

Carlos Alberto de Pina Rodrigues

Janelas para o interior: projeto artístico

Trabalho de Projeto

Mestrado em Arte, Design e Multimédia

Trabalho efectuado sob a orientação de
Professor Doutor Belmiro Rego
Mestre Samuel Barbosa



“Na minha aldeia não há ódios mas estimas
tem-se amor pela vida alheia
todos são primos e primas
sem ambição, cada um o seu granjeia
com amor e carinho, à noite ao serão à luz da candeia.”

Ti' Anita (Lusinde 2014)

Agradeço a todos que foram construindo e abrindo janelas neste caminho.

À minha família por estar sempre presente.

Ao Daniel Ribeiro, pela sua disponibilidade, criatividade e pela facilidade de transformar soluções complexas em gestos simples.

Aos mestres do quotidiano, Adília Correia, Ana de Jesus, António Almeida, António Amaral, António Rodrigues, Gracinda Rodrigues, Joaquim Lopes, João Almeida, João Costa, José Maria Melo, Merceano António, Rosa Almeida e Teresa Ferreira que, para além de me abrirem as suas janelas, também me abriram as suas portas.

À Ana Amaral, Carlos Ferreira, César, Fernando Lopes, Filomena Fernandes, Hamilton Carvalho, Hélder Carvalho, Luís Fernandes, Marisa Fernandes, Margarete Amaral, Paulo Lopes, Paulo Rodrigues e Pedro Fernandes que, mesmo longe quiseram estar perto.

À aldeia Lusinde e a todos que a habitam e habitaram, pelo seu contributo para aquilo que sou.

Aos amigos Filipa Pais, Daniel Vasconcelos e Zélia Lopes e a todos os outros que estão e estiveram presentes.

À Biblioteca Municipal de Penalva do Castelo, Câmara Municipal de Penalva do Castelo e Junta de Freguesia de Lusinde, pela sua colaboração e abertura.

Aos professores Belmiro Rego e Samuel Barbosa, pelo cuidadoso acompanhamento e atenta orientação.

E à Lucinda por existir em mim.

Agradecimentos

Partindo-se de um caminho de inquietações, questionamentos e de perplexidades acerca do lugar da ruralidade no mundo contemporâneo, e enquadrando-se a arte em relação imbrincada com a vida: uma arte democrática, colaborativa, relacional, site specific, no quotidiano, pobre e relacional, dentro dos fundamentos do movimento Fluxus, apresenta-se neste trabalho um relato integrativo e uma memória descritiva e crítica do processo de experimentação, a criação e a concretização do projeto artístico “Janelas para o Interior”. Nele podemos encontrar uma descrição e integração crítica das experiências artísticas propostas: os *experimentum*, construídos numa relação vivencial com o lugar da aldeia de Lusinde, concelho de Penalva do Castelo. Estes *experimentum*, trazendo elementos fundamentais, tais como a casa abandonada, a janela, os materiais com história, os testemunhos vivenciais, o trabalho agrícola e o quotidiano da aldeia, concretizaram-se em diferentes experiências artísticas.

A discussão final reflete acerca do potencial destas experiências artísticas para provocar sentidos e significados acerca do lugar da arte e do mundo rural numa sociedade em trânsito, capazes de trazer pistas e alternativas criativas e críticas para fenómenos como a desertificação, êxodo e abandono rural, e emigração em contexto português, nas tensões entre o público e o privado.

Reflete-se sobre uma arte emancipadora, para todos, que horizontaliza e gera encontros, e que preserva a memória e cria identidades: numa celebração do passado, na experiência do presente e na reinvenção dos futuros da ruralidade em Portugal, com vista ao desenvolvimento de uma cidadania artística, plena, ativa e interventiva.

Palavras-chave: Ruralidade, arte e vida, experiências artísticas, abandono rural

Starting from a path of concerns, questions and perplexities about the place of rurality in the contemporary world, and framing the art in a deep relation with life: a democratic, collaborative, relational, site specific, in everyday life, poor and relational art, within the grounds of the Fluxus movement, this paper presents an integrative report and a critical description of the process of experimentation, creation and implementation of the artistic project "Janelas para o Interior." In it we find a description and a critical integration of artistic experiences proposals: the *experimentum*, built in experiential relationship with the place of the village of Lusinde, Penalva do Castelo municipality. These *experimentum*, bringing key elements, such as the abandoned house, the window, the materials with history, experiential testimonies, agricultural work and daily life of the village, implemented in different artistic experiences.

