives.

Someone takes their dog across the pedestrian crossing for no reason.

A gentleman tucks his evening cards into the flowers.

Park benches fenced off.

There, a lone woman bathing in the water tank.

All around, just the warmth hollered

by the crickets.

The water overflows with the strokes.

Watermelons grow very slowly in the ground.

In the background, two old men spy on her.

Without realising you are there, they sneak up on her.

And when they are very close, they insinuate themselves with small advances accompanied by shy but ambitious gestures.

They want to merge with her, the two old men, they offer to soften her skin, but she, visibly upset, turns her back on them and covers herself with the towel, as if a cloak of colour could definitively separate them.

But as she turns her back on the old men, she stands naked, facing you, in the splendour of her innocent beauty - I say innocent because she does not know you see her.

This is a biblical episode that is widely portrayed in painting.

It is Susana, Joaquim's wife, harassed by those two old men.

You decide to get closer.

The old men withdraw because they have seen you, but she has not. She turns towards them again to see where in the painting they disappear.

You'll see if she is all right. She senses the noises you make as you walk and, still with her back to you, turns her face and sees you. The way she looks at you, it seems that she suddenly sees you and me, she sees that there are two of us after all, it is not just you, it is me too, and the way she sees us, we are now the two old men sneaking up on the irresistible Susana. We have stopped.

We cannot get any closer because we can see that she is afraid of us.

How do you convince someone that it is not worth being afraid of you?

There is no point in insisting.

We leave.

We are no longer innocent.

*Susana in the Bath* is an oil on canvas from 1850, by Francesco Hayez, it is one metre thirty-five by one metre twenty, but we see it as smaller because we are farther away, or closer.

There are two of us, after all.

I, who write, and you, who read.

Or me reading and you writing.

It is hard to tell the difference.

We are *almost* the same.

We are both in the same place.

To read is to be what has been written.

It is not as if Bernardim Ribeiro and Schillerring were parallel or intersecting streets.

It is as if two superimposed photographs were coincident, transparent.

Not even the most passionate lovers achieve this level of fusion.

In the beginning, people and things were all glued together.

Then came the plague and we could not breathe.

Someone had to say it, stand back because I want to speak to everyone.

And the people gained distance from each other, so that they could see and hear each other.

And so theatre was born, with the plague.

In the theatre, people are shifted from being readers to being spectators.

Theatre brings people closer.

From nearby to close.

From *almost* one to two.

The actors have the exclusive right to read.

They sacrifice themselves so that others may see.

In the theatre it is as if the reproduction of the book is still slow, the printing press has not been invented yet, it is copied by hand, in the theatre nobody has read the Gutenberg Bible yet.

Only actors take the place of those who once spoke.

Imagine a world in which we are all readers.

Hold on, maybe you do not have to imagine it.

Maybe it is enough just to realise, in the

Brazilian sense of the term, imported from the English language.

*Realise* that we live in a world where we are all readers.

Oh, I am now realising that we do live in a world where we are all readers by default.

And so the theatre's job is to detach the readers, to draw them closer.

So they do not have to *be* what they read.

They can see it themselves.

Theatre is where you see it.

At first they were all together and someone said: please stand back.

So I can take any empty space and call it a bare stage, said director Peter Brook,

while picking up a broom.

And he added, A man crosses that empty space while someone watches him - and that's all it takes for there to be theatre.

I can understand a broom, but how does a person pick up an empty space?

How does one take up a space?

And even before that, where do I find empty spaces in the world?

There are no empty spaces in the world.

What he meant, I think, is that theatre takes place in some pre-prepared place. What he meant was that all it takes for there to be theatre is for a person to walk through some pre-prepared place while someone watches.

And here comes the main problem.

Peter Brook thinks that theatre begins when someone passes by the pre-prepared site.

I think it starts earlier:

Theatre begins when you are preparing the place.

In front of the people who are being pushed away.

To keep people away is to prepare the place.

The theatre begins when Figaro, the husband of another Susanna, gets down on his knees to measure the place.

Tell people: Please stay away.

And people ask: how many feet?

And Figaro, already singing, replies:

*Cinque, dieci, venti, trenta, trentasei, quadrantatre.*

It is not when a person passes an empty space while someone watches that the theatre begins.

It is not Hamlet who was walking across the bare stage and found his uncle kneeling.

He thought his uncle was praying, but he was not.

It is when a person is already there.

And those watching may or may not think that the uncle is praying.

But he was not praying because he could not,

you cannot pray and profit from a crime. But he was already there, on his knees, measuring all those things, preparing the theatre. Colin Kaepernick was also on the pitch kneeling before the game started. He was not praying either, he was protesting against racial violence while the others stood and sang the anthem. But everyone, just like them, has always been where they already were.

Why let others know you are there?

What is there to say to the others?

Is it reading aloud texts that have been written in silence?

Maybe that is not all.

The writer Lev Tolstoy said in a text he wrote in silence

that art can be something as simple as the story of a young boy who has just encountered a wolf in the woods.

The young boy begins to describe what happened before the meeting:

His carefree air as he strolled through the woods, and then the wolf's appearance, his movements, the fear that invaded his pores, the distance between one and the other, the same between him and his listeners. The little boy is doing the same as Figaro, measuring the ground, making space, *cinque, dieci*. He is describing his life before the meeting with his listeners, the carefree air, *venti, trenta*. and then the look of the people listening to his movements, the fear invading his pores, the distance between him and them.

*Quarantatre.*

Later on, Bertolt Brecht takes, he must have taken, he must have read and taken, this story of the little boy who tells how a wolf appeared to him in the middle of the road, and says that in the theatre the actor should act as if he were telling someone who had not seen a street scene, for example, on the Schillerring, that he had witnessed one.

First the carefree air, then an unusual encounter. Instead of reading, the actor should tell what they have read.

Perhaps that is why his disciple Heiner Müller later said that texts are wolves. Joseph Beuys locked himself in a gallery with a coyote, but he could no longer be afraid because instead of seeing the coyote he saw a symbol. Better to be afraid, I say. I am on my knees.

I am on my knees because I have made mistakes. And I make mistakes every day. But I do not want a crown or ambition or a queen. I have hope that life can be better, not just for me, but for everyone.

And I am here on my knees begging you to help me. Help me to discern what is right and what is wrong.

It helps me to know how best to respond to what happens to me on a daily basis. It helps me to rise to the occasion, knowing from the outset that everything that happens cannot be seen in the distance, but falls from above, like a thunderstorm, or a piano from a very high window.

Help me to know how to evaluate, to trust at the outset, to have sympathy, to not lose heart.

I am on my knees because I am asking you to help me be a better person, to help me do the difficult exercise of not thinking I am the centre of the world, even though I am at the centre of everything I see and everything I hear and everything I feel, because everything I see and everything I hear and everything I feel is in front of me and behind me and to my left and to my right and above me and below me.

Underneath me is the neck of a man who breathes. I beg you, relieve me of this burden, this intense weight,

My strongest guilt outweighs my strongest intention. I beg you, slim me down, lift me up, take away my intensity, stop me from asking for more, prostrate like this, lift me up. There are other policemen around me who see me like this

and they do nothing, there is a Susana a few metres away filming me and counting the minutes, *Cinque,*

I am still kneeling, she is still filming,

*Dieci, venti,*

You'll get your revenge later, only you, *trenta*, can help me, get out of your coincidence with me,

*trentasei,*

A man on the ground and someone watching is not all it takes for there to be theatre, dying on stage is not the same as dying,

*quarantatre*

by Miguel Castro Caldas, I am Ana Ribeiro and this is what was said and done, where talking is a way of doing so, please make it not be, make it not be, make it not be and vice versa. Editing by Sara Morais. Music by Raw Forest. Follow TBA on social media and at teatrodobairroalto.pt.

PT P.092-097

#### 04 **Pedro Letria** Is what it is

(in On the Other Pavement Next to the Esplanade)

##### ACT 3 SCENE 4

Sitting on the modernist black leather sofa, Diogo is wearing a white coat and leafing through a women's fashion magazine. The hum of the hairdryers grows, as if they were combined, and drowns out the voice of the hairdresser's daughter, Lisa, when she comes to call him to wash his hair. She has to touch his arm to make him realise it's time. Her hand holds Diogo's elbow as she leads him to the washbasin chair. On the way, he notices the shyness with which her fingers squeeze him. Diogo gives up trying to remember her name, sits down and bends his neck back against the edge of the washbasin, at the same time as the hairdresser's daughter Lisa's fingers grip the back of his neck and smooth a towel over his shirt collar, seeming to lose some of his embarrassment. She begins to wet his hair as she adjusts the temperature of the water. In fear, Diogo would say, and when the lukewarm water reaches his forehead, Diogo's lips part. It makes him think of baptisms and images of the Delta, its banks flanked by a crowd of people dressed in white cotton, successively reclining, soaking wet and immobile, the fabric clinging to their bodies and their stiff nipples enjoying the spectacular light. Diogo smiles as he thinks of the girl as a priestess and of himself as someone who, on receiving his name, had stopped wandering in the dark. The hands that run through his hair are in no hurry, nor does he want the washing to end. Her fingertips seem to be curious about the orography, the landscape of his skull, as if they were reading an unspeakable text, exploring an undiscovered territory, untouched in its expression and in perpetual recreation. Diogo still can't remember the name of his saviour. He decides on Magdalene to thank her while she points out the chair, the high altar of the High Pontiff Jack who, standing with his back turned, is drinking from a large bottle of water. Behind him, in the courtyard, a woman with her head wrapped in cling film is smoking alone.

##### DIOGO

How are you? I've been meaning to come here for a long time, but I never get a slot. (*No reply*.) I heard the other day that sadness had come knocking at your door. (*He apologises.*) I'm sorry, I didn't mean to hurt you any more.

##### JACK

Don't worry about it. The more I talk, the more things line up and become clear, and that's a good thing.

I mean, I've started thinking about all the difficult times I've had, and I started with the first one. It was very difficult at school. One day I sat in the gym alone and cried. I cried all day. When they found me, I'd already decided that I wasn't going to hide anymore.

(*His hands lift strands of Diogo's hair, while Jack looks around the room and the other stations, each with an occupant at a different point of readiness. A true commander, with the authority of the bass in the aria of the abandoned queen. Somewhere along the way, he decides on a haircut. He turns to Diogo.*)

##### JACK

My grandmother's house in Amsterdam is huge and full of light, as if it were the negative of that gloomy city. She lives alone and I stayed with her for almost a year. Then I decided to move to Barcelona and that's where I learnt everything I know today. ¡Dios *mío!* What a time! (*In a lower voice so as not to be heard.*) And I'll tell you something, I don't regret a thing. I'd do it all over again.

(*Diogo agrees, nodding. Jack puts down the scissors and comb and picks up a round mirror. He holds it behind Diogo's head, moving it from side to side so that the cut confirms his mastery. Only then, facing Diogo and with a shrewd look on his face, does he comment.*)

##### JACK

But he's different, he's younger, straighter. Don't tell me a rooster got into the coop.

PT P.098-101

#### 05 **Ana Sacramento** The Thousand Voices of the Performer

The vocal characterisation of the character, like other acting processes with performative characteristics, is based on a technical foundation built on the manipulation of the configuration of the vocal tract, using neuromuscular control of the anatomical structures involved. The process allows the performer to adapt their vocal interpretation with high versatility and safety.

Until the last decade of the 20th century, the only vocal technique considered correct in Western classical music was operatic singing technique. Non-erudite styles and the vocal work of actors did not benefit from specific vocal techniques.

The technical demands made by the new vocal styles that emerged during the 20th century brought with them the need for a versatile vocal technique that would allow all the sounds in any musical genre to be performed consistently and safely.

In the last decade of the 20th century, based on the findings of scientific research, new methods of vocal technique were created to prepare performers to produce the full multiplicity of sounds, spoken or sung, through the acquisition of great vocal plasticity. These methods did not exclude the processes correctly developed with traditional techniques, but broadened the spectrum of possibilities for the performer beyond the traditional erudite singing technique.

To meet the sometimes radical demands of contemporary music pieces, new techniques have been developed to produce the most extreme phonations of the voice, such as the scream, the grunt, the vocal qualities needed for dubbing and the sonorities suited to 20th and 21st century music, such as contemporary classical music, pop, jazz, hip-hop, world music, dance music, musicals and other contemporary genres.

The new techniques have made it possible to execute extreme phonations and vocal crossover practices in a fluid and safe way for the performer. Vocal crossover means “the process of transitioning from one vocal style to another”.

The process allows the performer to be highly versatile and secure in their vocal performance. Nevertheless, there is still a need to perfect the style and specialise, both in terms of training technical skills and in terms of mastering the style and developing repertoire.

#### EVOLUTION OF VOCAL TECHNIQUES

In a study into crossover practices between vocal techniques used in operatic singing and singing in musicals, professional classical singers and musical singers were interviewed about the fundamental aspects of their vocal techniques and their crossover practices. A point-by-point comparison was made between the two techniques, and a high percentage of correspondences were found between the two. Through the definitions of the basic configurations of vocal qualities used in classical and musical singing, it was possible to understand how the crossover between techniques can be done technically, in a concrete way, by adapting the configuration of the vocal tract.

The study was structured in two phases: in the first phase the two vocal techniques to be studied were selected and in the second phase the study of each of the vocal techniques was carried out, the techniques were compared and the process of performing the crossover was defined.

#### VOCAL TECHNIQUE FOR OPERATIC SINGING

In the context of vocal technique in operatic singing, the following parameters were studied: beginning and end of sound, staccato, voice support, breath management, agility, resonance, vowels, oral and nasal consonants, sostenuto, vocal reg-

isters, vowel modification and sound coverage, vocal tessitura range.

#### VOCAL TECHNIQUE FOR NON-OPERATIC SINGING

Vocal technique for non-operatic singing is subdivided into two sequential levels: the first level works on controlling the structures of the vocal tract through 13 groups of exercises and the second level works on controlling the six basic vocal qualities.

1st level structures and exercises: vocal folds - beginning and end of sound, ventricular folds - constriction and retraction, vocal folds - body and cover, thyroid cartilage, siren, cricoid cartilage, larynx, tongue, palate, aryepiglottic sphincter, lips, jaw, head and neck anchoring, torso anchoring.

Basic 2nd level vocal qualities: speech, falsetto, wailing / crying, oral twang / nasal twang, opera / legit singing, belting.

#### COMPARING TECHNIQUES

The point-by-point comparison between the two techniques covered 43 parameters and offered very interesting and unexpected results.

The two techniques analysed have a high number of partially similar processes (56%), and there are more points of convergence than divergence between the two techniques studied.

The areas of similarity between techniques, whether total or partial, can facilitate the adaptations needed to move between styles, acting as a kind of “bridge”.

Operatic singing technique greatly develops the specific practices used in operatic singing, but it does not develop the specific training for obtaining the vocal qualities needed in musical theatre, such as the vocal qualities of Twang and Belting, nor does it develop the specific training for the actor's speaking voice.

Non-operatic singing technique allows you to perform all the vocal qualities, spoken and sung, used in musical theatre; it also addresses the vocal quality of opera, but does not include training the virtuosic skills characteristic of operatic singing.

Above all, the most important conclusion to be drawn from this comparison is that neither technique excludes the other nor detracts from work done correctly, and both techniques can be used in parallel and without incompatibility. This explains why some performers have simultaneous artistic activity in different genres, switching from one to the other easily and quickly.

But while for some this process is natural and intuitive, for others it is an incomprehensible mystery, dominated by a select few, whose key to unlocking the mystery is not in their hands.

However, this notion is profoundly wrong, because since the 1990s it has been possible to explain, in a concrete and scientific way, how the transition from one genre to another is made. Al-

though the nostalgia for magic has dissipated with the raw scientific truth, the process has become clear and accessible.

The process of transitioning from one genre to another has been called vocal crossover.

#### VOCAL CROSSOVER METHODOLOGY

Vocal crossover is performed using a description of the posture of the structures of the vocal tract. The methodology makes it possible to concretely describe which anatomical structures are to be moved and how. This methodology is disarmingly simple in terms of understanding the process, but its practical control can be quite difficult to acquire and execute due to the complexity of the neuromuscular co-ordinations involved. The steps to be taken are as follows:

- the configuration of the posture of the structures of the vocal tract in the phonation of origin is described;
- the posture configuration of the vocal tract structures in the target phonation is described;
- the changes to be made are analysed;
- the muscle co-ordination needed for the transition is trained;
- the crossover is performed.

#### FINAL NOTES

Controlling crossover practices allows performers greater vocal versatility because, by precisely controlling this methodology, they can unfold into “a thousand voices”. By altering the shape of the vocal tract even a millimetre, changes in the harmonic spectrum are reflected in variations in the voice's timbre, which will generally be more noticeable the greater the changes.

In the case of actors, this possibility opens the door to the much-desired chameleon-like quality, usually the hallmark of great actors, which will allow them to “change their voice” according to the character's vocal characterisation needs.

Another important aspect to consider has to do with the performer's vocal health, as knowing the correct settings for each situation will safeguard their vocal health, allowing them to endure professionally.

On a teaching level, the methodology presented makes it possible to describe what changes need to be made in order to realise crossover practices, allowing for clarity and correction in pedagogical practice and, consequently, better quality work.

There are simpler transitions and much more complex ones, but they can all be trained: the process depends on the performer's work and not just their innate ability.

PT P.102-107

#### 06 Diogo Saldanha Body

PT P.108-114

#### 07 Terese Fradique Performance and Cultural Studies

PT P.116-119

#### 08 Rui Dias The invention of the body

On every street corner in the city on the walls of pubs outside public buildings in bus windows even on that ruined wall between adverts for radio sets and detergents in the window of the small shop where no-one comes in in the atrium of the railway station that was home to our hope of escape a poster denounces our love [...]  
(But a cry of inconsequential hope comes from the depths of the night envelops the city au bout du chagrin une fenêtre ouverte une fenêtre éclairée)

Daniel Filipe, *The Invention of Love*<sup>1</sup>

The following brief words call for the invention of the body *as a matter of urgency*, and illustrate some exercises carried out by students from ESAD.CR's Master's Programme in Product Design, in a short reference to an ongoing process: an invitation to reflection and action around the body<sup>2</sup>.

We started with the beginning and end of a forgotten poem by a forgotten poet. A poem that we invite you to read (and to see, in the homonymous interpretation by film-maker António Campos, a no less forgotten author). Because we find a parallel between his time, or perhaps better, between the time the poet invents and the time we are living in today - we are writing in the initial phase of a second period of compulsory confinement (which began on 14 January 2021) and new restrictions (which began on 21 January 2021) on school activities, confinement forced upon us by a virus with a horrible name. A time of global pandemic, declared on 11 March 2020.

In Daniel Filipe's poem, the ‘pandemic’ is the absence of love. A woman and a man invent love. Their love is persecuted by decree, by ‘government press release’. It is an isolated and persecuted love. On the run.

It is certainly worth thinking about love today, but our purpose is the body and bodies. And where does love come from? Is it not love that *makes bodies*? If they killed love in the city of the poem, if that woman and that man invented it 'as a matter of urgency'; if they are therefore the *only bodies* on the run, because they are bodies bloomed by love and therefore persecuted; at the same time, in our time (in this fiction?), it is the body that is disappearing: masks, distancing, absence of touch, confinements, closures, remote working, online classes... for the sake of public health. A delicate health-political issue. Certainly biopolitical.

We urgently need to invent the body.

The students of the Master's Programme in Product Design remembered, in relation to the statement 'Mirrors' (course unit Design Workshop I; exercise developed between 7th and 21st January 2021), not Michel Foucault's biopolitics, but his concept of heterotopia. What new places do we have to create for the body to be invented? What new heterotopias? The students in this exercise certainly created them in the mirror. One such place was created by 'the Neapolitans who started singing at night, from balcony to balcony, exorcising fear and creating a new common public space', recalls José Gil in the text 'The fear' (written on 13th March 2020) in his "Writings on the pandemic"<sup>3</sup>.

We did not refer to the pandemic in the 'Mirrors' statement (it was intended to be an open reflection on the mirror and the materialisation of objects was free). But, also, did we not want to provoke reflection on the current disappearance of the body? Mirrors reflect the body, multiply it or fragment it, among other possibilities (depending on the condition of the mirror or the articulation between mirrors). And mirrors make us reflect (think, speculate) about the body.

The last academic year, before the pandemic, we had proposed another statement 'Bodies: approaches, dialogues' (in the same curricular unit; exercise carried out between 27th November and 11th December 2019). It was an exercise that proposed the construction of objects that explored relationships between bodies, and we had epigraphed the text using Gilles Deleuze and Claire Parnet: 'To flee the plague, to organise encounters, to increase the power to act, to affect oneself with joy, to multiply the affections that express or contain a maximum of affirmation'<sup>4</sup> We do not have premonitory gifts, we did not expect the 'plague', but the disappearance of the body has been noticeable for some time.

It is an exercise we will certainly return to. After mirrors, reflection.

The students invented the body.

We urgently need to invent the body. Now. Always.