The final discussion reflects on the potential of these artistic experiences to provoke the senses and meanings about the place of art and the rurality in a society in transit, able to bring clues and critical and creative alternatives to phenomena such as desertification, rural depopulation and abandonment, emigration, in the portuguese context, within the tensions between public and private.

It is reflected on an emancipatory art, for everyone, which flattens and generates encounters, that preserves the memory and creates identities: a celebration of the past, experience of the present and the future reinvention of rurality in Portugal, in order to develop an artistic citizenship, active and interventionist.

Keywords: Rurality, art and life, artistic experiences, rural abandonment

Abstract

Índice

Para colher é preciso semear: Introdução	9
Perguntas para o Caminho: Apresentação das questões	11
Capítulo I. Pesquisa e Análise Bibliográfica	14
1. Conhecer a Terra.....	15
1.1. Almanaque de Ruralidades: O rural em Portugal.....	15
1.2. O lugar dos lugares: A aldeia de Lusinde	16
2. Pesquisa e Análise Bibliográfica: A arte de escolher o terreno	21
2.1. A Arte é vida e a vida é arte. Fluxus em Movimento	21
2.2. Democratizar a Arte na Democracia	23
2.3. Sem lugares para a arte numa arte com o lugar	26
2.4. Estética e Quotidiano. A profundidade do superficial	27
2.5. A humildade dos materiais da vida. As riquezas de uma Arte Pobre	29
2.6. Encontrar-se na Arte. Uma Arte Relacional	30
2.7. Por terras já semeadas. Recolha de estímulos artísticos	31
Capítulo II. Metodologia	36
1. Enxada na terra. Bricolage na Aldeia	37
2. A fazer a sementeira. Processo criativo	39
Capítulo III. Criação artística	42
1. Tempo de colheitas. <i>Experimentum</i>	43
1.1. <i>Experimentum</i> 1 – Janelas para o Interior (vídeo-instalação)	43
1.2. <i>Experimentum</i> 2 – Há/À janela! (instalação).....	57
1.3. <i>Experimentum</i> 3 – Asfixia Rural (instalação)	62
1.4. <i>Experimentum</i> 4 – Terra à vista (instalação)	66
1.5. <i>Experimentum</i> 5 – Vídeo caseiro (vídeo-instalação).....	69
1.6. <i>Experimentum</i> 6 – Cartaz de divulgação das ações do projeto	71
2. Exposição do Projeto Artístico	72

3. Outras criações de suporte à exposição do projeto	73
Capítulo IV. Discussão e Conclusões	77
1. Contribuições das experiências artísticas na reflexão sobre o entendimento da arte na sociedade contemporânea.....	78
1.1. Uma arte que faz o sentido acontecer	78
1.2. Uma Arte emancipadora.....	79
1.3. Uma Arte para todos	80
1.4. Uma Arte que torna visível e ilumina	80
1.5. Uma arte que gera acontecimentos no quotidiano, entre o público e o privado	81
1.6. Uma arte que horizontaliza os saberes e cria lugares democráticos	81
1.7. Uma arte feita de experiências/ <i>experimentum</i>	82
1.8. Uma arte que provoca encontros	83
1.9. Uma arte que se cria com as pessoas, como matéria-prima	83
1.10. Uma arte que preserva a memória e cria identidades.....	84
2. Contribuições das experiências artísticas na reflexão sobre a ruralidade na sociedade contemporânea.....	85
3. Limitações e fragilidades	87
4. Inventar futuros.....	89
Bibliografia.....	91
Anexos	96
Anexo 1 (dvd 1)	
1.1. Construção e montagem; 1.2. <i>Experimentum</i> 1 (vídeos); 1.3. <i>Experimentum</i> 2 (exposição de fotografia-fotomontagens); 1.4. <i>Experimentum</i> 5 (vídeo caseiro); 1.5. <i>Experimentum</i> 6 (cartaz); 1.6. Imagem do projeto; 1.7. Exposição (Lusinde); 1.8. Exposição (Biblioteca Municipal); 1.9. Mapas e desdobrável; 1.10. <i>Clipping</i> , imprensa, apoio; 1.11. Outros (guião, desmontagem, apres. câmara e biblioteca)	
Anexo 2 (dvd 2)	
2.1. <i>Experimentum</i> 1 (vídeo versão Biblioteca Municipal)	