Lisbon, 24th January 2021

#### IMAGES

1. **Bernardo Poppe Söhnlein**, *De utopias heterotópicas*, Master's in Product Design, 2020-2021, Atelier de Design I, exercise 'Espelhos'.  
The mirror as utopia, as heterotopia... as heterotopic utopia.  
'It is not necessary for society to transform for me to transform myself, but it is possible to transform our sociabilities. Transforming my relationship 'me with myself and with the other' is perhaps the most significant transformation. Replacing something rather platonic, which is the model, with the way. To stop offering ready-made formulas, but to provoke each one of us to think of our existence as a mode, a mode that is established in the events we go through.' BPS
2. **Nuno Miguel Neto**, *From skin to touch*, Master in Product Design 2019-2020, Design Atelier I, exercise 'Bodies: approaches, dialogues'.  
A wooden frame, the size of a door, holds a rectangle of elasticated fabric. The body draws 'landscapes' for the beholder. Those who see can also touch... A barrier removing inhibitions?
3. **Ricardo Tocha**, *Compartment*, Master's in Product Design, 2019-2020, Design Atelier I, exercise 'Bodies: approaches, dialogues'.  
A bookcase that was found, made up of six equal divisions, serves as a minimum habitable unit. Two bodies try to inhabit it, seek privacy or try to relate to each other. The modular unit can expand and transform itself... How do you explode it, how do you turn it into a space of freedom?

#### NOTES

1. **FILIPPE, D.** (s/d). *The Invention of Love and other poems*. Lisbon: Presença: 23-43.
2. A process we have been carrying out in the Industrial Design and Environmental Design undergraduate programmes and the aforementioned Master's Degree Programme since the 2015-2016 academic year.
3. **GIL, J.** (2020). *Untamed Time*. Lisbon: Relógio D'Água: 93-152. The direct quote can be found on page 97.
4. **DELEUZE, G. and PARNET, C.** (2004). *Dialogues*. Lisbon: Relógio D'Água: 80.

PT P.120-123

## 09 **Roberta Frontini** with Raúl Antunes **The importance of promoting mental health and physical exercise in the context of the COVID-19 pandemic: the relevance of a multidisciplinary approach**

### SUMMARY

In late 2019 and early 2020, the world faced an unprecedented challenge: the emergence of a new coronavirus (COVID-19). In March 2020, important measures were implemented in Portugal to mitigate the transmission of COVID-19, which led to the social isolation of the majority of the population. At the Polytechnic of Leiria, a group of lecturers and researchers led a study to understand the lifestyles of the Portuguese adult population during the Covid-19 pandemic, namely with regard to sleeping habits, eating habits and levels of physical exercise, as well as understanding anxiety levels and the perception of fulfilment of basic psychological needs during lockdown. This study has led to the publication of an article in an international journal (Antunes, Frontini, et al., 2020), the publication of a public notice (Antunes & Frontini, 2020) and the submission of a second article (Antunes, Amaro, et al., 2020), as well as several oral communications and posters already presented at scientific congresses. This paper presents some of the data discussed and reflects on the importance of taking a multidisciplinary approach to the study of phenomena as important as the one we are currently experiencing.

In late 2019 and early 2020, an unprecedented challenge arose worldwide: the emergence of a new coronavirus (COVID-19) which, in March 2020, led to the implementation of important measures to mitigate the transmission of the virus among the Portuguese population. Thus, on 1 April 2020, a group of lecturers and researchers from the Polytechnic of Leiria led a study to understand the lifestyles of the Portuguese adult population during this period, namely with regard to sleeping habits, eating habits and levels of physical exercise, as well as understanding anxiety levels and the perception of satisfaction of basic psychological needs during confinement. The sample was collected online and included more than 1,500 participants. Some of the results of the

study have already been publicised internationally and have led to growing interest in the academic field. The results emphasised the importance of being physically active during the pandemic and also reinforced the importance of working to create strategies to promote healthier sleeping and eating habits. In fact, some of the participants reported eating more often, which could have an important impact on their health (Antunes, Frontini, et al., 2020). In addition to issues related to physical exercise, sleep and diet (typically variables studied together), this study looked at other topics, namely analysing psychological variables such as anxiety and basic psychological needs. Participants in this study, especially women and younger adults, reported higher levels of anxiety, for example, which suggests that these should be two groups to pay more attention to during this period (Antunes, Frontini, et al., 2020).

Why is it important to pay attention to these variables? And why might the results of this study be important? Since the first cases of COVID-19 appeared in China (still in 2019), changes have taken place around the world with the adoption of prevention measures (for example, restrictions on the free movement of people, with the application of quarantine and physical isolation; World Health Organisation, 2020a). However, despite the importance of adopting these measures, they can have various negative physical (Chan et al., 2020; Sharma et al., 2020) and psychological consequences. Psychological measures can be related to high levels of anxiety, fear or even the presence of depressive symptoms that can persist beyond this period (Brooks et al., 2020; Jeong et al., 2016; Johal, 2009). At the moment, the progressive return to everyday life (the return to work, school, gyms and sports), the preventive and safety measures to which we are becoming accustomed, the promise of a vaccine with significant efficacy, the appearance of a new strain and the increase in cases and the number of deaths in our country, all these issues have contributed to significant feelings of uncertainty and fear in the population. Thus, there is a growing need for studies in this area, especially considering the negative psychological consequences of the situation we are experiencing. It is extremely important to understand the impact that these results (for example, increased levels of anxiety) can have on various dimensions of individuals' lives.

Therefore, and considering what has already been mentioned, it is clear that all entities (such as the World Health Organisation) are concerned about people's mental health, namely maintaining more adaptive levels of anxiety (World Health Organisation, 2020b). It is therefore extremely important to identify and implement strategies to prevent mental health problems. For example,

the World Health Organisation has highlighted the importance of pursuing a healthy lifestyle through regular physical exercise, healthy eating and regular sleep routines (World Health Organisation, 2020b). In addition, the practice of physical exercise plays a fundamental role, especially considering that changes in daily routines (such as those that have occurred due to the pandemic) can lead to an increase in sedentary behaviour and contribute to increased levels of anxiety (Chen et al., 2020). This is important considering that several studies have already shown the unquestionable benefits of physical exercise in reducing anxiety levels (Anderson & Shivakumar, 2013; Stubbs, Koyanagi, et al., 2017; Stubbs, Vancampfort, et al., 2017).

However, during the COVID-19 pandemic, collective physical exercise was restricted in several countries, including Portugal. However, it was not only possible, but recommended, to go on short trips in order to do physical exercise. At the same time, various platforms and social networks reinforced the importance of doing physical exercise, even at home. This revealed a great sensitivity on the part of governments to the importance of this behaviour for their citizens' physical and mental health.

The importance of promoting regular physical exercise at all times of life seems clear, not only because of its impact on physical health, as has been pointed out previously (Valdés-Badilla et al., 2019; Van Den Bongard et al., 2020), but also on the mental health of individuals. At times of great psychological and emotional fragility, such as the situation we are currently experiencing, its practice is all the more important (Antunes, Frontini, et al., 2020). It is therefore essential to create safe conditions and suitable spaces, as well as to promote health education and literacy, including the promotion of physical exercise habits as a decisive factor in people's physical and mental health. Although the importance of regular physical exercise is well understood and there is scientific evidence to justify it, physical spaces are not yet fully adapted. Are cities ready to keep up with the urgency of this practice? Will individuals, already aware of the benefits of regular physical exercise, be able to find suitable spaces to put into practice what the scientific evidence has shown over the last few years? Everyone should have access not only to scientifically valid knowledge, but also to structures and conditions for practising physical exercise close to home (i.e. having the right conditions to walk, run and/or do sport close to their homes safely). These issues emphasise the importance of working together with different professionals. Not only are researchers in the field of physical activities, physical exercise, sport, exercise physiology, psychology, health, etc. important, but there must be a very strong link with other professionals, particularly design professionals.

To this end, it is worth highlighting the important step taken by the School of Arts and Design (ESAD. CR) in creating the Master's Degree in Design for Health and Wellbeing, which reinforces the importance of multidisciplinary work. Design, like other important areas, must then be called upon to serve citizens and help promote health (be it physical or mental). Together, by pooling the efforts of various professionals, the results will undoubtedly be better.

Finally, and despite the clear benefits of physical exercise and the beneficial impact it can have in specific situations such as the one we are all currently experiencing, it is important to emphasise that the practice of physical exercise must be monitored and supervised by a professional qualified to do so. The promotion of health (whether physical or mental) associated with the regular practice of physical exercise requires that it be prescribed and monitored in accordance with technical and scientific knowledge. The same applies to psychological issues. If you are looking for or need support, seek out an accredited professional. The Portuguese Psychologists' Association is a good source for finding out whether the professional you are seeing is accredited. At a time when everything seems to arrive much more easily via new information technologies, this concern becomes even more urgent. Under no circumstances should you research exercises or techniques independently or self-recreationally, as this could have harmful consequences for the practitioner.

Finally, a special word for the various researchers from different areas: that they find a way to turn science into practice, that more studies link the variables of physical exercise, physical health and mental health and that more multidisciplinary work is done, especially when what we want is to promote the well-being of the population.

#### REFERENCES

- Anderson, E., & Shivakumar, G. (2013). Effects of exercise and physical exercise on anxiety. *Frontiers in Psychiatry*, 4, 10-13. doi: 10.3389/fpsy.2013.00027
- Antunes, R., Amaro, N., Salvador, R., Matos, R., Morouço, P., Rebelo-Gonçalves, R. & Frontini, R. (2020). Higher physical exercise levels may help buffer the negative psychological consequences of COVID-19 pandemic. *In Press*.
- Antunes, R., & Frontini, R. (2020). Physical exercise and mental health in Covid-19 times: an editorial. In *Sleep Medicine*. doi: 10.1016/j.sleep.2020.10.007
- Antunes, R., Frontini, R., Amaro, N., Salvador, R., Matos, R., Morouço, P., & Rebelo-Gonçalves, R. (2020). Exploring lifestyle habits, physical exercise,

- anxiety and basic psychological needs in a sample of Portuguese adults during covid-19. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17(12), 1-13. doi: 10.3390/ijerph17124360
- Brooks, S. K., Webster, R. K., Smith, L. E., Woodland, L., Wessely, S., Greenberg, N., & Rubin, G. J. (2020). The psychological impact of quarantine and how to reduce it: rapid review of the evidence. *The Lancet*, 395, 912-920. doi: 10.1016/S0140-6736(20)30460-8
- Chan, J. F. W., Yuan, S., Kok, K. H., To, K. K. W., Chu, H., Yang, J., Xing, F., Liu, J., Yip, C. C. Y., Poon, R. W. S., Tsoi, H. W., Lo, S. K. F., Chan, K. H., Poon, V. K. M., Chan, W. M., Ip, J. D., Cai, J. P., Cheng, V. C. C., Chen, H., ... Yuen, K. Y. (2020). A familial cluster of pneumonia associated with the 2019 novel coronavirus indicating person-to-person transmission: a study of a family cluster. *The Lancet*, 395(10223), 514-523. doi: 10.1016/S0140-6736(20)30154-9
- Chen, P., Mao, L., Nassis, G. P., Harmer, P., Ainsworth, B. E., & Li, F. (2020). Coronavirus disease (COVID-19): The need to maintain regular physical exercise while taking precautions. *Journal of Sport and Health Science*, 9(2), 103-104. doi: 0.1016/j.jshs.2020.02.001
- Jeong, H., Yim, H. W., Song, Y., Ki, M., Min, J., Cho, J., & Chae, J. (2016). Mental health status of people isolated due to Middle East Respiratory Syndrome. *Epidemiology and Health*, 38(e2016048), 1-7.
- Johal, S. (2009). Psychosocial impacts of quarantine during disease outbreaks and interventions that may help to relieve strain. *The New Zealand Medical Journal*, 122(1296), 53-58.
- Sharma, A., Pillai, D. R., Lu, M., Doolan, C., Leal, J., Kim, J., & Hollis, A. (2020). Impact of isolation precautions on quality of life: a meta-analysis. *Journal of Hospital Infection*.
- Stubbs, B., Koyanagi, A., Hallgren, M., Firth, J., Richards, J., Schuch, F., Rosenbaum, S., Mugisha, J., Veronese, N., Lahti, J., & Vancampfort, D. (2017). Physical exercise and anxiety: A perspective from the World Health Survey. *Journal of Affective Disorders*, 208, 545-552. doi: 10.1016/j.jad.2016.10.028
- Stubbs, B., Vancampfort, D., Rosenbaum, S., Firth, J., Cosco, T., Veronese, N., Salum, G. A., & Schuch, F. B. (2017). An examination of the anxiolytic effects of exercise for people with anxiety and stress-related disorders: A meta-analysis.

*Psychiatry Research*, 249, 102-108. doi: 10.1016/j.psychres.2016.12.020

- Valdés-Badilla, P. A., Gutiérrez-García, C., Pérez-Gutiérrez, M., Vargas-Vitoria, R., & López-Fuenzalida, A. (2019). Effects of physical exercise governmental programmes on health status in independent older adults: A systematic review. *Journal of Aging and Physical exercise*, 27(2), 265-275. doi: 10.1123/japa.2017-0396
- Van Den Bongard, F., Hamer, H. M., Sassen, R., & Reinsberger, C. (2020). Sport and physical exercise in epilepsy: A systematic review. *Deutsches Arzteblatt International*, 117(1-2), 1-6. doi: 10.3238/ARZTEBL.2020.0001
- World Health Organisation (2020a). *Critical preparedness, readiness and response actions for COVID-19 - Interim guidance*.
- World Health Organisation (2020b). *Mental health and psychosocial considerations during the COVID-19 outbreak - 18 March 2020*.

PT P.124-128

#### 10 Renato Bispo

### Design as translation. What does it mean to live a healthy life?

Text originally written and presented in English on 7 May 2019 at the international conference Design Culture and Somaesthetics. Moholy-Nagy University of Art and Design, Budapest. The Portuguese version has been expanded and revised for publication in this volume and although it maintains the original structure, following an argument based on analysing examples of projects carried out by the students, which were projected at the conference, an attempt has been made to find a language that is more suitable for reading.

In contemporary Western societies, this question tends to be answered by keeping the body young and fit, usually through a low-fat diet and physical activity such as running or going to the gym. In this way, training-related behaviours have become a materialisation of being healthy, embodying the concept of "healthy living". But can we consider this materialisation to be a definitive translation of what it means to be healthy? Ideas need to be materialised in order to be assimilated into life. Taking this point of view, design can be defined as a process of materialisation that translates concepts into objects and behaviours. Therefore, designing something should be understood as a process of incorporating meaning into the

language of objects. Complex concepts such as “healthy living” can be divided into several moments, and are the result of subjective perception. Objects can serve as catalysts for the experiences that define this perception, creating interactions that can make people feel healthy and transforming the abstract idea of “healthy living” into a concrete perception. This presentation aims to discuss how the perception of having a healthy life should be conceived in the future, trying to make it clear that design is not a neutral translation but a coding process that can profoundly change the meaning of a concept according to the way it materialises.

In this text I would like to share the idea of design as a process of translation. This approach stems from my teaching practice and seeks to reflect the way I teach design to my students and, possibly, initiate a broader discussion about product design. I will try to demonstrate the most relevant points that the notion of translation can offer product design, using as a basis for reflection projects developed by students from the Industrial Design Degree and the Master’s in Product Design at ESAD.CR, where I teach. Some of the projects presented were supervised by me, others by Fernando Brizio, whom I would like to thank, but I am solely responsible for selecting the examples and constructing the argument.

ESAD.CR is a school geared towards the practical teaching of Arts and Design with around sixteen hundred students, of which around one hundred and seventy are studying product design at bachelor’s or master’s level. Each of them develops around two projects per semester, which leads to the actual production of more than five hundred prototypes per year.

To a certain extent, the production of the students’ work mirrors contemporary society, which is completely full of objects. This production causes a tension within the school, similar to that which can be found in society. How do we ensure that the objects we design are good, that they make sense, rather than just being more things?

Krippendorff (2006) in his book “Semantic Turn” draws attention to this issue, which he considers to be central to contemporary design. For this author, the main objective of design is to produce meaning, and it should lead to products that are full of meaning. In my teaching practice, I have come to the same conclusion, and I could say that the main aim of design teaching seems to be to prepare students for the conceptual and material process that allows them to design products that make sense.

Completed projects still have to be original, functional and well-built, but if they lack meaning, they remain empty of purpose, just another object in the *continuum* of consumption that contemporary society has become.

Normally, when we hear the word “reality” in academic language, it means the relationship with companies, an attempt to link an academic environment, orientated towards education and the production of knowledge, with the business world that keeps the economy running and which for this reason tends to be seen as more real. However, I believe that the idea of “translation” as a process of transferring from the plane of ideas to the plane of reality has more to offer design than just the connection with economic reality, or even with the greater efficiency of design solutions in a social context.

We can start by defining design as the translation of socio-cultural concepts and values into the language of things. But this translation is not literal, because products are not like words, they convey meaning in a different way, which relates to our bodies, our emotions and above all our ability to act and live.

According to Berman (1988) the semantic field of the word “translation” is quite rich and can mean different things, such as the process of literal or non-literal translation of words from one language to another; the conversion from one medium to another; or even the process of moving something from one place to another.

In Portuguese, the word “tradução” essentially means the translation of ideas or texts between written or spoken languages, and is not usually associated with the “other translations” proposed by Berman. However, the word “*translação*”, although less used in common parlance, continues to be used with this meaning in maths or medical research, maintaining a greater polysemy of meaning that comes from the original Latin word, which implies a physical or symbolic transfer that can be used for both ideas and things.

In order to understand how this process of “translation” can be achieved, it is crucial to start by analysing how meaning is produced in objects. If we draw on semiotic analysis, which dismantles the symbolic process, as a strategy to overcome the obstacle of evidence that makes us feel that the attribution of meaning is an automatic process, we can understand that the meaning of an object happens as a layered process, where at first we recognise what we are seeing and only then do we interpret its meaning. This second layer can be called the meaning of an object. A personal interpretation based on connotations, associations that the individual makes based on their personal experience, cultural background, emotions and *embodied knowledge*.

In image 1 we can see how cultural codes can be used to induce meaning in an object. We can recognise an unconventional artefact, which appears to be half glass and half bottle. We easily recognise

the shapes that make it up, because they are very stable in our cultural code, but we find it difficult to recognise the object as a whole, because it presents us with something unusual. So we ask ourselves what does it mean?

And while we are trying to find an answer, we start making connotations, trying to interpret its meaning, associating it with ideas we already have. We will probably remember a table, or a dinner party, maybe we will associate the neck of the bottle with drinking a beer or a soft drink. These relatively stable elements can lead us to some kind of thinking about formality and informality around a table and the social interactions that take place in this context. This second layer of interpretation, which can be called meaning, depends on the first layer, when we recognise the half glass and half bottle. But if the first layer is relatively stable, the second is certainly more open, depending on personal reflection and interpretation.

The examples shown in image 2 work in the same way. First we try to recognise elements in these objects. On the left we can see the inside of an old tram and a dress swinging from the hand support. What does this project want to tell us? We start to make connotations, using our memories and our perception of the experience this object invites.

In the image on the right we probably recognise a pair of trousers, with unconventional pockets, but the context is there to give us a clue. A garden, pigeons and a dance move. What do these trousers mean? What happens when we spin or dance?

Perhaps we connect this dress and these trousers with childhood, or with some kind of poetic contact with our surroundings. Some people may feel a sense of happiness, calm or well-being, others will have completely different connotations.

Somehow it seems easier to understand the meaning of these projects than to try to describe them in words. This is a crucial point of design as translation, perhaps it is easier to understand complex meanings through objects than words, even if we cannot explicitly describe what we are understanding.

Objects do not communicate ideas in the same way that words do, and although their language is powerful enough to create a sense of evidence in us, it is somewhat limited in its control over what we are trying to communicate. Barths (2001) argues that the syntax of objects consists fundamentally of the juxtaposition of elements. These encounters create forms, which become intelligible compositions of elements on which we build meaning. Complex messages, such as those presented above, can be conveyed through simple encounters of forms that are easy to recognise.

Simplicity, or *less is more* as designers often say, facilitates the first step in interpreting the

meaning of an object. The absence of unnecessary elements emphasises the presence of those that remain. The game of constructing meaning, which involves recognising and combining elements, thus becomes more controlled. Non-essential elements are noise that could lead the interpreter to build unwanted associations.

In the project shown in image 3 we can see a set of two simple elements, two pairs of slippers in different sizes. One for an adult and one for a child. When fixed on top of each other, this encounter invites us to use them in a certain way. What does this mean? The moment to teach a child to dance? But why make this moment permanent? Why record it in an object?

The process of connotation begins and leads us to reflect on the relationship between parents and children, moments of attention and emotional contact. This object invites us to transform a common but sporadic experience into a routine repetition. Putting on these slippers becomes a sign of willingness to play, creating a habit.

Here we can see a bird cage, where the perch is a flute. Once again we recognise the elements that make up the object, but what does it mean?

The simplicity of the elements used makes the first layer, of recognition, clearer, but the meaning remains complex. Why do people have animals? What is the hidden need? Is it the emotional connection that can be established between people and animals and the desire to communicate, even if there is no common language? On the other hand, we can associate this project with the oppression of animals, with man’s dominant role over nature.

The ambiguity and complexity of the meaning of this project is based on the fact that cages and flutes are objects with very different semantic fields. When an object finds a way to connect these two semantic fields, it creates the need for reflection and when we reflect on things, their meaning is no longer automatic, making us more aware of our values, beliefs and prejudices.

We live in a complex world, surrounded by complex ideas. Ideas like healthy living or well-being, which can make us feel that we are incapable of deciding what to do, or that the world is so complex that we cannot understand it. But perhaps, and this is a big perhaps, it is easier to understand the meaning of the world through objects than words, because objects produce meaning in the language of reality, allowing us to experience them.

This is why it is essential for designers to work with other specialists, because in order to carry out their work they need to be bilingual, they need to understand the language of concepts in order to be able to translate them into objects, but this is also why a designer has to remain a designer,

someone who specialises in designing and building forms, not concepts, but forms.

So what role does design play in defining the world we live in? Designers are not politicians or business people, and they do not usually have much power to decide important things in society. Their power has a completely different nature, the power to propose, to show alternatives, the power to materialise complex concepts, and material syntheses have the power of evidence, to change reality, because when we start to believe in them, they become real in their consequences.

In Portugal the public swimming pools are not like in Budapest, the water temperature is colder, around 27 degrees, the project in image 5 is a two-piece swimsuit, in which the lower part is made of very thin neoprene, a thinner version of the same material used in surf suits, which increases the ability to maintain body temperature when in cold water.

This swimsuit was designed to be easy for older people to put on and take off, taking into account the limitations in movement that come with ageing. The project was developed in collaboration with a municipal swimming pool in Caldas da Rainha, and was tested with users who go to this pool. Its thermal characteristics allow people to stay in the water longer and use the pool more comfortably.

What is the deeper meaning? Depression and loneliness are the main problems facing the elderly population in Portugal. Using the municipal swimming pool in a more comfortable way is an invitation for an elderly person to remain active, get out of the house and be with others, while remaining autonomous and self-confident.

In the following image we can see a cake project made in collaboration with a traditional pastry shop in Lisbon. It is a “napkin”, a traditional cake usually eaten by children, made from sponge cake and filled with pastry cream. The new version adds red fruits to the dough and reduces the sugar. The shape remains familiar to Portuguese people, but the flavour and visual appearance have changed.

It is no longer the old “napkin”, it is a new one, more concerned with children’s health problems due to excessive sugar consumption. But it is still a cake! And in this way it is changing the meaning of what a cake is and therefore the meaning of what a pastry shop is, updating them to new health concepts. If we start changing products, we start changing institutions and, consequently, changing society.

To conclude, the project in image 7 proposes a change in the way children learn music. The child can create a specific set of musical notes and organise them according to their body and the exploration of harmonic relationships. They can

start with just one box to explore rhythms, or with three boxes to create a harmonic sequence and evolve to thirty-two boxes, the same three octaves as the classical piano.

It is a musical instrument that adapts to learning, allowing people to explore and achieve results more quickly, or to try new ways of relating notes to each other. Even someone who has never played music can start making simple melodies after a first learning session. This object promotes exploration and self-learning. What does this mean in the context of a school? What if learning was driven by enthusiasm and curiosity instead of obedience, fear and exams?

The deeper meaning, as usual, is open to interpretation, but the object poses the question.

#### IMAGES

1. Project developed in 2011 by Cátia Santos, under the guidance of Renato Bispo, in the Industrial Design Project II course of the Industrial Design degree.
2. Projects developed in 2004 by Filipa Pires, under the guidance of Fernando Brízio, in the Final Project course of the Industrial Design degree.
3. Project developed in 2008 by Diana Antunes, under the guidance of Fernando Brízio, in the course unit Final Project of the Industrial Design Degree.
4. Project developed in 2010 by Carolina Sousa, under the guidance of Renato Bispo, in the Industrial Design Project II curricular unit of the Industrial Design Degree.
5. Project developed in 2014 by Andrea Francisco, under the guidance of Renato Bispo, as her final work for the Master’s Degree in Design and Product.
6. Project developed in 2015 by Sofia Silva, under the guidance of Renato Bispo, as the final work for her Master’s Degree in Design and Product.
7. Project developed in 2018 by Eduardo Vanzeler, under the guidance of Renato Bispo, as his final work for the Master’s Degree in Design and Product.

#### BIBLIOGRAPHY

- Barths, R. (2001). *Semantics of the Object*. in *A Aventura Semiológica*. pp. 205 - 218. Martins Fontes.
- Berman, A. (1988). *De la translation à la traduction*. in *TTR - Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations. Volume 1, number 1, 1st semester 1988. Université du Québec*.
- Krippendorff, K. (2006) *The semantic turn: a new foundation for design*. Taylor and Francis.

PT P.130-143

## 11 Emanuel Brás The evident properties of expropriation

The evident properties of expropriation is a photographic project, still in progress, about the vitality of plants revealed in neglected spaces. This series of photographs was conceived and has been developed to exist in a screen format, to be presented initially on a website, and will only be available for a short period, during which time there will be successive updates. This project will be launched soon.

#### IMAGES

1. 2020, Coordinates (N,W): 39.371501202356505, -9.148556949611576
2. 2019, Coordinates (N,W): 39.41034467683955, -9.133396283816136
3. 2018, Coordinates (N,W): 39.40390968383394, -9.136622723943935
4. 2020, Coordinates (N,W): 38.768562151027076, -9.103243544091638
5. 2020, Coordinates (N,W): 40.23924289964691, -8.434028800403501  
From left to right:
6. 2020, Coordinates (N,W): 39.40655953692369, -9.133894474202462
7. 2020, Coordinates (N,W): 39.41034467683955, -9.133396283816136
8. 2019, Coordinates (N,W): 39.34221977925744, -9.168367573861428
9. 2020, Coordinates (N,W): 39.91699567066345, -8.629906412124273
10. 2019, Coordinates (N,W): 43.683404125162944, 4.63165766973336
11. 2020, Coordinates (N,W): 39.74911606259768, -8.918878651891871
12. 2018, Coordinates (N,W): 39.25581118386003, -9.170963598933483
13. 2020, Coordinates (N,W): 39.746955589543205, -8.932841457423725
14. 2018, Coordinates (N,W): 39.36641133550885, -9.110027083863377
15. 2019, Coordinates (N,W): 39.41412293825471, -9.171749955286638
16. 2019, Coordinates (N,W): 39.616527092955664, -8.861485397739235
17. 2020, Coordinates (N,W): 39.09071714084544, -9.26714921713461
18. 2020, Coordinates (N,W): 39.87529564540646, -8.686109558019846
19. 2018, Coordinates (N,W): 39.74185547115865, -8.804830029471546
20. 2020, Coordinates (N,W): 39.7510208666134, -8.807263570091504

21. 2019, Coordinates (N,W): 38.96404580706362, -9.213222716203305
22. 2020, Coordinates (N,W): 40.2389592391859, -8.434744938605851

PT P.144-147

## 12 João B. Serra The times of the city

The city has a time, the historical time of complex human creations. It arose in specific geographical, economic, social and cultural contexts and was a distinctive factor of classical civilisations. In the long march of humanity, it is a relatively recent phenomenon - no more than 5,000 years old - which, especially in recent decades, has become overwhelming.

The majority of the population now lives in cities. There are territories where urban concentration is extremely high; the number of large cities inhabited by more than five million people is now spread across the planet. From this point of view, the city presents itself as a phenomenon of enormous historical dynamism, even though the destiny of each city, together with that of the regions in which they are located, can have upward or downward trajectories. Cities are living organisms, the growth of each one in particular can face critical challenges: they are not eternal.

Thinking about the notion of a city has been one of the permanent exercises in the intellectual history of humanity since the ancient Greeks. How does it guarantee the performance of the functions assigned to it by society and power? How does it stand on the ground, how is it laid out in the territory, how is it built? How does it defend itself, how does it relate to the outside world, how does it govern itself? How does it provide well-being, security and comfort to those who live there or seek it out? How does it arouse conviviality, admiration and pleasure? How does it capture and stimulate the desire to improve, the search for innovation, the creative faculty in the arts, sciences and philosophy? How does it prevent threats, anticipate risks, combat crises? How does it generate and capitalise on opportunities, compete with its competitors, share advantages and establish alliances?

Multiple disciplines, from urbanism to anthropology and philosophy, have been called upon to find answers to these questions. Many of the reflections are orientated around an archetype, an ideal city, a matrix that, from the 16th century onwards, was given a name: utopia.

Utopia is the perfect city, the paradigm that serves as a reference point for all the corrections and transformations that need to be made to the imperfect city, the real city. The city is thus a place and utopia a place without existence (the word utopia was coined by Thomas More, adding a negative

u to the name *topos*, and the suffix *ia*, a qualifier). Utopia is a projection of desire, of the imaginary.

Claudio Magri suggests that utopia is nothing more than the other side of disenchantment, sometimes of loss. We dream of another city in contrast to the one we have. We dream of another time, over the time that is ours. To invoke utopia is not to submit to things as they are, but to fight for what they should be. Utopia gives meaning to the city that exists, that we have inherited and built. While we dream of utopia, it is the city-place that we listen to, with its pains and anxieties, its promises and appeals.

The city's imperfection is not a chance occurrence, nor the mere product of crises and catastrophes. The city's imperfection is the result of its nature as an organism, which every day degrades and every day needs care and repair, which every day faces its citizens' feelings of disenchantment and loss, demanding repairs, corrections and new solutions.

The urban growth experienced in recent decades is the result of transformations in how production is organised, under the impact of new technologies. The acceleration of this movement has been driven by globalisation. Change has led to a contraction of space. Space has shrunk: the distance between stops separated by days or weeks has shrunk to days or hours. Communications make it possible to synchronise the event and the news generated. Mobility has subverted distance and remade geographical connections. Large urban concentrations and massive population movements mark the reconfiguration of space that we are witnessing.

These changes could not fail to cause new tensions in the city, calling into question some of its essential features, those that have characterised the city throughout history: the acceptance of diversity and the importance given to public space.

In his *Politics*, Aristotle, one of the first great thinkers on the city, offers a defence for diversity. "A city is made up of different types of individuals. Similar people cannot give rise to a city". For this reason, in times of war, Athens gave shelter to different tribes from the countryside and treated those who sought the city's protection as exiles.

Cities have been trialling and adopting integration mechanisms to deal with the cultural and social heterogeneity of their permanent and temporary inhabitants. The way diversity is viewed is a barometer of the quality of urban life.

The other barometer is the quality of the public space. Where it is alive, it crosses generations, social groups and cultural backgrounds, the city shares values between those who live in it and between them and those who make demands of it. Where it hosts different activities, acts as a meeting point between generations, cultural backgrounds and diverse social belongings, it means that the city creates opportunities, is permeable to the exchange of information and knowledge, and wants to facilitate inclusion.

In today's growing city, these barometers are ringing alarm bells. The city is dispersed, fragmented. It grows by annexing new spaces, which it invades but does not integrate. Urban planning has allowed itself to be trapped by land speculation and consumer functions, producing instead of curbing and combating social inequality.

Ghettos have grown, especially in big cities. There are ghettos for the rich and the poor, sometimes surrounded, walled off, symbolically or even physically.

Urban policies tend to favour city centres, where businesses are concentrated, where expensive housing is available and where wealthy visitors are welcomed. The inhabitants of the peripheries have no access to the heart of the city, where wealth is concentrated. The unequal quality of urban life in the centre and in the more or less degraded peripheries is flagrant: from transport to public spaces, from public facilities to services.

Today, the city is not the centrepiece of social integration. Quite the contrary. It is a centrepiece of inequality, prejudice and division. The city of segregation does not facilitate, but rather creates obstacles to social permeability. It is unable to promote the integration of those arriving from outside, from the countryside, from other places - nations or continents.

As well as pushing diversity towards exclusion and public space towards privatisation or homogenisation, today's city has promoted the multiplication of what Marc Augé called non-places.

The displaced place, the *hors-lieu*, as opposed to a place located in space and time, in other words, as opposed to a relational, historical place with an identity, the non-place is not an imaginary place, like that of utopia, it is a place whose specific times have been erased, it is a-historical, situated in a kind of eternal present.

Non-places are spaces that fulfil the needs of mobility, transit, distribution and consumption, and leisure. They are temporary facilities, such as refugee camps or tent neighbourhoods. They are airports, petrol stations, urban and leisure parks, hotel units belonging to large hotel chains, large shopping centres, large distribution warehouses.

We need to return to the city of temporalities, and therefore of places. For this city, time is a value. And people are a priority.

We must recover the theme of the open city and pose an ethical challenge to city politics, as Richard Sennett did in his recent book *Ethics for Cities*. Should city politics represent and manage the city as it exists or seek to change it?

Let's defend local authenticity, which can even be made compatible with some exoticism. The city favours contact and must avoid the risk of isolation. The meeting point is a fundamental device of the city. Yes, the city flows, but it is also immobile, it pauses. We need spaces and time for exchanging information, commenting, personal recognition.

These can be more or less conventional spaces, but not inhospitable ones.

The city must create and maintain its atmosphere of confluence, coexistence and compromise. Accept diversity as a value, instead of seeing it as a threat.

Public spaces are spaces that don't belong to anyone in particular, but which everyone should feel they own. In fact, there are more users than owners, but knowing the topography of the place allows everyone who goes there to memorise it as "theirs".

They are places of delicate balance. They have to be seen as shelters, and therefore fragile, and not as nobody's places, repetitive and replicated. They should be designed with the daily and weekly rhythms in mind, as well as the modulations resulting from the changing seasons, habits and tastes, the differences between generations and the physical abilities of the users. Friendly spaces that encourage closeness and interaction. Not all human relationships have to be strong and deep. Superficial relationships can also occur at meeting points.

Spaces favourable to slowness. Pierre Sansot proposes that we reclaim misnamed notions such as the slow, the laggard. Slow people have been labelled as awkward, heavy, not very warm. We have exalted the slim, the swift, who triumph in mental calculation and dexterity. Sansot seeks to object to the notion of will acting as an accelerator of duration, allowing itself to be driven by time. On the other hand, he argues that we should increase our wisdom, in other words, our capacity to welcome the event. It is this individual openness that he calls slowness. It is not a character trait, but a life choice. It is not the mark of a spirit lacking in agility or of a phlegmatic temperament. It is the choice of someone who wants to give time every opportunity.

Slowness lies in letting ourselves be guided by our steps, appreciating a landscape, rather than talking to someone else. It is in putting ourselves in a position to listen to someone we trust. It is in dreaming, in that kind of twilight consciousness that keeps us alert. It is in waiting, which is a way of making the horizon reach as far as possible. It is in the breadth of our inner life. It is in writing, which allows that inner life to reveal itself instead of wasting away ingloriously. It is in the wine we savour rather than drink. It is in the science of the right measure. It is in tenderness, respect and grace.

In all these experiences, slowness does not mean an inability to adopt a fast pace. It means that we do not want to speed up time or be pushed by it, but that we want to increase our capacity to welcome the world and not forget our fragility along the way, nor give up our freedom. Life is an opportunity and there is no second one.

When we talk about ethics for the city, about time for the city, we are also talking about democracy. Both are slow by definition, both are threatened

by frenzy and vertigo. The city is a place where you can listen to time, the time of each citizen. Democracy is not just about talking, it is above all about listening.

The experience of slowness seems to clash with the demands of mobility and the rapid wear and tear of the modern city. Repair, recovery and reconstruction have been abandoned in favour of replacement, change and rupture. The current ecological crisis has revealed, however, that the response proposed by the "moderns" - based on acceleration through science and technology - is nothing more than a flight forward. The valuable contribution of Bruno Latour's anthropological and philosophical essay shows that the crisis is jeopardising the habitability of the planet and is not limited to shrinking the space available to humans.

The city is the centrepiece of the response to the crisis. It has a history and now is the time for every step to be consistent with it, in other words, to reflect on it. If the risks call for anticipation and resilience, we need the city, now more than ever, to proceed with rigour when calculating the impacts and with balance, when introducing innovations. Time to absorb change is not compatible with the authoritarian relationship with nature that has characterised the city's evolution to date. Sennett and Latour would agree that decisions about the city should be subject to ethical criteria and the principle of irreparability: it is not acceptable to do anything that cannot be repaired.

In this regard, Sennett evokes the Roman poet and philosopher Lucretius (94 BC-50 BC) because he advocated that instead of fighting the turbulence of time, we should live with it. The word crisis had been coined by the Greeks to designate a situation that had reached such gravity that it could no longer be ignored. The Latin of the Romans introduced a subtle variation on the term: a crisis is a time to pause and reflect on the direction we should take.

#### AUTHORS CITED

- Augé, Marc, 1992  
*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité.* Paris, La Librairie du XXIe siècle.
- Latour, Bruno, 2019  
*Où suis-je? Paris*, Éditions La Découverte.
- Magris, Claudio, 2001  
*Utopie et désenchantement.* Paris, Éditions Gallimard [translation of the Italian edition, 1999].
- Sansot, Pierre, 1998  
*Du bon usage de la lenteur.* Paris, Éditions Payot & Rivages.
- Sennett, Richard, 2019  
*Building and living. Ethics for the city.* Barcelona, Editorial Anagrama [translation of the American edition, 2018]

13 **Ana Teresa Vicente****Ephemeral Maps and Enduring Waste: Tracing Transtopia Through Materiality in Hong Kong**14 **Luís Santiago Baptista****Journey into the invisible**

*The journey to the invisible is a journey through what is out of reach, what exists beyond our daily lives. Places that for various reasons exist in the shadows, inaccessible or incomprehensible spaces. However, these places persist in our culture, they are inscribed in our collective memory. They therefore exist, but essentially in the form of images, events and narratives, real and fictional, true and imaginary. The journey to the invisible is therefore the precise moment when these places intersect and overlap with their representations, activating and intensifying the experience of space. That is why the journey to the invisible is not an itinerary. Nor can it be realised by a mere visit. Rather, it's an itinerary of experiences through places we don't know, ignore or have forgotten. But these places are there, suspended and expectant, waiting for the moment when our lives will cross them, with a mixture of curiosity and amazement. A set of experiences that everyone will be invited to record in a variety of ways, taking part in the challenge of making the invisible visible.*

Journey to the Invisible, a curatorial project by Luís Santiago Baptista and Maria Rita Pais, was developed in three phases: a journey, an exhibition and a book. The project sought to intersect architecture, the arts together with the social and human sciences in the experience and representation of space. We were interested in exploring the combination of the performative and archival dimensions of architecture, as well as transcending the boundaries between artistic practices and documentary research.

The first phase of the project comprised a trip, as the winner of the Pop-Up Travel Commissariat Open Call competition launched by the Southern Regional Section of the Institute of Architects in November 2015. The trip's itinerary, which took place between 10th and 12th June 2016, covered a series of works of varying nature and time in the centre of the country, summoning up invisibility in its multiple cultural, social, recreational, domestic, ethnic, religious, medical, military, industrial and infrastructural dimensions. Not being an end in itself, the Journey to the Invisible was a means of

research, by way of an itinerary through a series of significant spaces, to which we invited a group of artists and researchers, opening up the possibility of the project's future development. Taking part in the trip were artists Nuno Cera, Ricardo Castro and Tatiana Macedo, architect Spela Hudnik and geographer Álvaro Domingues.

The second phase of the project included an exhibition at the Thalia Theatre from 29th July to 31st August 2017, which received one-off support from DGArtes. The exhibition involved the inclusion of a new case study, the very space where it was to take place, allowing the moments of the journey and the exhibition to intersect. The exhibition collected documentary and technical material from numerous archives and institutions and called on existing works of art relating to the case studies, as well as presenting new works produced by the invited artists and researchers. Working on all the places visited, Álvaro Domingues produced a book of short reflections, designed by Ricardo Castro, with texts and images, while Nuno Cera presented two films, shown side by side, with animated still shots. Tatiana Macedo drew parallels through photography between Praia Grande and Rodizio, while Ricardo Castro used illustration to capture small objects and situations during the journey. Spela Hudnik collected the invisible textures of the places, which she then worked on three-dimensionally for the exhibition. Without the possibility of using the building's walls, the exhibition was organised into sections centred on the case studies, using a series of modular structures placed horizontally or vertically in the space. At the exhibition's *finissage*, on 31st August 2017, Ricardo Jacinto's sound performance would be the sublime manifestation of this encounter between real space and artistic practices.

In its different phases, the Journey to the Invisible project sought to cross-reference the experience of space with the archive of documentary, technical and artistic representations: wandering through the empty Lisnave Shipyard (1967), with the discovery of Vhils' *graffiti*, featured in a U2 music video, can be contaminated by the vanished life of the shipyard and the iconic images of a delirious Manhattan of Cacilhas; the intrusion into João Andresen's Lino Gaspar House (1955) can break the distance that exists between the close contact with the family, who commissioned it and still inhabit it, and the technical abstraction of the original drawings and publication of the project; the tension felt inside the Mouraria Shopping Centre (1989), by Carlos Duarte and José Lamas, with the regimes of legal invisibility of emigrant communities, can be contextualised by the continued irresolution of a place targeted by the destructive urban sanitation and demolition policies of the Estado Novo and the consequent multiple unrealised plans; the

restricted entry into the Carthusian Monastery (1598) by Giovanni Casalli and Filippo Terzi, with its break from the routine of monastic life, can be heralded by the temporary stays recorded in Daniel Blaufuks' photographic project and Francisco Sousa Lobo's comic strip; the vertiginous descent into the Pardais Quarries, captured in Edward Burtynsky's beautiful photographs, can be contrasted with the purely abstract technical drawings of the industrial transformation of the landscape; travelling through the immensity of the ruins of the São Domingos Mine (1890), an autonomous community in the Alentejo territory, still resistant to the shutdown of industrial activity, you can confront its history between political repression, evident in the censorship documents of the Estado Novo, and the constitution of a strong identity and social cohesion; the visit to Nova Aldeia da Luz (2012), by João Figueira & Associados, can be reflected in the trauma expressed in Catarina Mourão's documentary and in Eurico Lino do Vale's portraits of the inhabitants, faced with the submersion of the old village, and in Pedro Bandeira's ironic photomontages; the experience of the abandoned underground bunkers of the 8th Battalion of the Coast Artillery Regiment in Albarquel (1950) can bring to light, through now declassified documents, both a whole military reality hitherto kept secret and the revelation of these spaces that are intentionally invisible in our daily experience; the contemplation of the vacant Casa da Quinta da Comenda (1908), by Raul Lino, in a magnificent landscape context, can be fictionalised by the mythical references, true or false, of the visits by Truman Capote and Jacqueline Kennedy; the night spent at the Hotel das Arribas in Praia Grande (1966), by Raul Tojal and Manuel Carvalho, can intersect with the expectant time of the film *The State of Things* by Wim Wenders and the disenchanting vision of Ângela Ferreira's work referenced in it; the communion between architects to share the summer period in the so-called Architects' Neighbourhood in Rodizio (1943), by Keil do Amaral, Adelino Nunes, Raul Tojal and Faria da Costa, can be expressed in the formal unity of their designs for houses opening on to a shared space, that today, occupied by new generations, has been walled off; access to the abandoned Pavilions of the Caldas da Rainha Spa Hospital (1901), by Rodrigo Maria Berquó, can be haunted by Ockert Ferreira's chronicles of the passage of the Boers through Portugal, the building's first inhabitants, which was followed by other equally temporary uses; the entrance to the uninhabited Panopticon of the Miguel Bombarda Hospital in Lisbon (1896), by José Maria Nepomuceno, can be crossed by the real and fictional presences of the films *Jaime* by António Reis and *Memories of the Yellow House* by João César Monteiro, as well as the documentary photographs by José Fontes; the discovery of the ruined Monsan-

to Panoramic (1968), by Carlos Chaves Costa, can confront the photographic memory of a building that was finished but yet to be inaugurated, revealing its future intermittent use, with its later fate, presented in the documentary *Ruins* by Manuel Mozos; a visit to the exhibition at the Thalia Theatre (1841/2012), with refurbishment by Gonçalo Byrne and Barbas Lopes, can be enhanced by the incredible chronicles about Count Farrobo and Daniel Malhão's photographic record of the building's ruin before the architectural intervention that maintained it, exhibited in the space itself.

The third phase of the project involved the publication in 2019 of the book *Journey to the Invisible: Space, Experience, Representation*, by the independent publisher Purga, with the support of the Serra Henriques Foundation. The book is not merely a catalogue compiling the previous phases of the project, but a critical reworking of the contents for the specific format of the book. Edited by the curators and with graphic design by Ricardo Castro, the book not only expanded its contents, with a new introduction and iconographic material on the case studies discovered in the meantime, but also included theoretical essays on the themes worked on in the project, by Eliana Sousa Santos on the idea of travelling, by Inês Moreira on the question of ruin, by Susana Oliveira on the theme of fiction and by Susana Ventura on the concept of the invisible. The book went on to win the Premis FAD de Pensamiento y Critica 2020.

## IMAGES

1. Map of the Journey to the Invisible, 2016 © Luís Santiago Baptista / Maria Rita Pais
2. Photo from the Journey into the Invisible, Visit to the water tank in the New Village of Luz by Pedro Bandeira, 11 June 2016 © Nuno Cera
3. Luís Santiago Baptista, Maria Rita Pais (eds.). *Journey to the Invisible: Space, Experience, Representation*. Lisbon: Purga, 2019 © Luís Santiago Baptista / Maria Rita Pais
4. Photograph from the exhibition Journey to the Invisible, Thalia Theatre, Lisbon, August 2017 © José Carlos Duarte
5. Floor plan of the exhibition Journey to the Invisible, 2017 © Luís Santiago Baptista / Maria Rita Pais
6. Nuno Cera, Still from the film *Viagem ao Invisível 1*, Pedreiras de Pardais, Vila Viçosa, 2017 © Nuno Cera
7. Tatiana Macedo, Journey into the Invisible, Hotel das Arribas, Sintra, 2017 © Tatiana Macedo
8. Ricardo Castro, Journey into the Invisible, Cartuxa Monastery, Évora © Ricardo Castro
9. Spela Hudnik, *Encoded touch of a moment*,

8th Battalion of the Coast Artillery Regiment), 2017 © Spela Hudnik

10. Álvaro Domingues, *Journey into the Invisible*, 2017 © Álvaro Domingues / Ricardo Castro
11. Pedro Bandeira, *Depósito (from an image by Nuno Cera)*, Nova Aldeia da Luz, 2017 © Pedro Bandeira
12. Ricardo Jacinto, *Sound Performance*, Teatro Thalia, 31 August 2017 © José Mendes

PT P.160-161

### 15 Miguel Valverde Territories of Passage. Cinema in Six Movements

The place we occupy in a space becomes ours the moment we fill it. This need to apparently want to conquer or dominate a space, as old as human history, is anthropologically explainable through the creation of roots that allow us to grow and strengthen. Nature teaches us that a transplanted tree can live anywhere, but that the place where it was born (or planted) has a decisive influence on its natural strength. Our territory, the one to which our history belongs, is home, the place where we have been (or continue to be) happy. For nomadic peoples, this nowhere (or everywhere) is equivalent to the essence of a place for sedentary peoples. And yet man's needs are for discovery, for natural curiosity, for experimenting with the untested. This is how we evolve, in search of other territories, in search of other places where we can be equally happy. Between one place and another, there is a passage. This can be a small place, a gap, a tunnel or a bridge, another place, a car, an aeroplane, a boat, a well, a bicycle, a house, another house, a plot of land, an airport, a wood, a forest, the jungle, a village. It can be anything we want it to be, because in the space of a lifetime, that of each one of us, with different rhythms and flows according to age, milestone events, drowsiness, the cycle of the seasons, everything can be a passage. Cinema has the ability to deal with time and space infinitely. In a film, and I am not talking about scenery, we can move from one place to another, from one shot to another, with time passing in between. In the midst of time that can be stretched out, we can say that we move from one place to another, because the passage of time changes that place. Portuguese cinema is full of good examples of territories of passage, and the Gulbenkian Programme for Portuguese Language and Culture has taken great care to support projects by fiery, interventionist filmmakers for whom cinema is a beloved art. It has supported a lot of vibrant, free-thinking, charismatic film-

makers with something to say. It hasn't followed trends or fashions, it has followed the intuition of discovery, of risk, creating an ever greater commitment on the part of the filmmakers who have been allowed to shoot the films they wanted to make. The programme of this cycle is guided by the six movements of Philip Glass's Symphony No. 4: *Heroes, Abdulmajid, Sense of Doubt, Sons of the Silent Age, Neuköln and V-2 Schneider*, are the names of each of the six programmes that make up this cycle. If Glass's work was already inspired by David Bowie and Brian Eno, the links between the films travel between music and cinema, in a game of reference and contamination. It is music, both original and recreated, that drives the films and allows us to get to the heart of them. It is, after all, a thought about cinema that allows us to revisit the last few years of the Foundation's support for film creation. When albums are reissued, it is customary to add extra tracks. In this programme, designed in six movements, I decided to hold two more sessions that fit in with the musical spirit of this exhibition, presenting authors with equal artistic ability to the others, including three new projects developed under PARTIS - Artistic Practices for Social Inclusion, of the Gulbenkian Human Development Programme. At the same time, the future of the needs created is projected. Do we have the filmmakers of critical voice and thought here? No, we have found a way of thinking about cinema as it is. Unadorned, without predetermined formulas and methods. These filmmakers chosen for the cycle, and others to whom they are definitely linked, but which it was not possible to show for reasons of programme space, are part of my generation of cinema.

#### PROGRAMAÇÃO

- Primeiro Andamento - *V-2 Schneider*
  - *Twenty-One-Twelve: The Day the World*
  - *Didn't End*, de Marco Martins
- Segundo Andamento - *Neuköln*  
*Ascensão*, de Pedro Peralta
  - *Um Dia Cabouqueiros*, de Tomás Baltazar
  - *Mined Soil*, de Filipa César
  - *Tabatô*, de João Viana
- Terceiro Andamento - *Heroes*
  - *Esta É a Minha Casa e Viagem à Expo*, de João Pedro Rodrigues
- Faixa Extra - *Blackout*
  - *Tudo o Que Imagino*, de Leonor Noivo
  - *Altas Cidades de Ossadas*, de João Salaviza
- Quarto Andamento - *Sons of the Silent Age*
  - *Os Sonâmbulos*, de Patrick Mendes
  - *O Corcunda - The Hunchback*, de Gabriel Abrantes e Ben Rivers
  - *Redemption* de Miguel Gomes
- Quinto Andamento - *Abdulmajid*
  - *Rio Corgo*, de Maya Kosa, Sérgio da Costa

- Sexto Andamento - *Sense of Doubt*
  - *Balada de Um Batráquio*, de Leonor Teles
  - *Nocturno*, de João Nisa
  - *Provas, Exorcismos*, Susana Nobre
- Faixa Extra - *The Secret Life of Arabia*
  - *Cidade*, de Pedro Pinho, Leonor Noivo, Filipa Reis, João Miller Guerra

PT P.162-165

### 16 José Luís Silva Leiria City of Culture: 4 Scenarios for 2030

At the beginning of 2016 I was challenged by Professor João Bonifácio Serra to collaborate, as a professor at ESAD.CR, on a project relating to about Leiria's candidacy for the title of European Capital in 2027, exploring my skills and practices in the field of strategic foresight.

Ever since I took on the role of guest lecturer, first at ESTGAD and then at ESAD, at the beginning of the first decade of this century, following my doctorate at the Technical University's, now Lisbon University's, Higher Institute of Economics and Management (ISEG), I have worked with 5th year students from the various degrees in the optional subject of "Strategy and Foresight", which gave content to this concern for thinking about the future in a proactive way.

With the Bologna transition, I interrupted this endeavour to teach these subjects, but resumed it at the beginning of the second decade with the opening of the Master's Degree in Cultural Management at ESAD.CR.

In the meantime, I had carried out foresight studies in multidisciplinary teams in Portugal and various parts of the world, a practice that gave me great confidence in applying these methodologies to the most varied fields, from national, regional, sectoral or business strategic planning.

I then proposed to the organisations responsible for Leiria's candidacy that they carry out a study I called *2030 - Leiria City of Culture - 4 Scenarios for 2030*. I then introduced the Mission Group, led by the IPL through Professor João Serra who had already led the city of Guimarães as European Capital of Culture, to the aims of this study and the methodology I usually follow, which is not only intended to provide results, but also to provide an opportunity for structured reflection and intelligible communication on a given topic.

Taking as a starting point that the "Leiria City Council considered that the cultural and urban policy objectives pursued in municipal action in recent years were congruent with the aims of the European Capital of Culture initiative", the preparation of a European Capital of Culture candidature

file could be a unique opportunity to highlight the importance of the city's and the region's cultural and creative sectors. To this end, it would take the opportunity to call for "reflection and participation in coordinated actions by the institutions and agents of the cultural, educational and tourist life of the municipality, reinforcing the strategic place of culture in sustainable development".

So, in my opinion, strategic foresight is one of the indispensable tools for achieving these objectives, since it puts foresight at the service of action and continues its function by spreading to companies and authorities so as to study complex problems and objectives.

But it is above all the global, systemic and long-term state of mind that needs to be built, since foresight increasingly takes the form of collective reflection, a mobilisation of minds in the face of changes in the strategic environment.

Using the methodology of the French school of Michel Godet, with whom I collaborated for some time, based on the method of scenarios, I summarised my aim:

- to stimulate collective strategic reflection and communication within the organisations involved in preparing the candidacy;
- improve internal elasticity in regard to the uncertainty of the surrounding environment in order to better prepare for certain possible disruptions;
- reorienting choices according to the future contexts in which their consequences risk being inserted.

In this methodology I followed the following steps, gathering the contributions of a group of several dozen local and regional actors who were able to interpret the challenge.

We began by building the basis for the analysis by holding a thematic prospective diagnosis seminar to define the (main) players involved, the strategic challenges and the associated objectives, which made it possible to lay the foundations for the study.

Based on the results obtained, a set of 15 strategic challenges and 30 associated objectives can be defined, and thirty players who are considered to play an important role in this issue and in the region centred on Leiria can be identified.

It was easy, thanks to the participation of the representatives of the various local and regional interests themselves and the use of the MACTOR software, to find the critical and other uncertainties facing Leiria in 2030.

Starting from this basis, the next step was to scan the field of possibilities and reduce the uncertainty that had arisen by way of morphological analysis, in order to break down the system under study into its essential dimensions and study the

possible combinations of these different dimensions, combinations that make up as many possible images of the future as possible.

Finally, all this work has made it possible to draw up scenarios that lead to the anticipation of possible futures and the choice of strategic options that must be accompanied by a minimum of method and be based on tools that must remain simple and appropriate. If foresight is “indiscipline”, it is also “rigour”, as the foresightists say.

#### 4 SCENARIOS FOR 2030

From here, four scenarios could be devised for Leiria City of Culture for 2030, which creatively summarised all the work carried out in the previous stages.

To summarise, the scenarios were as follows:

##### 2030 - LEIRIA CITY OF CULTURE

- Scenario 1 (Green)  
Creative Greater Leiria
- Scenario 2 (Blue)  
Leiria Business Centre
- Scenario 3 (Purple)  
Leiria within the Castle Walls
- Scenario 4 (Black)  
The Fall of the Leiria Castle

This was followed by a pragmatic description of the various scenarios, emphasising the main challenging factors for conducting the project:

##### SCENARIO 1 (GREEN) CREATIVE GREATER LEIRIA IN 2030

A utopian and more challenging scenario, which will have to benefit from a very favourable context at global and European level, with Portugal on a path of balanced and sustainable development, taking advantage of all the opportunities and making intelligent decisions in relation to its territory. It will require major transformations at local and regional level, with changes in the behaviour of the main players, from organisations and institutions to the public/consumers/users. The development strategy for Leiria prioritises digital entrepreneurship and the creative industries with the establishing of an associated cluster. In order to make Leiria an international cultural reference, the municipality must provide consistent funding for the sector and invest in applications for EU projects. An image of a creative, smart, artistic and cultural city must be projected, fostering co-creation in network programming with cultural and tourist partners and the progressive involvement of the local public. The promotion of Leiria should be focussed on the river, the pine forest and the urban and rural areas, as well as cultural and heritage activities. This will require a municipal budget for the period up to 2030 that dedicates more to culture than the

average for Portuguese local authorities, rising towards 5% of municipal spending.

##### SCENARIO 2 (BLUE) LEIRIA BUSINESS CENTRE IN 2030

A challenging and optimistic scenario in economic terms, in line with the liberal and highly competitive ideal, with Portugal fitting into this logic where what counts most are numbers and results. Local logic will follow suit, prioritising business and entrepreneurial challenges, including those of a cultural dimension, where investments are always based on expected results, i.e. the logic of profit. New groups with economic power will be attracted, which will give sustainability to the achievements. A new logic will be installed in which the ends must justify the means involved. However, in this scenario, the development strategy is prioritised by technological, industrial and commercial development, with the financing of Leiria's international promotion being obtained via the holding of events with greater visibility. The image projected will be one of a commercial and industrial city, combining shopping centres and urban commerce. It is not considered to be a municipal strategy that is very centred on cultural issues, since priority is given to the economic and business sectors, and cultural training is considered to be based on “elitist culture” financed by the respective users. In this sense, the promotion of the city is centred on the polarising image of the Castle, with the funding of the main activities in public/private, crowdfunding and patronage models, in addition to the users. The municipal budget for culture and its activities is around the average for Portuguese local authorities.

##### SCENARIO 3 (PURPLE) LEIRIA WITHIN THE CASTLE WALLS

A conformist scenario for Leiria without any concern for the cultural issue, which is very dependent on the external situation, with a world and Europe on the defensive, without initiative, and each bloc closed in on itself, facing the contradictions resulting from the development of the knowledge society and globalisation in terms of immaterial resources in the face of a “closed world” and without communication with the outside world. It's a very unstable and transitory scenario awaiting new structural (political) changes at global and European level, the consequences of which for Portugal at the time could aggravate the domestic economic and social situation due to a lack of political responses. Europe has failed as a political and European integration project, creating major problems for the Mediterranean and less developed countries. Cultural management in Leiria is plain to see, with a lack of municipal policies for culture, no large-scale projects that go beyond a localist vision and

small scope, closed in on themselves and reaching everyone as a superficial mass product, financed by the local authority and the central state. The external promotion of the city is also centred on the traditional and past image of Leiria Castle, with funding for the sector well below the average for Portuguese local authorities.

##### SCENARIO 4 (BLACK) THE FALL OF THE LEIRIA CASTLE

A tragic and very negative scenario that should only be constructed as a warning and threat to leaders and the people in general. It is a pessimistic vision of the evolution of the world and Europe, in which everything is being called into question and real instability is being experienced, both economically and politically. In other words, the specific theme of this work - CULTURE - is dependent on all the consequences of the international and national situation. We are facing the worst of all worlds, at global, European, national and local level. As a result of all this, the cultural dimension is no longer a concern for communities unless, absurdly, the country remains outside the world of conflict and in an oasis. In this unlikely case, there could be an opportunity if Leiria remained outside the conflicts and was the space desired by those fleeing the centre of the hurricane. But this were to happen, it would be a “miracle”, given that, as we can see in the current pandemic, the crisis involves the whole world.

##### FINAL SUMMARY

In light of the results presented and following discussions with a representative share of the project participants, it was decided to follow the most demanding scenario - CREATIVE GREATER LEIRIA IN 2030 - but one that imposes greater changes and some disruptions along the way. One of the key aspects to be followed was the decision by those responsible to start negotiating with neighbouring municipalities in order to extend its scope to a much larger urban area and to involve more cultural players and settings. Thus, the application initially centred on Leiria was successively extended to the authorities making up the inter-municipal community of Leiria, the Oeste and even some municipalities from Médio Tejo, which responded favourably to the challenge.

PT P.166-171

##### 17 Joana Morais Deus Ex-Machina shop

Author and designer of the space design project for the Deus Ex-Machina shop at the LX-Factory in Lisbon. The project and work took place between January and May 2019.

Deus Ex Machina is a brand with origins in Australia and shops in various locations around the world such as Los Angeles, Tokyo, Bali, Milan, among others. [www.deuscustoms.com](http://www.deuscustoms.com)

The project for the Deus Ex Machina Pop Up Store in Lisbon is essentially based on two constraints. On the one hand, the challenging characteristics of the existing space, a shop with a fairly small area but high ceilings. On the other hand, the fact that it is a non-permanent commercial space.

The proposal consists of a system of perforated panels that completely cover the shop's two blind walls. The system of perforated panels allows for greater versatility and flexibility in display solutions and harks back to the brand's culture through the imagery of a workshop. The dark, textured surfaces provide a volume with greater depth. The physical space, although small, neutralises and emphasises the products on display. As well as designing the space, the project also included the design of various exhibition supports (shelves, hangers, price lists, etc.) for the modular system of perforated panels.

The proposed solution thus maximises the shop's display capacity and creates a scenography that takes advantage of its two glazed façades.

##### IMAGES:

1. Construction work
2. Assembly
3. Exterior
4. Interior
5. Details
6. Collage

PT P.172-177

##### 18 João Mateus ESAD.CR digital prototyping laboratory

##### 1. INITIAL CONSIDERATIONS

The creation of a Digital Prototyping Laboratory at ESAD.CR follows on to some extent from the author's involvement, both practical and scientific, in the CAD/CAM in the Ceramic Industry project (Mateus et al,1988)<sup>1</sup>. It was the experience and results of this initiative, at CENCAL<sup>2</sup>, that allowed him to take on the ESAD challenge in 1990 from an evolutionary perspective, still little explored, of CAD/CAM technologies in the field of Design teaching. The first references to this topic appeared in the UK a few years earlier. In 1982, the Royal College of Art installed a CAD system to design the interiors of BRITISH RAIL carriages. This experience was reported by Professor Starling (Starling,1985)<sup>3</sup> at a conference organised by the Design Council. At this event, the relationship between CAD/CAM and

Industrial Design was also discussed by various researchers such as Frazer and Webster, who described the situation at the University of Ulster and Teesside Polytechnic.

When the author was already teaching at ESAD, a text in one of the first publications of the Portuguese Design Centre would influence his whole future attitude towards digital technologies in Design teaching. Bonsiepe (Bonsiepe, 1992)<sup>4</sup>, stated that "... *if information technology achieves no more than an increase in productivity, there is no reason to consider it a radical innovation. What counts is the field of new actions that information technology opens up.*" In the same text, the author considers that "... *the importance of the implications of this new technology should not be underestimated, especially in the field of Design. This statement should not be taken as a naive idolisation of technical novelty or technical progress.*" According to Bonsiepe (op. cit.), it was necessary to explore the new possibilities of computer technologies and not simply transpose traditional techniques to the electronic medium.

A few years later, in an article by Potter (Potter, 1994),<sup>5</sup> the concept of CAID, *Computer Aided Industrial Design*, emerged, discussing the application of CAD/CAE technologies as an integrated design process, from 3D modelling to virtual visualisation, alluding to the use of different types of design analysis.

Even today, the teaching of these technologies at ESAD.CR, in addition to 3D modelling and virtual visualisation, is very much geared towards the relationship between digital prototyping, the design process and product optimisation.

It was along these integrated lines of innovation/application/exploration of technologies that the author tried to develop and incorporate them into the design process from the beginning of his time at ESAD. He later called the concept Digital Prototyping<sup>6</sup>, which he defined as "the set of tools (hardware/software) that made it possible, while still in the conceptual development phase, to virtually visualise, modify, test and optimise a product and eventually, through additive manufacturing, materialise it".

## 2. THE ICRP PROJECT<sup>7</sup>

In April 2005, the Commission that was preparing the IPL's application to set up an OTIC (Office for the Transfer of Technology and Knowledge)<sup>8</sup> was presented with a project, signed by the ESAD.CR board at the time, called ICRP - Interface for the Rapid Design of Prototypes, which would allow ESAD.CR to integrate the OTIC's mission with its expertise in the area of Design.

The project to create the ICRP centred part of its objectives, using digital technologies, on transferring the knowledge produced by design

students, materialised in innovative products based on quality concepts, development methodologies consistent with environmental and ergonomic rules, which would naturally seek to induce possible competitive advantages for companies that invested in their production.

Considering that a large part of the costs of developing a product are determined at the beginning and during its conception, it was essential to create a space at ESAD.CR that would provide students and teachers with top technological conditions that would allow them to speed up decisions in the initial phase and present functional physical models or prototypes that would prove to companies the possible profitability (economic and/or social) of the project.

The operationalisation of the transfer of knowledge and technology would involve organising a rapid prototyping interface that would have to have technological resources in the field of virtual prototyping (computer simulation of the prototype) and physical prototyping (material production of the prototype) that would make it possible to provide companies<sup>9</sup>, which receive ESAD.CR students/designers for internships, with a range of advanced design technologies that they would be unlikely to have available at their headquarters.

Also in the field of Inclusive Design, ESAD.CR collaborated with different associations and organisations to develop solutions that met the needs of people with different abilities, such as the elderly, children and people with disabilities. With the rapid realisation of three-dimensional models, the ICRP would provide more effective communication between designers and users.

The rapid prototyping interface would also work as a complement to the computer design equipment and applications that ESAD.CR already had, would enhance the 3D design disciplines in curricular terms and, consequently, would allow for the development of internal and external training programmes, with a view to technological dissemination and the creation of skills in handling the equipment and adapting to emerging technologies.

IPL's application to OTIC culminated in its approval in 2006. The ICRP project, included in its programme, was re-evaluated and, in 2007, authorisation was given to purchase a 3D printer to set up a laboratory with the resources to achieve the proposed objectives.

The author took part in the committee that assessed the tenders for the equipment with Mr Paulo Bártolo, from CDRSP<sup>10</sup> and Mr José Frade, then director of ESAD.CR.

Although the market presented solutions with very interesting possibilities and proven quality, the budgetary limit placed the final choice on two different technologies. An FDM<sup>11</sup> additive technology system that built models by extruding

polymer filaments and another called 3DP<sup>12</sup> that used the concept of inkjet printing, replacing it with a binding agent which, injected into ceramic powder, formed the various layers of the model until it reached its final shape.

After weighing up the pros and cons of each technology, which were very similar in terms of final quality, and the price of the equipment, the choice fell on 3DP technology with the ZPRINTER 450 model from ZCORP which, despite the greater structural fragility of its prototypes, had superior printing speed and quality as well as much lower final costs for the printed prototypes in terms of consumables.

## 3. THE DIGITAL PROTOTYPING LABORATORY

With the completion of the 3D printer acquisition process, the creation of a Digital Prototyping Laboratory (DPL) at ESAD.CR became a reality. The implementation of the project was only possible because it was included in one of OTIC's lines of action, which aimed to promote and disseminate the use of ICT in companies in order to help increase the competitiveness of the regional business fabric. The LPD's role would be to achieve the ICRP's objectives, namely: promoting awareness-raising sessions for entrepreneurs, creating a consultancy service centred on selecting the most appropriate technological solutions for the company and a prototyping service using additive manufacturing technologies.

In 2009, when OTIC's activities came to an end, the ICRP's activity was reviewed and it was concluded that it had fulfilled its objectives by providing a significant number of services to the academic community, to companies and by collaborating in various institutional initiatives.

## 4. PROJECTS DEVELOPED

In recent years, the Laboratory has developed a significant number of projects for companies, designers and students. In this article, as a sample, we present three examples that illustrate how 3D printing technologies can be integrated into the design process, allowing the physical materialisation of the object, enabling the designer to analyse aesthetic or ergonomic parameters and to acquire preparatory models for design experimentation practices.

### FERNANDO BRÍZIO (2007) - SALT SHAKER FOR FLEUR DE SEL

Design of a conceptual salt shaker specifically for use with fleur de sel. The designer wanted to analyse formal aspects and check the object's usability.

It was the lab's first printed project with the aim of presenting a practically functional prototype that would allow a concept to be formally and ergonomically validated before prototypes with definitive materials were produced.

In this case, before 3D printing, it was necessary to optimise the mesh by configuring certain parameters in the modelling software used to prevent the part from faceting.

The designer's proposal included two versions with subtle differences taking into account the characteristics of the production technologies. The object would have been idealised to be produced in porcelain and stainless steel.

Although the material of the prototypes was not identical to the material used, another objective of the printing was to test whether the diameter of the hole allowed the salt to flow properly.

### FERNANDO BRÍZIO (2008) - CERAMIC MODELS

When the objects to be printed exceeded the dimensions allowed by the machine, it was always possible to divide the piece into elements that would be glued together later. In previous work using linear cuts, there were slight distortions after printing, which led to problems adjusting the joint.

In this project, which would act as a model for obtaining ceramic moulds, the object was cut through complex surfaces in an attempt to solve the problem detected.

After drying, it was found that the pieces fitted together perfectly, simplifying gluing and finishing.

### FILIFE ALARCÃO (2011) - ABSENT CHAIR

The aim of this project was to print a full-scale prototype of a chair that would be made from carbon fibre in the future.

According to the designer<sup>13</sup>, the project was born out of the search for a minimal structure for a chair. The maximum strength of the carbon fibre would make it possible to achieve great formal lightness.

Given the size, complexity and rigour required in the project, the 3D design was fragmented into 16 elements with sizes suited to the space allowed by the printer and fittings were prepared in order to simplify and guarantee precision in assembly.

## 5. FINAL CONSIDERATIONS

Almost 15 years after it was set up, the Digital Prototyping Laboratory continues to fulfil its original function of supporting students, companies and research. It is a fundamental space for the practical laboratory component of the courses in Industrial Design, Product Design - Ceramics and Glass and the TeSP in Digital Prototyping and 3D Design.

The laboratory is currently equipped with a variety of additive manufacturing and 3D scanning systems, allowing ESAD.CR to:

- provide equipment/technology that is fundamental to the transfer of Design skills;
- continue to ensure technological relevance in Design teaching;

- continue to monitor the evolution of production processes;
- to be able to provide new and better services to the surrounding community in the area of Product Design;
- enable students and teachers to carry out scientific research in the innovative field of additive manufacturing technologies.

## IMAGES

1. Salt shaker prototypes with holes of different diameters
2. Printed elements infiltrated with shellac
3. Printed elements showing well-adjusted joining zones
4. Ceramic piece resulting from one of the models
5. Aspects of the arrangement of elements in the 3D printer
6. Assembled prototype of the "Absent Chair"<sup>14</sup> Composition with printed elements

## IMAGES

1. Mateus, J. and J. L. A. Silva (1988). CAD/CAM in the Ceramics Industry. Jornadas Técnicas Sectoriais, Novas Tecnologias na Indústria Tradicional Portuguesa Lisbon.
2. Professional Training Centre for the Ceramics Industry in Caldas da Rainha
3. Starling, M. (1985). Impacto da modelação por computador na prática do design industrial. Em T. D. Council (Ed.), Computers and 3D product design education. Londres: The Design Council.
4. Bonsiepe, G. (1992). Theory and Practice of Industrial Design - Elements for a Critical Handbook. Lisbon: Portuguese Design Centre.
5. Potter, C. (1994, April). A Select Few Push The Edge of Design. Computer Graphics World, 17.
6. Some companies, such as Autodesk, have used the concept of Digital Prototyping to characterise and integrate their portfolio of software products.
7. Interface for Rapid Prototype Design
8. OTIC's mission would centre on identifying, enhancing, disseminating and transferring the knowledge and skills that exist in the IPL's schools, fostering innovation and the synergies promoted by the School-Business link, increasing competitiveness in the region and in the country.
9. ESAD.CR has protocols with companies in the ceramics and glass, moulds, foundry, plastics, design, vocational training centres and social services sectors, among others.
10. Centre for Rapid and Sustainable Product Development
11. Fused Deposition Modeling

12. 3D Printing
13. Information taken from the catalogue of the exhibition Introspectiva at MUDE in 2011
14. Photos of Luis Silva Campos

PT P.178-180

## 19 Isabel Fernandes + Nuno Fragata 2USE: Participant Observation in an Innovation Co-creation Project

Co-creating implies creating together and involves an interactive learning process. In a context of great complexity or the need to plan future actions, working collaboratively makes it possible to develop skills and acquire new knowledge.

Design, as a territory where we work with the unforeseen, with a diversity of issues, with complex problems and with users of objects and services, can find creative, effective and efficient ways of overcoming the stages of the methodological process in collaborative co-creation work, without the participants losing their individuality. The value of each player's input is unique, constructive, integrated into a real situation and can involve social or cultural (identity) aspects, as well as economic, political, environmental and others.

The work with the company/organisation is carried out in various locations and the research requires several field trips by the students with the entrepreneur, and the collaboration of various third parties. Academic work with companies requires the parties to understand each other's schedules. In the business context, the pressure of everyday life brings anxiety, frenzy and a need to do more and better than the competition and the markets. In the academic context, time has its own rhythm. The factors that trigger creative work in the areas of design depend on individual motivation and the existence of specific, careful and quiet spaces that allow you to experience a journey of discovery and the construction of knowledge.

According to Ochôa and Pinto (2015), co-creation is an act of collective creativity that creates value. It should be undertaken in a broad context of collaboration, a user-centred approach and the involvement of stakeholders in the different phases of the development of a product, a service or in learning experiences and skills development.

In the company, co-creation gives way to interaction between individuals, from the internal level of the organisation to external stakeholders, mainly consumers (or future consumers - the millennials). In the process, management becomes a facilitator of the transformation process.

In collaborative learning, the model is interactive and invites students to share efforts, talents and skills, thus enabling them to achieve the same goal together (Torres et al., 2012).

In the process of co-creating innovation, the academic context becomes the business context and vice versa. The synergies resulting from communication between students (millennials) from different disciplines and the company (partner) become productive when everyone understands the common objective and participates in the activities proposed to achieve a common goal. Co-creation therefore implies the development of common objectives and an alignment of interests between all those involved.

Over the course of ten weeks, questions are asked, information is researched, companies and technology centres are visited, researchers and specialists are contacted and various paths are discussed. The process culminates in the final presentation and delivery of the developed idea to the company.

The simplicity of the process is a mixture of Design Thinking and Scenario Approach. In the discovery stage, the group carries out an in-depth survey of the context and phenomenon of the case/challenge. In the creation phase, the students analyse the data (design research) and devise a solution, which can be oriented towards a physical solution (prototype), or it can be oriented towards a descriptive solution, an idea of various alternatives for the future, taking into account the partner's concerns. During fine-tuning, the selected option is refined and registered. In the final phase, delivery, the results of the work are presented to the company. The process also makes it possible to identify the megatrends that are directly related to the challenge and to present the company with tools for analysing future scenarios.

Co-creation uses ideas to produce new ideas, and relationships are strengthened by continuous learning and the creation of meaning, diversity, change and adaptation (Howkins, 2010).

In the school context and in research projects, strategies such as Problem Based Learning are used, which allows work to be developed over several phases, through the constant formulation of new questions, making the identified problem the central element instead of curricular concepts. The teacher acts as an advisor who seeks to promote the search for and identification of new solutions to the problem, active learning in a real context (as there is an incentive to research, collect and analyse data in the search for possibilities and paths). The student becomes responsible for their own learning and for finding appropriate solutions, a process that allows them to create analogies between different situations and between different contexts, promoting reflective and creative thinking. This form of active learning helps to develop useful skills for the student's future path, as it fosters a way of understanding concepts centred on the development of autonomy.

The participation of higher education students in action-research projects is an asset for those involved. It allows them to follow a specific path that goes from a notion of individualised learning to one of collective learning, while promoting a sense of responsibility for achieving a response. Guided by a briefing or the search for a concrete answer to a question, research is aimed at something real and realisable that targets a market or an identified need. Something that can be realised now or in the near future, according to a pre-defined deadline.

In Innovation Co-creation Projects, the student's gaze rises, seeking to extrapolate the present time, heading towards the future time. Understanding the now in order to plan for tomorrow. The student is invited to see themselves as a member of a multidisciplinary team created in favour of finding an answer, as a possibility for the future. The team, made up of students with various backgrounds and identified abilities, and the company work on the basis of a question which, if it is open enough, allows possibilities and paths to unfold, and if it is closed enough, allows them to work on the basis of the company's reality and return to it. They are not looking for a specific or pre-defined solution from the outset, and different types of solutions can be found. We are looking for potential and visions that are grounded in reality and allow us to identify futures based on trends and current studies. From the concrete reality of a company, we go out into the world, returning after researching and cross-referencing information at various stages, with projections of answers and possibilities. It is thus a job carried out in favour of tomorrow, a tomorrow that is not immediate, but a tomorrow that is some years away.

If during an internship a student acquires practical preparation through direct, daily contact with the professional world, resulting in an experience that allows them to understand the daily application of knowledge acquired in the context of higher education training, and if during a research project a student acquires skills in favour of creation directed by a question and the phases inherent in the research work to be carried out, then in an innovation co-creation project the student is led to making a greater spatial and temporal displacement. In search of a vision, they travel from today to the future, from the micro to the macro and then back again. As if it were possible to get into Marty McFly's DeLorean from the film Back to the Future, take a trip to the future and return with a well-founded possibility of what is to come, in favour of the company and the work capacity of the multidisciplinary team of students.

As a possibility for higher education students, Innovation Co-creation Projects allow for personal enrichment that is differentiated by the specific nature of the experience. As participative obser-

vation, it allows you to share a process of empathy and fascination for connecting different individuals from different areas, with different experiences and contacts with the professional and business world, placing them in an equal relationship in a team context, removing hierarchies and guidelines, making complementary tasks, dialogue and facilitation as key words.

REFERENCES:

- Ellis, T. & Levy, Y. (2008). *Towards a Framework of Problem-Based Research: A Guide for Novice Researchers*. Informing Science: The International Journal of an Emerging Transdiscipline. 11, pp. 17-33.
- Howkins, J. (2010). *Creative ecologies*. London: Transaction Publishers.
- Ochôa, P; Pinto, L. G. (2015). *Developing competences in Information Science: experiences of co-creation in an academic context*. 12th BAD National Congress. [Online]. Available at: <https://novaresearch.unl.pt/en/publications/desenvolvimento-de-compet%C3%Aancias-em-ci%C3%A2ncia-da-informa%C3%A7%C3%A3o-experi%C3%A2n>
- O'Neill, P. & Wilson, M. (Eds.), (2010). "Education, Information, Entertainment. Current approaches in higher arts education", Ute Meta Bauer, in *Curating and the educational turn*. Open Editions (London) & de Appel (Amsterdam).
- Torres, P. [et al.] (2012) *Collective construction of knowledge: challenges of co-creation in the paradigm of complexity*. In Okada, A. (org.) (2012) - Open educational resources and social networks: colearning and professional development. London: Scholio Educational Research & Publishing.
- Yew, E. H. J., & Goh, K. (2016). *Problem-Based Learning: An Overview of its Process and Impact on Learning*. Health Professions Education, 2 (2), 75-79. <https://doi.org/10.1016/j.hpe.2016.01.004>
- How to Cite: Fernandes, Isabel B. and Marques, Nuno F. (2021). *2USE - Participant Observation in an Innovation Co-creation Project*. LIDA ESAD/IPLeiria.

PT P.182-185

20 **Raquel Melgue**  
**Apollo Success**

PT P.186-187

21 **Margarida Tavares**  
**Ophelia Festival - the importance of extra-curricular and informal learning**

ESAD.CR's "Ophelia" - Theatre and Performing Arts Festival has been held every Spring since 2011. Its genesis was the initiative of a group of students who wanted, in an autonomous and informal way, to contribute to the design of their Theatre training.

The event is mainly put on by a team of students from the 2nd year Drama course who, every year, are responsible for organising the work that goes into putting on the event. In 2018, for the first time since its inception, the work was coordinated by a member of the course teaching staff. However, the matrix of autonomy and student responsibility for realising the challenge, which remains extra-curricular, has been maintained.

The Ophelia Festival consists primarily of the presentation of performance exercises by ESAD. CR students and students from other theatre courses from schools all over the country. Students from similar courses at ESEC | Coimbra Polytechnic, ESMAE | Porto Polytechnic, ESTC | Lisbon Polytechnic, Évora University, Minho University and the University of Trás-os-Montes e Alto Douro have already taken part in this event. Spanish schools have taken part in three editions: RESAD from Madrid, ESAD from Córdoba and ESAD from the Balearic Islands. The Festival also includes other initiatives such as the presentation of theatre-themed films, debates and lectures, workshops, among others.

It is inevitable to assume that this event, despite its extra-curricular nature, has repercussions at an institutional level. The way it takes place reflects on ESAD.CR's image and, more directly, on the image of the Theatre course. Therefore, despite its mark of autonomy, which in my opinion must be preserved, there is a dimension of institutional accountability that cannot be escaped. Thus, the Ophelia Festival would not take place without the participation of the various offices and workshops - the Communication and Events Organisation Office; the Digital Workshop which creates visual communication materials; the Audio-Visual Workshop which records the various exercises for later dissemination on the Festival's YouTube channel; the Photography Workshop which produces a photographic record of the event; and, above all, the Theatre Workshop, which is absolutely fundamental in the execution and guidance of the technical montages.

In addition to the involvement of ESAD.CR's functional units, the contribution of external entities has also been key. There are many examples, including SAS|IPL, Caldas da Rainha City Council, the borough council of Nossa. Srª do Pópulo, Coto e São Gregório, the Caldas da Rainha Army Sergeants School, the CCC, the Rainha Theatre, and Silos - Creative Container, among other local organisations.

It could be said that it is an event of some scale. In my opinion, it is an exercise with great educational potential.

In addition to the immediate 'lessons' relating to a greater mastery of the processes involved in producing an event, from managing the inevitable tension resulting from the intersection of the institutional and autonomous levels; interaction with the local community, creating conditions for a greater and more benign visibility of the event in the city, improving the forms of publicity - through posters, interviews with local newspapers and radio stations - the means employed to attract the local public; even aspects such as the management of overnight stays and meals, or how to organise the people coming in and control the reservations, or dealing with the complicated rules covering noise and other permits needed to perform in the city's spaces; even the final dismantling and cleaning tasks, the Ophelia Festival can create knowledge of another dimension.

Firstly, precisely because of the extra workload involved, which means dealing with motivation or lack of it. Between the founding moment and the passing of the years, the students may have lost some of Ophelia's initial impetus and thus lack the energy to make the necessary effort. A new motivation must therefore be found in order to fulfil what I believe to be its main teaching motive: to undertake an event of some scale, facing up to the responsibility for the task, as widely as possible. In this respect, I think it can be concluded that a large majority of students could not have worked harder - we must remember that their academic obligations have not decreased, nor is it legitimate to ask them to decrease. The learning involved here stems from the questions: could they have worked differently and in which way?

On the other hand, Ophelia gives them the opportunity to face up to the resistance of reality in its many dimensions. Often, students have not yet matured in the relationship between personal goals and the contingencies of reality. Part of this 'difficulty' sometimes results in a certain inability to manage time and work as part of a team. Taking part in the Festival helps to cement the idea that a group is more than a sum of individuals and that a collective and creative project is not just a sum of tasks.

The Ophelia Festival is an extra-curricular event for students, for ESAD.CR students and alumni, and for theatre students from other schools. It is a moment of generational interconnection, of crossing paths with others who have the same training objectives. Being extra-curricular is, in my opinion, of great pedagogical importance. It teaches the importance of the extra: the extra effort; what is extra - what is outside; what is not; what is something else. It is an exercise in practising what is not immediate, what does not have an immediate, tangible, measurable return, what is not for the 'grade', what is not an obligation, what you do 'just' because you set out to do it.

Organising this festival has great teaching potential, it has the potential to promote and publicise the course and it has the potential to affirm and interact with the local community. In short, although it is extra-curricular and informal, it has become an instrument of differentiation for the ESAD.CR Theatre course.

PT P.188-189

22 **Fernando Poeiros**  
**Thinking about practice, thinking about practice, thinking with practice, thinking through practice. Practising thinking...**

This long title, its somewhat monotonous cadence, its obscurity, but also its persistence in exploring the possible relationships between thinking and doing, parodies the way many of my students listen to me. It certainly parodies the way *I think they listen to me* and my need to listen to them and repeat myself.

Perhaps a fair way of representing interaction in learning is that of a thinking body "immersed" in a spiral. Spiral, because this process is never a straight line with a predetermined destination, nor a circle that always returns to the same point. This spiral, or the whirl of this dance, sometimes even a whirlwind, has many parallels with other practices, particularly those of the arts and design.

I try to think of a practice where it is natural, and I try to think of it in its own terms. But all practices are plural and also change. On the other hand, gaining intelligibility also has its own practice, its own ways of doing things, and even its own creativity. The subtitle alludes to all of this: practising thinking...

Twenty-three years after I arrived at ESAD.CR, the best testimony I can give as a teacher is in the work of my students who have accepted to enter the dance in every spiral I have proposed to them.

I've just written the first version of the half-yearly exercise proposed in a 3rd year course in Graphic

Design and Multimedia called “Experimentation in Design”. My exercises are accompanied by a statement, which you can return to and re-read. They are initially discussed in groups. This is followed by (more or less tutorial) supervision of the students’ exploration and resolution of the exercise, followed by regular breaks - to stop and think - for presentation and critical debate between colleagues. For each part of the exercise, the students write a short report. The aim of the report is to see more clearly, giving accurate names to everything relevant that happened in the work so that they can get to know the work processes, the world and themselves better.

Here is the first version of the 1/2/21 statement, for future reference and revision, but also for present and future humour. The statement is called: “experimenting with graphic solutions.” And so it is:

1. Choose one of the many problems that exist in our world.  
(Presentation and discussion. Often students don’t just identify a problem, they immediately anticipate a solution... if this happens you need to take note of it).
2. Draw up a map of this problem and its ramifications. Investigate. What is the problem? What causes it? Who is most affected? Who is involved in the problems and solutions? (Presentation and debate. The initial solution should, with the new data, be jeopardised...)
3. What can graphic design do about this problem? Identify the points where some changes are possible with design, identify the areas where graphic design and solutions mix.  
(Presentation and debate. The initial solution is often abandoned because the question is asked: what can design do here?)
4. Collect 5 case studies that exemplify the different “powers” of graphic design in relation to this problem or another related problem.  
(Presentation and discussion of a single selected case study. The ways to find solutions multiply. Choose only one possible solution to explore).
5. Explore - through three different but appropriate models - the same chosen solution. (Presentation and debate)
6. Experimental proposal. And subsequent discussion about where and how the proposal could exist in the world. (Presentation and debate)
7. Delivery of the experimental proposal (revised) and the final report.

Well done, and don’t forget the bibliography!

PT P.190-193

## 23 **Mário Caeiro** **Theory into practice**

*My theory is my praxis.*  
Malcolm Miles

- I There are three parts to my *entry* in this compilation, dedicated in good time to the current production of ESAD.CR *lecturers*. I ask the layout to distinguish between them and the readers... for patience, if not good will, so that in the three moments of reading they can recognise three aspects, as distinct as they are complementary, of what I like to understand as *theoretical practice*.

The first part (this one) is, so to speak, ‘circumstantial’, which does not mean that it does not aspire to much. After all, it makes the introduction while the main text is getting dressed. In other words, it is a type of text - *meta* - that sets the rules for the reading game. In fact, here we are at the mouth of the main text - II - an opinion piece commissioned by the Board of Directors and published in a Leiria newspaper in the middle of the 2019 summer holidays. Its subject, I would like to believe, fits like a glove with the event that is an exhibition dedicated to our teaching staff as a whole.

By the rules of optics and the ways of *Gestalt*, there will be those who have already jumped to the centre block. For those who have not, I just want to make it clear that writing a text is, for me, the opportunity to exercise the encounter between ideas and things. According to each opportunity - a post, a scientific article, the synopsis of a project - an argumentative structure - at the limit, a conceptual diagram - *takes* shape through its performative materialisation as a message - which almost always includes, especially in the specific academic context in which I find myself reading here, a typographic and even graphical-visual dimension. In practice, theory works for me as an ideal landscape, the background against which, when I read or write, the marks of time and the geographies of discourse are defined.

So let us take a look at this text published in the Summer of 2019.

### II SCHOOL OF ARTS - GIVING BODY TO THE MANIFESTO

*A body without organs*. Proposed by playwright, poet and essayist Antonin Artaud in 1948, the concept can be interpreted as a critique of organisational patterns that compromise the intensification of life.

*A body with organs*. The idea comes to mind as a provocative soundbite when I think of the school as a living - life-giving - entity in which it is up to each

*organ* - students, lecturers, staff, but also the building and organisational structures - to continually reinvent their function so that the whole... works. This is a more empirical notion and one that the Project and theoretical-practical disciplines take to its ultimate consequences, *doing new things*.

In fifteen years of teaching, I have always felt that my role in the School’s body would be to circulate between those two poles - theory and practice - in a register of involvement in the city’s and region’s agenda. Because I believe that a school - a body in the larger body that is the world - must be continually (de/re)constructed based on the idea of co-labour. The hyphens reinforce the laboratory dimension of this work and a fact that we sometimes forget: the school must be a *productive* place that we help to build collectively by being open not only to our peers, but above all to the concerns of society, by listening to each other, whether informally in the corridors or in institutional bodies. The school then becomes a body in flux that inspires, that makes you want to be a part of it. And that is why it attracts students.

Whether or not the future is bright depends on the daily involvement of each and every one of us in things, so that the organs are fully functional - starting with the classroom (which is now subject to the dispersive and desensitising external pressure of digital technologies and so-called social networks). The truth is that there are concrete signs that turn this *community of knowledge* into a family, so many are the *alumni* who have taken the School’s culture around the world to the most diverse levels of common life.

And we are back to the beginning (‘inside’). Running from workshops to conferences, dreaming up projects and realising initiatives, the students - the soul of our body? - represent a potential for qualifying the environment in which they will be integrated. This is how their work becomes a factor in intensifying life ‘out there’. It is in this context that we must encourage students to believe in the global market as a stage for their affirmation. Together with teaching mobility programmes and international projects, this is what takes the School’s name and experience further.

In these terms, continually *deconstructing* and *reconstructing* the School - which includes the Research dimension - is the innovative path that we must commit to following, a space-time of intuition and ethics, provocation and responsibility, freedom and science, in processes of adapting to circumstances and strategic evolution, without giving up the power of creativity and immanence. It is from this continuous emergence of a body that transcends us that the ESAD.CR ‘Brand’ has been made.

- III Tropes, metaphors, quotations, memes... marks of orality, cross-references, ironies of different thicknesses, rhetorical winks, the

prose above sought at the time to encode the DNA of ESAD.CR, or rather, to suggest that there is an epigenetic dimension to the teaching environment that must be valued and cared for.

Theoretical-practical practice [!] - in my case, honed with the tools of Literature, Design and Art - makes a very specific contribution to the discursive processes that open up in the dialogue between teachers and students, witnessing and shaping changing ideas, always looking for the right words and the right gestures to say the unstoppable dynamics of things. Perhaps it is all to inhabit this space of passionate mediation with the informality of emerging thought (to stay within the orbit of Aristotle and his educated passion) between two instances that in the end will only be virtually ‘pure’ - theory and practice.

It is remarkable to be reading this text when surrounding it are works of art and design - artistic and design practices that certainly establish a series of bridges with the theses implied in the above text. The exhibition itself, from its felicitous title to its careful spatial layout, capable of conveying the spirit of a teaching model between the lines of the pieces in dialogue with each other, is the ‘book’ within which this catalogue fits (within which this text, in turn, functions as a chapter). Things are inside each other and I only hope that this dialogue between text and things, practices and theories is here to stay, since it has always been in between days - and there it is, as in the collective assembly of an exhibition - that the experience is built up, becoming shared memory, cognitive ballast and an open dossier.

PT P.194-197

## 24 **Luísa Soares de Oliveira** **Criticism in contemporary art in Portugal. The reality of a criticised craft**

- 1 During the summer of 2012, in the midst of the economic crisis and in a context of extreme budgetary restraint, Joana Vasconcelos inaugurated a major anthropological exhibition at the Palace of Versailles. Joana Vasconcelos, a Portuguese artist born in the early 1970s, before the Revolution of 25th April 1974, and at a time when her parents were in exile in Paris, was and is not just any artist.

Her work is colourful, visually very strong and based on metaphors that are obvious to everyone, whether they are specialists or not. When she began exhibiting at the beginning of the 1990s, she focused on a more caustic theme through which there was an obvious social critique, whether it concerned the political situation or the status of

women. At the time, she exhibited in top museums, such as Serralves in Porto and later Berardo in Lisbon. She fitted in well with a generation that was appropriating everyday objects, which in her case was done through a distant revisiting of Pop Art. Her work, we repeat, was colourful, playful, and little by little she brought to the sculptural object popular, feminine and decorative crafts, which were never considered techniques worthy of sculpture or painting. Using knitting and crochet, tiles, pots and pans and plastic cutlery, Joana Vasconcelos has built an amusing oeuvre and, in recent years, one on a huge scale that everyone knows about and has an opinion on.

Portuguese art critics almost completely ignored the Versailles exhibition. Joana Vasconcelos did not extend an invitation to any particular critic, and when we talk about invitations we mean paying their admission fee, travel expenses and a stay at a reasonable hotel in Paris. It should also be added here that she herself, as a woman and a public figure, follows the same rules as her work: visible and in the media. It is a far cry from what was then official art in Portugal: black and white, tasteful, almost systematically done by men. Or by women who did not threaten the preponderance of male artists.

At the opening of the exhibition, which was attended by the then Minister for Foreign Affairs, Paulo Portas, Joana Vasconcelos complained to him that despite the impact of the exhibition at Serralves, and a one-off presentation of her work at the Venice Biennale the previous year, she had never been chosen as Portugal's official representative at this major international show. As is well known, the Venice Biennale continues to be the major forum for recognising participating artists at an international level, and it is almost always also the starting point for a global career that is absolutely essential for the economic survival of Portuguese artists. The minister agreed, and Joana Vasconcelos, together with curator Miguel Amado, had her unorthodox participation in the Biennale confirmed by these means - the usual practice at the time was for the government to issue an official invitation to a curator, who would then present an artistic project by an artist of their choice.

This decision provoked general indignation from part of the Portuguese artistic milieu, a milieu with the capacity to resonate in the media. Through social media, Joana Vasconcelos was, it can be legitimately said today, the victim of bullying by her fellow artists. It was not just the work that they tried to destroy; it was also the person and the success that her work had, and continues to have, at the international level. The public, and solely the public shared by the other artists, who undoubtedly wanted to see a more consensual artist - one of their own - in Venice, did not shy away from the

type of violent language, written and oral, that no art critic dares to use today. In newspapers, in art magazines, and even in the informal and uncensored environment of social networks.

In 2013, just before the Venice Biennale opened in May, a second major anthological exhibition by Joana Vasconcelos opened at the Ajuda Palace, Lisbon's former royal palace. The aim was for it to coincide with the Venice event, thus, in a way, boosting the echoes that the Venice nomination had raised in public opinion. Here, because it was Lisbon and it could not be avoided, the critics of the two newspapers that regularly deal with the subject did not shy away from expressing their opinions.<sup>1</sup> It could be said that the positions in favour and against balanced out.

2 We have not mentioned the acceptance of Joana Vasconcelos' work by the non-specialised public, but it is huge. The Versailles exhibition was seen by thousands of people, as was the one at the Ajuda Palace in Lisbon. The piece she took to Venice, an old ferry boat, one of those that transports passengers from one bank of the Tagus to the other on a daily basis, transformed into a gallery of the artist's work and a showcase for traditional Portuguese products, was a success. Every day for the duration of the Biennale, it offered free rides around the lagoon to queues of tourists and *art connoisseurs* who were not averse to having fun. Little by little, Joana Vasconcelos' work built on a certain image that tourists visiting Portugal have of our country. With maturity, she abandoned the more polemical aspects of her youth and focused on a rhizomatic occupation of space with gigantic, organic and, it has to be said, feminine forms. It's not polemical through its content, which avoids provocative references to gender issues or the political contingencies of the moment, but it is through its form. But the strangest thing was the case of an art critic who, on the subject of Venice, built his text around the big question: Is this art?<sup>2</sup>

The answer, of course, is obvious to any contemporary art historian who is familiar with the great ruptures of the 20th century. The strangest thing is not the anachronism of the question, which would surely have made perfect sense in 1912, when Duchamp presented a urinal at an Art Salon, or even in 1964, when Warhol presented his Brillo Boxes in a gallery. Today, we see it as a provocation, a wink to all those who read us every week and who still hold within them the paradigm of the Greco-Roman beauty canon. Harmony, balance and proportion, and why not say it, good taste, once again seem to linger with art decision-makers much longer than we would like. One wonders: what was the point of the avant-garde if, at the

beginning of the 21st century, people are still asking this question?

3 The third moment in this story: in June 2018 Joana Vasconcelos opened a new exhibition, this time at the Guggenheim Bilbao. At the time, when contacted by journalists, she hinted that the exhibition might be travelling to various cities in 2019, including Porto, where it would be presented at the Serralves Museum.

The museum, which had also changed Artistic Director during the year - from the British Suzanne Cotter, who in the meantime had taken up a post at MUDAM - Museum of Modern Art Grand Duke Jean in Luxembourg, to João Ribas, a Portuguese who had come from New York where he had worked at the Whitney Museum, among other institutions - was meanwhile preparing a major exhibition for the new year: a Mapplethorpe anthology, chosen by this curator from the collection of the Robert Mapplethorpe Foundation in New York. Two days after the inauguration, allegedly due to interference that he considered abusive on the part of the Serralves Board, João Ribas resigned.

It was a bombshell. The press, and not just art critics, explored and analysed the issue down to the last detail. There was talk of censorship, because contrary to what had been rumoured by the former director, the exhibition opened with a reserved section. The Government travelled to Porto to see for itself whether or not the accusation was true. João Ribas was even summoned to the Portuguese Parliament to explain his point of view, given the seriousness of the allegations of interference by the Board in the work of an artistic director, accusations that the same Board vehemently refuted. The Portuguese section of the AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), usually silent, issued a statement supporting Ribas' work for the first time in this whole story. Then, as time went by, tempers calmed down and another director arrived.

In the midst of the articles that were being published in the press during these events, someone, a journalist, decided to ask who had planned Joana Vasconcelos' exhibition in Porto. Ribas denied that it was him. Suzanne Cotter, from Luxembourg, also said it was not her.<sup>3</sup> The fact is that, to date, neither of the two artistic directors has taken this decision, which would have been theirs alone. The suspicion remains that, once again, Joana Vasconcelos' name has become associated with one of the great controversies that has swept through Portuguese contemporary art: that of the cohabitation between curators, the great power holders in contemporary art, and the financial backers of their activity.

4 As you might expect, here too public opinion, via social networks and comments in online versions of newspapers, did not hold back from

expressing itself vehemently. As is almost always the case when we refer to the *vox populi*, it was not a question of judgements about the quality or lack of it in the work of these two artists, but of marginal and never substantiated considerations about the content of each other's work. In a way, in the field of art criticism, the observation that Walter Benjamin included in his famous essay *The work of art in the age of its technological reproducibility*<sup>4</sup> seems to be happening now: the public is a distracted examiner. Benjamin was referring, of course, to the cinema, and the ease with which any movie buff opines about films and actors. But today, when opinion-sharing spaces are multiplying everywhere, the same can be said without much margin for error for the visual arts.

Now, at the beginning of the 21st century, in these same spaces, all those who, like us, regularly write art criticism in the newspapers, are subjected to the same scrutiny that already existed for artistic work. In other words, we have become public figures, and as public figures we are part of a system that is fickle and easily manipulated by those who speak louder and who do not shy away, under cover of their computer screen, from expressing an opinion that, as in the case of the artist Joana Vasconcelos, in most cases has nothing to do with a good, fruitful discussion about what we write and publish.

5 Does this mean that art criticism, this criticised craft, is in the process of disappearing? We do not think so. The counterpart to everything we have said above is that the public that reads us needs an opinion, if only to contest it by any means they can. In a world where anything can be said without fear of reprisals, criminal or otherwise, this means that the interest is increasingly in taking a stand, much more than in the news that any of us can receive, hear and read on any medium. As soon as I open the page of my search engine, I know that it will offer me a summary of the day's news. I'll read it absent-mindedly, and then, if something interests me, I'll go in search of the great opinion-makers that exist and that I like to follow. In any language I speak, on any subject that really interests me. In other words, something that captures my attention.

That is why we believe that the ways of doing art criticism are changing. We have already adapted to the ever-increasing role of online content, to the reduction in print runs, to the marvellous possibility we all have today of establishing networks of hyperlinks and giving those who read us the chance to find out more and better about everything that is written. On Fridays, the day on which the cultural supplement of the newspaper for which we usually write is published, print runs exceed those of any other day of the week. We know, and in Portugal

this is an important reality, that none of us can live and support ourselves solely on criticism. But none of this is new, really, and it has always existed. There is a delicate ethical balance that must and has to be struck between critical and criticised.

What is left, then, in a profession where we increasingly have to rely on this non-specialist competition, not necessarily informed, but ready to fight back? I remember that when we started doing art criticism, two things were difficult for us to achieve: not having anyone respond to what we wrote and published; and saying that a given artwork was not good - in other words, bypassing the rules of civility that dictate in everyday life that unfavourable opinions should not be expressed in public. Today, the first problem has been overcome. The second is still as difficult as it ever was.

In the century that has almost passed, more and more art, and everything that circulates around it, is also a spectacle. Artists, museums, galleries, major international exhibitions, art fairs, collectors, and even the non-specialised public, who only go to the museum once or twice a year, also expect to see something that entertains and amazes them, because they have become accustomed to the extreme speed of today's communication and the amount of stimuli, visual or auditory, to mention just these, with which they now try to capture their attention - there are 18 or 19 year olds, for example, who believe that it is enough to see a fresco by Orozco on a mobile phone screen. Of course, nothing in this spectacle, nor in the speed that is the great characteristic of our time, has anything to do with quality. Quality, the four or five stars we are asked to give to the work of the artist I have just written 5,000 characters about in a review, is something very different. And very important: it is, after all, what justifies everything we do, and for which we feel the unspeakable gratitude that only happens from time to time in the life of a teacher who is also an art critic.

#### NOTES

1. *Expresso* and *Público*, in particular.
2. Crespo, Nuno, "It's beautiful, but is it art?" in *Público*, 2014/04/25. Consulted on 2021/03/22. <https://www.publico.pt/2014/04/25/culturaipsilon/critica/e-bonito-mas-e-arte-1633639>.
3. "Serralves says Joana Vasconcelos exhibition was 'taken over' by João Ribas" in *Diário de Notícias*, 2019/01/25. Consulted on 2021/03/22. <https://www.dn.pt/cultura/exposicao-de-joana-vasconcelos-em-serralves-assumida-por-joao-ribas---administracao--10487876.html>, for a summary of the controversy already written after the initial date of this article.
4. In *A Modernidade*, Assírio & Alvim, pp. 207-243, (1942) 2006.

PT P.198-201

## 25 Ricardo Castro The Fall

I I wanted to offer you my services, without running the risk of being inappropriate, but I am afraid you will not understand me. It is not even a question of being inappropriate, that is my life.

Unless you authorise me to declare your own bankruptcy in advance. I put my servitude on active mode, not deserving of your kindness.

But I have to use my stony face, I get paid for it.

I am going to share a few confidences about my taciturn function.

My frank simplicity of temperament helps me in my grotesque work, but my fellow citizens only think about two things: television and getting paid.

'Get a job, a family, a package holiday, and let life's sharp teeth dig into your flesh.'

I confine any right to its minimum. As things stand, the Fall is the only certainty. I wait around every corner. The Fall is life-threatening.

II My ironed pussycat shirt gives me dignity.

My hands are finely cut, my nails manicured, and the leather of my jacket is certainly that of a fine camel hair.

I have a torch of death that lights me up, and a bucket for our remains.

I bite my toes as a sign of duty done.

On other occasions I have to resort to bitter arguments. For those who live in exile, my orders sound like a bull in a china shop.

They spied on my past, I spy on you too. I have enriched their decorum so that they lose their dignity.

I have an irreproachable method, like all criminals. Without it, I would be a weakling. So I have become a rough wind.

I carry decrees and reports of no hope.

I have learnt that one hand washes the other, and both wash the face.

III It all starts with whims and tidbits, because the life of the civilised seems like a manual for sub-survival. We dream of dirty air, we Hoover up the dust.

We will certainly refuse to give up the old life. We learn to make bread and cakes at home, biscuits in the shape of bears and even radishes growing in the living room.

We fantasise about preparing a take-off in a spaceship filled with turnips. We land on brown land. The previous stages in cages are worth it.

No more work. Credit is only for the poor, but it is still exotic. There are few of us who want little, and many who want a lot.

You hear old people in cafés:  
'We only get what we deserve.' 'They have what they deserve.'

'He knows best.'

'It is up to him.'

Artists came out of their caves and rushed to idealise the beautiful and the ugly, but occupied houses with lavish chandeliers.

With much, we live little. Bankers erected roulettes to give us a lame leg.

So - beautiful, collapse, ugly, panic - are all terms used by the predators of the elite.

Out of touch with the old productive routine, here is the wheel of fortune spinning again and in force.

IV We miscalculated when we had twelve raisins in our hand. Now it is too late. What a comfort to hear the police megaphone outside.

We have hit the jackpot and the finish line. The return will be a poorly-done scribble of the past. Monopoly runs through the gutters and in the blood of rats.

I hear giggling behind me. It is the victims' relatives. What can I do... they are certainly proud primates.

But rat poison solves everything.

PT P.202-207

## 26 Celso Martins Desterro / Objects in Eternal Collapse

In this presentation I'm bringing together two texts that are almost five years apart. The first was written for the catalogue of the exhibition "Desterro" by the artist Susana Anágua as part of a cycle of three exhibitions that I curated at the Museu do Chiado in 2017. The second is a critical text about the exhibition "Objects in Eternal Collapse", which took place at the White Pavilion of the City Museum in Lisbon, and which should have been published in the *Expresso* newspaper had the exhibition not been prematurely closed by the second lockdown forced by the covid-19 pandemic. Both Susana Anágua and João Ferro Martins were my students and Susana is now a lecturer like me at ESAD. By bringing them together, I evoke a memory and try to save a testimony that would never have come to light otherwise. At the same time, I go through all the stations of my relationship with artistic practice (teaching, criticism, essayism and curating) over the last 25 years.

### Desterro

#### DISPLACEMENTS, IMPASSES, EXILES

1 In the complex overlap of hagiographic attributions to Our Lady - which includes titles,

references to historical events, places of apparitions and shrines - the figure of Our Lady of Desterro is of particular human interest.

The name refers to an episode in the life of the mother of Christ (Matthew 2:13-23) - the flight of the Holy Family to Egypt to escape the wrath of King Herod - and makes her the protector of emigrant travellers, refugees and exiles, in other words, all those who for bad reasons have had to leave their place of origin one day.

This Marian attribution, which has several variations (in Italy, for example, she is the Madonna degli Emigrati) realises the perception in Western culture that the loss of a place of belonging is a multiple violence, simultaneously political, economic, social and identitarian.

In Portugal, the figure of Nossa Senhora do Desterro is associated with a very specific location - the one in Lisbon between the Anjos area and Largo do Martim Moniz - historically one of the most cosmopolitan in the city and a place where various migrant communities intersected, particularly those who arrived with Portuguese decolonisation from Africa, such as the Chinese or Indians (mostly from Mozambique) and more recently from origins as diverse as Pakistan or Ukraine. At the same time, with the processes of gentrification and property speculation to which it is subject, this area has been suffering new forms of colonisation, this time through a process of disorderly appropriation of housing property that pushes its previous residents to the outskirts.

The population movements that began in the past and are currently being reconstituted make the Desterro area and much of the city's riverside area a multicultural, ethnically and socially highly stratified anthill, whose composition indelibly reflects the impact of historical changes and social transformations that have already taken place or are currently taking place, but also the configuration of the socio-economic pyramid of its current population.

2 These processes of migration, replacement and exile are not exclusive to the human beings who are subjected to them. The material structures that support them also undergo processes of implementation and deactivation. Whether they are means of production, institutions or services, they all emerge from projects for society and utopias of transformation and are subject to degradation, abandonment or reconversion.

Simultaneously incorporating documentary and speculative mechanisms, Susana Anágua's artistic work has developed around the observation and objectification of the relationships established between the functioning of industrial systems and the economic and social regimes that erect them.

This is an approach that often turns its attention to materials, the laws of physics that act on them,

the effects of time, the erosion that happens to things and that in his work we often see from the smallest to the enormous, from detail to structure, from the material to the social. It could be said that in the physical evidence of his approaches and operations we can suspect broader social and political logics, but everything always happens as if we had to start from the former to get to the latter.

In this sense, the work presented here is no exception. The images we see in "Desterro" take us back to the life of architectural and urban structures, but it is decisively people that they speak of, as they enunciate important transformations in urban life, in the industrial fabric and in city services, and they show migratory displacements that are not exempt from violence, with each economic reconversion or change of political project.

But how can these complex movements be inscribed in contemporary image regimes? How can they be transformed into reflective material? In the case of Susana Anágua we clearly find a combined strategy, simultaneously documentary and speculative, which starts from observation and personal photographic and filmic capture; which also uses archive images, but which forces itself into a discursive reordering of these elements in order to shatter their historical acquisitions.

In the case of Desterro, some concrete structures are visually evoked, such as the Hospital do Desterro (the former convent dedicated to Our Lady of Desterro), the Fábrica Nacional or the industrial facilities of Quinta da Matinha, but this summons is less a libel than a call to collate close examples of a much wider and universal phenomenon in which similar structures participate in a process of economic and industrial entropy.

Above all, the artist is aware that one of the essential materials of her work is time, the experience of duration, the way in which the future or the past are played out at every moment in order to legitimise every change or every impasse.

It's difficult to find a place for these buildings and structures in the economy of time. In fact, they are neither in the past (they are not exactly ruins) nor in the present (they have no current use) and their future is equally uncertain. In fact, they are in a kind of limbo, in a condition of perpetual transience fuelled by the promise of renovation which, although it is always set in the near future, is not part of a true urban utopia.

3 The exhibition "Desterro" uses images that suggest reflections on concepts such as displacement, transformation and exile, all of which are semantically contiguous with its title. Language is even the cement of some of the suggested relationships and collaborates in several of the geographical contours and transits that the exhibition suggests. At the

same time, the processes of configuring images, through photography, video and drawing that are presented here, are in their own way evocative of productive practices and symbolic meanings that emerge from the past, but it is the combination of these that aims to make "Desterro" a true field of reflection.

Recalling the episode of the flight of the holy family to Egypt, the figure of Our Lady of the Exile - taken from a popular and anonymous painting - has been subjected to a digital fragmentation treatment, a process that neither subtracts it from its kitsch realism nor exempts it from its spectral appeal. The symbolic and semantic key to the exhibition is treated as just that, as a historically almost immortal icon that is visually and technologically remodelled here and in this remodelling makes its allegorical potential persist.

In "Desterro (Friso)", Susana Anágua brings together a set of 9 images that are particularly symptomatic of the processes of displacement mentioned above. Instead of a perspective with an accusatory background, as in the images of child labour in industry from the early 20th century left to us, for example, by the American Lewis Hine, or the serial and archival view of the photographs of industrial silos by the German couple Bernd and Hilla Becher, the Portuguese artist chose to accentuate the contrasts between contents, dictated to a large extent by time lags. The first image we see is a mournful view of the decommissioned x-ray room at the Desterro Hospital, clean but empty as if it were ready for a function it will never have again. Then, letting herself be guided by both history and toponymic parallels, Susana Anágua gives us a digital transcription of an 1868 canvas by the Brazilian painter Bruggemann showing the bay of the city of Desterro, now Florianópolis, the capital of the state of Santa Catarina in Brazil, a destination for massive Azorean emigration, which is presented here in an Edenic vision of a colonial paradise, with its lush vegetation and a black man working as the only recognisable human figure.

This is followed by images of the gas tanks at Quinta da Matinha and Fábrica Nacional, which record in black and white those industrial functionalities in full and prosperous operation, before we see other images of the same places in their current state of ruin and partial deactivation, respectively. Among these images of industrial structures in Lisbon's riverside area, there is another surprising element: the video "Desterro (Antígona)", whose images were captured on the Washington airport metro, shows only the tunnel that is left behind in the train's accelerated movement, a non-place, inhabited only by its intrinsic transience, as Marc Augé might call it.<sup>1</sup>

In fact, more than a place (i.e. a place with an identity), "Desterro (Antígona)" signals the movement

of the spatio-temporal displacement of migration as an incessant search for those who can't find a place, as in Sophocles' story of Antigone, who tries in vain to bury her brother, Polynices, despite the will of Creon who, by refusing him the funeral ceremony, condemns him to perpetual exile. If "Desterro (Antígona)" evokes movement in an almost abstract way, the whole set is dominated by a space-time oscillation, with flashbacks and returns that tend to denaturalise the historical flow, break the spell that legitimises it in a framing logic of rise/existence/decline/fall and, at the same time, signal the moments of a certain modernist euphoria of Portuguese industrialisation and the result of the action of time and economic decline on it. In this sense, the images, and the contradictory flows they draw between them, invite us to discover aspects of optimism and melancholy associated with each historical moment and to weigh up these collective dynamics in their realisation, conversion and abandonment.

In the disorder of its associations, but also in the equivocal homogeneity generated by them, "Desterro (Atlas)" functions as an anti-altar fuelled by several layers of paradoxes. Firstly, there's the material on which the drawings are transcribed. So-called carbon paper is a product with reproductive capacity that was used manually to print invoices and other commercial documents before modern printers replaced them. Susana uses it to create a large composite drawing in which aspects of the images in "Desterro (frieze)" are combined with other associated machinery. Creating an intricate mesh of objects whose functionality is often no longer discernible, Anágua invokes both the absurd Dadaist machines (of Marcel Duchamp, Max Ernst or Francis Picabia) and the principle of a mechanical rationality that has become autonomous from any ethical or politically emancipatory plan, something very similar to Adorno and Horkheimer's definition of the concept of instrumental rationality.<sup>2</sup>

4 Several of the architectural structures evoked in "Desterro" were or were first located within a religious vocation; they have been converted to industrial functions or with industrial components and are awaiting reconversion to the territory of tourism and leisure. Although it would be easy to fatten it up statistically, it is clear that the sample is not large enough to reveal a logic of reorganisation of the city of Lisbon and its socio-economic vocations, but it is expressive enough to be seen as a trend. For Susana Anágua, the role of the artist is not to establish sociological radiographs, but to identify movements and accommodate perplexities in images.

"Desterro" is organised in relation to these movements, which are industrial, economic, social and political, observing the way in which they are

materially inscribed in these architectural structures and reveal the mutations and impasses of an ongoing transfiguration in the city of Lisbon, but above all in the way in which the concert of its possible images shows us its face in movement.

#### SUSANA ANAGUA | ARTIST BIOGRAPHY

Susana Anágua (Arruda dos Vinhos, 1976) graduated in Plastic Arts from the School of Arts and Design (ESAD) in Caldas da Rainha. She is a PhD student and FAPERJ scholarship holder in Artistic Processes at PPGARTES at UERJ - Rio de Janeiro, completed her MA in Digital Arts at the University of the Arts London (Camberwell College of Arts) in 2009 and took the AR.CO. advanced course.

He took part in the "Cartographies of Power" exhibition at the Afro-Brazilian Museum in São Paulo; the Monumental Sculptures prize at the Federal Justice Cultural Centre and, more recently, the "The Light of Lisbon" exhibition at the Lisbon Museum and "Life is Out There" at the Cordoaria Nacional.

In 2014, she took part in the 5th anniversary exhibition of the CarpeDiem Arte e Pesquisa space with the installation "Desvio" in partnership with Ana João Romana. Recent solo exhibitions include "Olhar Radar", in Rio de Janeiro in 2012, and in 2008 "Desnorte/Northless", in the project room of the Calouste Gulbenkian Foundation's Modern Art Centre.

He has also realised some public intervention installations such as "Carris Arte em Movimento", an installation project at the Ascensor da Glória (2010), and the project carried out as part of the commemoration of the election of the 7 Wonders of Portugal, the Batalha Monastery in 2008.

She has taught at ESAD-CR and is an educator/mediator, collaborating with the educational programmes of the Berardo Museum Foundation and MAAT - EDP Foundation, as well as carrying out international programmes and workshops in São Tomé and Príncipe, Cape Verde with the support of DGARTES. In 2014 she took part in the "DEU NA TELHA" project as part of the urban exhibition in Complexo do Alemão, Rio de Janeiro.

#### Objects in Eternal Collapse

João Ferro Martins  
Pavilhão Branco, Lisbon,  
until 24th January

#### THE MUSIC CHANGES

Between the immateriality of music and the materiality of sculpture, João Ferro Martins creates a metaphor for time and dissolution *Text Celso Martins*

As soon as you enter the first room of the exhibition by João Ferro Martins (JFM) at the Pavilhão Branco,

the scene is one of devastation. Something like a tornado has scattered objects across the floor. As we walk around this chaos, which is more apparent than real, we discover that most of these objects have in common that they belong to the musical universe. A pair of speakers, cymbals, magnetic tapes and a Stockhausen disc hanging on the wall are joined by personal objects. Music seems to serve here as a clue to a character's material narrative, but as an art that lives in time, it also functions as a key to a relationship with these objects and this perilous environment that seems petrified as if someone had paused reality indefinitely.

It's clear that JFM has a fascination with that which in objects transcends their first life; which changes when in contact with other artefacts or is subtly "diverted" by the artist's hand to the work of time as if retained by a photographic snapshot.

The set-up itself favours continuity between the objects chosen, "artistically" made or intervened upon. Take the armoured Moog synthesiser, which displays the theatricality of a sculptural presence; the "abstract" painting on which a polyester ribbon is wrapped or, more or less halfway through, the intervened record player.

In the end, the whole exhibition lives as if its components were approaching exhaustion indefinitely, as if they were floating suspended in the antechamber of death or archaeological paradise. This is what happens immediately when we see 77 speakers lined up like tombstones in a cemetery, or the collection of discs relevant to the musical avant-garde of the 20th century, under which glasses are lined up in a resonance of memories or fictions. Discs, instruments, amplifiers and, curiously, the exhibition has no sound. Perhaps because you can't hear the music where time has stood still.

1. Augé, M. (2005), *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Lisbon: 90 Graus Editora.
2. AHorkheimer, M. & Adorno, T.W. (2007), *Dialectic of Enlightenment - Philosophical Fragments*. Palo Alto, USA: Stanford University Press.

PT P.208-215

## 27 **Sílvia Moreira** w/ Mário Rainha Campos **Words that Embrace the World: two Participatory Art projects**

This text arises from the challenge launched by the organising committee of the [PROFS Project - Contemporary Authors](#), as part of the celebrations of ESAD.CR's 30th anniversary, to whom I am very grateful for the invitation. In the following lines, I

will present two participatory art projects that I developed as a co-creator and artistic mediator at Casa da Cerca - Contemporary Art Centre.

ESAD.CR is my school: I graduated in Fine Arts in 2002 and returned sixteen years later to teach the Cultural Mediation Workshop course on the Cultural Programming and Production Degree. For almost two decades, I have developed artistic-educational work with a wide range of audiences and cultural institutions, including the Calouste Gulbenkian Foundation, Culturgest, the Berardo Collection Museum in Lisbon and Casa da Cerca - Contemporary Art Centre in Almada. Returning to ESAD.CR as a lecturer has been an opportunity to think deeply about the mission of cultural mediation, being able to continually share and learn from students about the practices, utopias and knowledge of this profession. And with this experience, I can develop my work with audiences in cultural institutions in a more conscious and critical way.

The first project, "Ocean of Words", was carried out in Costa da Caparica in 2017. The second, "*Far from Sight, but Close to the Heart: Words that Embrace the World*" was implemented in June 2020. Due to the pandemic, this project was created specifically for social media and, thus transmitted, echoed in different parts of the planet - an advantage of remote mediation. Since the conception and artistic and educational coordination of these two projects were responsibilities shared between myself and Mário Rainha Campos, head of the Educational Service at Casa da Cerca - Contemporary Art Centre, we have written this text as a team.

### **PARTICIPATORY ART: A BRIEF OVERVIEW**

The fruit of the cultural revolution of the 1960s and 1970s, participatory art has been understood as a set of contemporary artistic practices that have in common the involvement of the public, who are also active agents and co-creators of the work. In participatory projects, the creative process is shared between artist(s) and participants, and it is in this interaction that the work is completed. This type of practice challenges and questions classic concepts about the meaning of a work of art and the labour of the artist. The sharing of roles between artist and audience in creation generates multiple and mutual learning. As it is a democratic process, all those involved are invited to make decisions, although there are variations in the degrees of participation, defined by the greater or lesser involvement of the public. In participatory art, the process is valued as much as the result. It is common for the work to be excluded from traditional art circuits and spaces - in the case of fine art, galleries and museums - because it includes non-artists, or because the result is not attributed "artistic value". However, in recent years, participatory art projects have been implemented, reflected on and recognised as a relevant practice

in the field of contemporary artistic action, with valuable repercussions for the health of democracy and citizenship.<sup>1</sup>

### **AN OCEAN OF WORDS**

The first project we are going to tell you about was created in a public space, with artists and non-artists, namely children and young people. This story could perfectly well begin at an earlier time, revealing events that preceded it, but we have chosen to tell it from December 2016 onwards. We were invited to join an interdepartmental working group at Almada Town Hall, which included staff from the Education, Youth, Libraries and Logistics Maintenance Divisions. The aim was to create a rehabilitation project for two walls of the access to Praia de Santo António, between the Urban Garden and the Atlantic front of Costa da Caparica, which were in a high state of disrepair. As members of the Contemporary Art Centre, which is also the body responsible for public art in the municipality, we were given the task of designing and implementing an artistic-educational project that would involve the educational community of the municipality's public school network, from primary to secondary school, in the rehabilitation of the cladding on those walls.

The specificity of the place led us naturally to the theme of the proposal: the sea, the beach and reflections on the oceans. This source of inspiration makes it possible to cross different curricular and artistic areas at various levels of education, as well as developing fine motor skills, calligraphy, creative writing, poetic creation and promoting environmental awareness for the protection of the oceans.

If the theme of the project was the Sea, the formal element to explore was the Wave. We used the work "The Breaking Sea" (1988) by Ana Hatherly (1929-2015) as inspiration and homage to the poet and visual artist. As well as formal appropriation, we also explored a process that Hatherly developed in her poetic creation - generating new poems from existing poems and prose, created successively, one on top of the other, calling them "echoes".

During this first design stage, we spoke with teachers and educators from the municipality's school groups and non-grouped schools, sharing ideas and implementation strategies, listening to opinions and, of course, inviting the entire school community to participate. Through the teachers, our great partners, we challenged the pupils to each select a poem about the sea and, from it, create a verse, or "echo" (using Ana Hatherly's concept) so that, on an agreed day and time, they could come and write it in careful handwriting, with a raised hand and a paintbrush.

The second stage of the project began with the structural design of the walls. The silhouette

of Hatherly's wave was used as a formal basis and replicated seven times, in various scales, on the two triangular walls of Costa da Caparica. Within the silhouettes, we drew wavy and parallel sea lines to aid the writing of various calligraphies.

It was at this stage that we expanded the team to include five more visual artists. There were a total of seven artist educators preparing the venue; thinking about the management and organisation of the reception of the classes; and reflecting on how to accompany each participant in a close, caring and individual way.

Finally, the third and final stage. For two intensive weeks, we welcomed around 700 children, young people, teachers and educators to create the collective visual poem. Each person brought with them the verse or poem they had previously composed at school. After the welcoming ritual in the Urban Park, the classes were divided into seven small groups (one for each artist) and taken to the walls that were to be painted. There was a brief warm-up of the body and writing hand, preparing the focus and handling of the brush and paint. Each participant wrote their sentence on the wall, using a fine brush and ultramarine blue paint, drawing each letter with the most careful handwriting. Their verse was linked to another already written, following in sequence. In this connection, the two verses generated a new poem, which was linked to another, and another, and another. The teaching artists provided support in adapting each verse to the phrase that was already written there and that the participant had chosen to develop. In this process, the teachers were also mobilised to participate in adapting the verses created in the classroom for this mural, ensuring coherence and spelling accuracy. To create fluidity in reading and formal coherence, the separation between each word was two fingers apart (index and middle). To avoid closed sentences, only lowercase letters and no punctuation marks were used. The reader can start reading whenever and wherever they want, there is no beginning or end. More than 1,250 metres of words were drawn in this round of written participation. At the end of the project, the artists finalised the mural with a brush and white paint.

In this experience, several objectives were achieved: through the promotion of literacy and poetic creation, the creative capacity of all those involved in the process was enhanced, sensitising the participants to the preservation of the oceans and to responsible intervention in the requalification of public space.

Celebrating urban art and citizenship, the Portuguese language and poetry, creative writing and calligraphy, this participatory artistic mural has effectively contributed to improving the common space and preserving it. From a degraded non-place<sup>2</sup>, that people sped through, we built a

Place that invites you to stop and live with Poetry. Collective participation has fostered a spirit of belonging. We believe that a work created with the community tends to be cared for and preserved by the community. Indeed, after four years of existence, the work endures and is appreciated and vitalised every day by those who pass by.

To walk through this place is to immerse yourself in a great collective visual poem. The coordinates for in-person visits are: 38°38'52.6"N 9°14'32.1"W

For a virtual tour, technical data sheet, photos and videos of the process go to: <https://qualalberto.pt/oceanodepalavras/>

#### **FAR FROM SIGHT, CLOSE TO THE HEART - WORDS THAT EMBRACE THE WORLD**

Participatory art project with calligraphic drawings in different languages and alphabets.

Conceived a short time after the previous one, this project is completely different in terms of the time. Since March 2020, the pandemic has made us question many things that we previously took for granted. It has forced us to reinvent (this word has never been used more than now) our lives, our habits, our work and, above all, our relationships with others. It is in the nature of participatory projects and cultural mediation to have a close and emotional relationship with the public. In this time of historical rift<sup>3</sup>, how does remote cultural mediation survive or reinvent itself in the digital world? This is a complex question for those working in cultural institutions and educational services. So we have been thinking about it and trying to answer the question by programming and undertaking numerous online fruition and creation projects. Through digital media, we are investigating new ways to continue to fulfil the institution's mission, to keep the flame of the relationship with audiences burning, while simultaneously experimenting and discovering creative potential and new opportunities for participation on a global scale.

In June 2020, as part of the Casa da Cerca - Contemporary Art Centre Annual Festival, we developed the project "Far from Sight, Close to the Heart - Words that Embrace the World". This edition of the Festival, like everything else, also needed to be reinvented, going from being an in-person event with a full day's programme of art workshops, visits, concerts, performances, exhibitions, shows... to, in this atypical year, taking place over the course of a week with various publications on social media.

Brief notes on the title: "Far from Sight, Close to the Heart" is a positive appropriation of the Portuguese proverb "Far from Sight, far from the Heart". We believe that physical distance should not be understood as social distance. We can be out of sight, but close in other ways, in other senses. The second part of the title refers to the festival's annual theme - "A House that embraces

the World" - an allusion to the U-shaped plan of the Casa da Cerca building, which inspired the creation of the new logo that was presented to the public on the same day as this work. In this context, the "U" was interpreted as an embrace of all those who visit or interact with it virtually. As the project unfolded, it was the Words that gave the ultimate hug. Casa da Cerca was closed to the public at the time and lived off remote mediation, which animated its "virtual avatar", helping to turn this place into a symbol and its new logo into a place of encounter, sharing and creation. Designed from the ground up for social media, Facebook and Instagram, this project went through several preparatory moments, as a kind of warm-up. In the weeks leading up to the event, we challenged internet users to create nibs and brushes with natural materials; we offered calligraphy exercises and, at another point, we launched the challenge of collecting popular proverbs, reinterpreting and reformulating them for this time. It was at this point that we collected a myriad of proposals for words to transform the world. Curiously, of the 490 entries from all over the world, the words most often evoked were: Love; Respect; Empathy and Freedom.

All of these posts were very dynamic, with shares and interactions, stimulating the attention and active participation of those who pass through social networks fleetingly. They served to test and think about the best strategy for promoting reactions. In order to mediate, it is not enough to transmit statements, there has to be interaction between and with the public. Despite digital contact, the relationship must remain close and personalised.

After this preamble, the proposal "Far from Sight, Close to the Heart - Words that Embrace the World" was launched on 21st June, to be developed over the course of a week, during the period of the online festival. Here is the wording:

*"With What Words Do We Embrace the World? With the Word we reach the World and, through it, may Everyone reach the Fence House, on this day of eclipse and summer solstice!*

*Seulgi Lee, an artist currently on show, summarises proverbs and popular expressions by translating them into geometric shapes. Inspired by this creative process, we invite everyone to choose words that induce transformation, on the way to a*

*A better world. We want the synthesis of values that we want for humanity to reach every corner of the planet. To do this, let's find out how to draw and write the word we choose, translating it into another language and preferably another writing system. Let's create a Global Fraternity, connecting with each other through calligraphic drawing. How do we do it?*

*Think of the word you're going to write. Find the translation of that word in one of the 7111 lan-*

*guages spoken in the world. This research can be done with neighbours from other cultures, in books or using translation tools available on the internet.*

*On a white A4 sheet of paper, write that word horizontally in Portuguese and, on another sheet of paper, its translation in the chosen language. The sight drawing exercise becomes more challenging if the writing system is different from the one you're familiar with. Experiment with calligraphy - the "art of beautiful writing" - using different instruments from those you usually use to write. We suggest, for example, using thick markers, wide nibs or brushes to trace with permanent ink, India ink or another ink that contrasts with the white paper.*

*Pick a spot and ask someone to take a picture of you with the camera vertically or in a square format, showing your hands holding each sheet of paper. Send us both photos (of the word in Portuguese and its translation) in the comments of this post.*

*With these images, we will animate the Casa da Cerca seen from Heaven with the cultural diversity that we want to embrace. On 28th June, we'll share with the world what we are going to do together."*

To ensure that as many people as possible took part over the course of the week, it was not enough to just publish the proposal. The hard work of sending direct messages to all Casa da Cerca contacts, friends and acquaintances on social media was essential, tailoring the message to each individual in particular, using their first name.

Between 21st and 28th June, hundreds of keywords arrived digitally at Casa da Cerca from all corners of the planet. Words that generate reflection on this new era, chosen and written by the hand of each participant in Portuguese and translated into other languages and sometimes other writing systems. A journey from Lusophony to the Global Village.

With this plurality of ideas, we composed a collective Visual Poem, celebrating cultural diversity through the Word.

A house that embraces the world is a house for everyone and, although far from view, we were closer to the heart.

**TYING TOGETHER IDEAS FOR NEW LINES OF ACTION**  
Reviewing these two participatory art projects allows us to recognise interesting aspects between them.

Let us start with the places of action. In *Ocean of Words*, we had two walls as our intervention support. The educational community took part in the tangible encounter, in a specific place and time. In *Far From Sight...*, the participants created while in different parts of the country and the world, and it was in the virtual world that the

meeting took place. Both are mural interventions, one in a physical space and the other in a digital environment. In both projects, the place of action is at the convergence where participation is called for, for a specific mission, in a defined period of time and space.

The Portuguese language was an important means of cohesion and exploration in both projects as a vehicle for poetic expression and individual creation. In *Far From Sight...* it also served as a key to entering other languages, alphabets and cultures, through its translation. Each written sheet was understood as a window, in an analogy of the present time, experienced by many: the daily life of our social relationships is done through virtual windows, which are arranged in rectangles, side by side and on top of each other, creating a living, polyphonic mural that connects people and spaces on the same screen.

It is important to emphasise the importance of the Word in triggering creative and reflective processes, either through the concepts initially proposed (the wave, the sea and the ocean) or in the key words freely evoked by each participant, as in the second project.

The use of calligraphy was the motto for artistic experimentation and for valuing this aspect of drawing, so little practised at this time. Working on calligraphy in other languages and writing systems opened up the possibility for each person to symbolically enter another culture, involving gesture in this appropriation, experiencing the place of the Other, through language and writing, making it their own. Is this sowing empathy?

In these participatory projects, we have always endeavoured to ensure that those involved have the space and freedom to create and that their collaboration contributes to the joint construction of the work. In order to include the contributions of hundreds of participants, it was necessary to design a structural base, with some pre-defined rules that would give unity to diversity, in order to create a harmonious composition. This structural basis was defined in accordance with the lines of action of the Casa da Cerca - Contemporary Art Centre, House of Drawing project. In the case of *Ocean of Words*, we called on the work of Ana Hatherly who, the following year, had an anthological exhibition illustrating her experimental and multidisciplinary career. The motto for *Far from Sight...* was the work of South Korean Seulgi Lee, on show at Casa da Cerca at the time. We used her idea of translating proverbs into geometric shapes to challenge the translation of the key words of this time, evoked by the participants, into multiple languages and writing systems.

Both participatory art projects were promoted by Casa da Cerca's Educational Service, which favours Drawing by articulating it with other ex-

pressive modalities. As artistic mediators of this Educational Service, deeply committed to cultural democratisation, our mission is to generate encounters of sharing and creation based on various premises: the institution and contemporary art exhibitions, the different audiences as well as the spaces and times of participatory artistic action. With all these premises, we work with mediation as an art of relationship, establishing inspiring and fruitful connections in favour of the enjoyment and creation of art and culture, a right for everyone<sup>4</sup>. At the House of Drawing, we invite you to participate and learn together!

Sílvia Moreira and Mário Rainha Campos,  
31st March 2021

#### IMAGES

1. *Ocean of Words project*, project design: wave integration studies on the walls
2. *Ocean of Words project*, drawing the outline of the waves on the walls
3. *Ocean of Words project*. Around 700 children and young people write their verses on the walls, composing a collective visual poem.
4. Portrait of the team of mediating artists (from left to right and back to front): Diogo DeCalle, Sara Inácio, Mar Parchow, Bruno Lavos Marques, Catarina Sá, Sílvia Moreira and Mário Rainha Campos.
5. *Far from Sight, Close to the Heart - Words that Embrace the World project*: Compilation of some of the hundreds of images received via social networks, all of which formed part of an animated video.

---

PT P.216-217

#### 28 **Luís Favas**

1. *Só vetores*, 2021, Back cover of the manual for the Vector Illustration curricular unit
2. *Red Jacket Regatta*, 2024, Illustration for screen printing on T-shirts

---

PT P.218-219

#### 29 **Sílvia Pinto** **Lines that cross in the PROFS exhibition**

The process of drawing is used in this text as an approach to the PROFS exhibition. It is a strategy that, in its exploratory aspect, allows the body of the visitor to get closer to what is seen, felt and analysed, creating a sketch whose purpose is to simultaneously pique curiosity and jog the memory. We make use of drawing, which in its disciplinary

component is a structure whose plasticity allows us to get closer to form and retain in its essence the aspects that stand out in the development of its exercise. It is also an artifice that allows the subject who records and the object that is recorded to come closer and further apart without compromising. It can also be seen as a dance, which in the initial phase is a matter of uncoordinated movements and which, in the end, is refined into a singular, organised and coherent aesthetic. The context of the PROFS exhibition invites this uncompromising exercise of appreciating objects, forms and registers. PROFS, in its multidisciplinary extension, poses a challenge of appropriation to the observer, who sometimes contemplates moments of an introspective nature, sometimes calls for a rehearsal of visible movements and concerns, where their own body wanders through the exhibition space. In this context, the exercise of the retina is stimulated by shapes, colours and supports of various kinds. The games of tension present in certain pieces serve the purpose of unsettling the very nature of what is already established, already understood, already captured and already assimilated. The pieces coexist side by side and unsettle the senses of the observer/designer. From sight to hearing there is a brief passage that captures the attention and invites us to strip down each of the works we see. Yes! Strip down! It is always that invitation to intimacy, closeness, surrender and provocation. A kind of performing activity is then developed, in a space that invites you to come back again and again, taking on the form of memory in the drawing. The trigger for satisfaction, for provoking desires, is rehearsed through the variety of textures, rhythms, weaves, forces and the emptiness itself. Ah! That emptiness that lets you breathe and sigh between the exercise of fixation, surrender and exploration. Drawing itself allows itself to be fascinated by the nature of the elements within its reach. From the most solid pieces to the most fragmented, the drawing travels a path that is unique, unrepeatable and its own. Only yours and nobody else's. It holds within it the testimony of those who were there, those who witnessed it, those who lived the experience. The drawing kept the dark bodies that settled like dense matter on the ground. Matter that contains meanings to be decoded. There, silhouettes can be seen, which change depending on the angle at which the observer stands. The visit follows the bodies that are distributed on the various surfaces in the space.

The drawing constructs its own narrative for the viewer, where it adds or subtracts stylistic effects as it pleases. Here, elements emerge, their verticality shaking the structure of the sacred domain, where the assumption of safety is configured in an uninterrupted challenge to the very laws of physics. These forms are placed precisely in opposition to

the matter next to them, which is perceived as a corporeal whole suspended in the illusion of cables that appear to be lines. The body that draws travels through space and encounters pieces that stop it like a whisper, aimed at capturing its attention. Intrigue? No! Staging! A certain amount of improvisation experienced through gesture that resembles the study of a musical composition. We then chose to follow the direction of the stairs and uncover the images that the naked eye can see. One floor and another floor allow us to savour images that connect us to realism, others that connect us to the digital. All the marks left in the space delight those who, in the exercise of drawing, are invited to interfere and record. The visit continues and takes us to the lower floor, where utopia and dystopia clash between mundane realities and celestial bodies. Here we have a universe of images and technological experiences that invite us to immerse ourselves and transport us to the dawn of life. In the same space there are also delicate pieces that take us back to archaeology through their detail and layout. This coexistence between the metaverse and the real makes the experience of drawing more challenging and unsettling, as it appeals to your visceral side in a different way. This means that the proximity of the real provokes memory and tradition, which in a way are embedded in the DNA through millennia of knowledge. However, this is not the case with digital images, which proclaim themselves to be new and therefore unknown. This coexistence in the same exhibition space triggers the most tenacious exercise in observing in the one who draws. This is in the sense that their attention is captured by different stimuli, which either project them into the past or into the future, yet keep them fixed in the present. This is followed by the invitation to verticality in the exhibition which, on a concluding note, is configured as a new invitation to the exhibition, thus giving way to the new. A new experience in terms of knowledge, sensations and emotions.

PROFS - AUTORES CONTEMPORÂNEOS  
NOS 30 ANOS DA ESAD.CR

EXPOSIÇÃO

Comissão: Direção ESAD.CR

João dos Santos, Sérgio Gonçalves,  
João Mateus

Organização: Carla Cardoso,

Fernando Galrito e Lígia Afonso

Participantes: Adriana Sá, Ana João Romana,

Ana Teresa Ascensão, António Costa,  
António Silveira Gomes (barbara says...),  
Aprígio Morgado, Bruno Santos (Mantraste),  
Carla Lobo, Catarina Câmara Pereira  
e João dos Santos, Catarina Leitão,  
Célia Bragança, Célia Gomes, David Cabrita,  
Diogo Alvim, Diogo Dória, Fernando Brízio,  
Fernando Carradas, Fernando Galrito,  
Fernando Oliveira, Filipe Alarcão,  
Gonçalo Pena, Henrique Ralheta,  
Isabel Aboim Inglez, Isabel Baraona,  
Ivo Oliveira Rodrigues, João Catarino,  
João Maio Pinto, João Pombeiro, João Vinagre,  
José Eduardo Rocha (JER), Leonor Areal,  
Luis Aguiar, Luisa Baeta, Marco Heleno,  
Marco Nunes Correia, Marco Reixa, Maria Ramos,  
Marta Soares, Miguel Castro Caldas,  
Miguel Macedo, Miguel Vieira Baptista,  
Nuno Bettencourt, Nuno Fragata, Paula Dona,  
Paulo Quintas, Paulo Silva, Pedro Moura,  
Pedro Ramos, Ricardo Dantas (Itemzero studio),  
Ricardo Jacinto, Ricardo Pimentel (Candido Efeémer),  
Ricardo Santos, Ruben Santos, Rute Rosa  
e Sérgio Vieira (Laboratório d'Estórias),  
Sara Orsi, Sara Vaz e Marco Balesteros,  
Susana Anágua, Susana Gaudêncio, Teresa Luzio,  
Vitor Agostinho (Moldes Mutantes), Vitor Reis

Design Gráfico: António Silveira Gomes  
e Aprígio Morgado

Montagem: Guilherme Silva, Catarina Fragueiro,  
Miguel Ângelo Marques, Ana Hermenegildo,  
Andreia Besteiro, Luís Ferreira,  
Deivison Branco, Vanda Madureira

Montagem Audiovisual: João Timóteo,  
Oficina de Audiovisuais da ESAD.CR

Assistência de montagem: António Couto,  
Inês Santos, Miriam Tomás, Ana Laguna,  
Alice Cieslinsky, Filipe Feijão,  
Fernando Travassos, Jéssica Alves,  
Carolina Moura, Madalena Fernandes,  
Natacha Xavier, Ludmila Fernandes,  
Simão Agostinho, Duarte Silva,  
Ana Rosa, David Vital, Débora Augusto,  
Afonso Soeiro, Diogo Marques,  
Tiago Conceição, Helena Mendonça,  
Mafalda Mota, Abigail Raposo

Edição Vídeo: João Timóteo

Impressão: Oficina Digital  
e Oficina de Fotografia da ESAD.CR

Comunicação: Gabinete de Comunicação  
e Organização de Eventos da ESAD.CR

Assistentes de Sala: Ana Hermenegildo,  
Andreia Besteiro, António Couto,  
Diana Almeida, Inês Santos, Miriam Tomás,  
Susana Valadas, Margarida Patrocínio,  
Abigail Raposo, Mafalda Mota

LIVRO

Coordenação editorial: LiDA, Laboratório  
de Investigação em Design e Artes  
Carla Cardoso e Lígia Afonso

Comissão Científica: Direção ESAD.CR

João dos Santos, João Mateus, Paulo Silva  
e Sérgio Gonçalves

Design Gráfico: Marta Alves

Fotografia: Susana Valadas

Produção: Francisca Branco

Impressão: Gracal

Tipografia: Courier Prime, Neue Haas Unica

Tiragem: 300 exemplares

ISBN: 978-989-35869-7-6

DOI: <https://doi.org/10.25766/r05z-3h98>

Dezembro 2024

©LiDA - Laboratório de Investigação  
em Design e Artes

©ESAD.CR - Escola Superior de Artes  
e Design de Caldas da Rainha -

Instituto Politécnico de Leiria

©os autores

Esta publicação foi apoiada pela FCT  
Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P.,  
no âmbito do Financiamento Programático  
do LiDA com a referência UIDP/05468/2020.

**fct** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**LiDA** Laboratório  
de Investigação  
em Design e Artes  
ESAD.CR - Politécnico de Leiria

**POLITÉCNICO**  
DE LEIRIA ESCOLA SUPERIOR  
DE ARTES E DESIGN

João Maio Pinto  
João Mateus  
João Pombeiro  
João Vinagre  
José Eduardo  
Rocha (Jer)  
José Luís Silva  
Leonor Areal  
Lígia Afonso  
Luis Aguiar  
Luís Favas  
Luís S. Baptista  
Luisa Baeta  
Luísa Soares  
De Oliveira  
Marco Heleno  
Marco Nunes  
Correia  
Marco Reixa  
Maria Ramos  
Margarida Tavares  
Mário Caeiro  
Marta Soares  
Miguel Castro  
Caldas  
Miguel Macedo  
Miguel Valverde  
Miguel Vieira  
Baptista  
Nuno Bettencourt  
Nuno Fragata  
Paula Dona  
Paulo Quintas  
Paulo Silva  
Pedro Letria  
Pedro Moura  
Pedro Ramos  
Raquel Melgue

Renato Bispo  
Ricardo Castro  
Ricardo Dantas  
(Itemzero Studio)  
Ricardo Jacinto  
Ricardo Pimentel  
(Candido Efeémer)  
Ricardo Santos  
Ruben Santos  
Roberta Frontini  
Rodrigo Silva  
Rui Dias  
Rute Rosa  
e Sérgio Vieira  
(Laboratório  
D'estórias)  
Sara Orsi  
Sara Vaz e Marco  
Balesteros  
Sílvia Moreira  
Sílvia Pinto  
Susana Anágua  
Susana Gaudêncio  
Teresa Fradique  
Teresa Luzio  
Vitor Agostinho  
(Moldes Mutantes)  
Vitor Reis