Índice de figuras

Figura 1 - Emigração segundo as freguesias entre 1950 e 1989.....	18
Figura 2 - <i>Novecento</i> (1997), Maurizio Cattelan	32
Figura 3 - <i>Jesus of Nazareth</i> (1998), Maurizio Cattelan.....	32
Figura 4 - <i>Roue de bicyclette</i> (1913-1964), Marcel Duchamp.....	32
Figura 5 - <i>Trébuchet</i> (1917), Marcel Duchamp	32
Figura 6 - <i>Dross Box</i> (2010), Paul Bowen	33
Figura 7 – <i>Stuffed Barrel</i> (2009), Paul Bowen	33
Figura 8 - <i>Índio a filmar</i> (Projeto vídeo nas aldeias).....	34
Figura 9 - Site do Projeto <i>Vídeo nas Aldeias</i>	34
Figura 10 - <i>Domestication of a pyramid</i> (1992-1994), Magdalena Jetelová	34
Figura 11 - <i>Place</i> (1986), Magdalena Jetelová	34
Figura 12 - <i>Uma floresta para os teus sonhos</i> (1970), Alberto Carneiro	35
Figura 13 - <i>Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo</i> (1973-1976), Alberto Carneiro	35
Figura 14 - <i>Stripes from the house of the Shaman</i> (1962-1972), Joseph Beuys	35
Figura 15 - <i>Felt Suit</i> (1970), Joseph Beuys	35
Figura 16 - Ideias no caminho (Diário de bordo - excertos)	40
Figura 17 - Casa (exterior)	44
Figura 18 - Casa (Interior - pormenor).....	44
Figura 19 - Filmagens do trabalho #1	50
Figura 20 - Filmagens do trabalho #2.....	50
Figura 21 - Filmagens do caminho #1	52
Figura 22 - Filmagens do caminho #2	52
Figura 23 - Preparação da vídeo-instalação #1 (foto: Cristina Nogueira).....	56
Figura 24 - Preparação da vídeo-instalação #2 (foto: Zélia Lopes).....	56
Figura 25 - Vídeo-instalação <i>Janelas para o interior</i> (foto: Zélia Lopes)	56
Figura 26 - <i>Janelas para o interior</i> (janela depoimento) (foto: Filipa Pais)	56
Figura 27 - Painel à janela #1 (foto: Cristina Nogueira)	60
Figura 28 - Painel à janela #2 (foto: Zélia Lopes)	60
Figura 29 - Exposição na escola primária (foto: Cristina Nogueira)	61
Figura 30 - Exposição na escola primária (pormenor) (foto: Zélia Lopes).....	61
Figura 31 - <i>Asfixia rural</i> (foto: Filipa Pais).....	64
Figura 32 - <i>Asfixia rural</i> (pormenor) (foto: Zélia Lopes).....	64
Figura 33 - <i>Asfixia rural</i> (perspetiva noturna) (foto: Zélia Lopes)	64

Figura 34 - <i>Terra à vista</i> (foto: Filipa Pais).....	67
Figura 35 - <i>Terra à vista</i> (janela aberta)	67
Figura 36 - Visitante a interagir com a instalação (foto: Zélia Lopes).....	67
Figura 37 – <i>Vídeo caseiro</i>	70
Figura 38 - Vídeo-instalação com alguns visitantes, Biblioteca Municipal de Penalva .	70
Figura 39 - Construção de um cartaz por habitante da aldeia	71
Figura 40 - Cartaz (exemplar) #1.....	71
Figura 41 - Cartaz (exemplar) #2.....	71
Figura 42 - Visitantes a assistir à vídeo-instalação <i>Janelas para o interior</i> (foto: Zélia Lopes).....	72
Figura 43 - Visitantes junto à instalação <i>Asfixia rural</i> (foto: Zélia Lopes)	72
Figura 44 - Visitantes na Exposição de fotografia <i>Há/À janela</i> (foto: Zélia Lopes).....	73
Figura 45 - Interações entre visitantes da exposição (foto: Zélia Lopes)	73
Figura 46 - Janela informativa #1	74
Figura 47 - Janela informativa #2	74
Figura 48 - Desdobrável	74
Figura 49 - Desdobrável (exterior).....	74
Figura 50 - Palete com título do <i>experimentum</i> e mapa da aldeia (foto: Filipa Pais)....	75
Figura 51 - Palete (pormenor) (foto: Filipa Pais)	75
Figura 52 - Notícia no <i>Jornal da Beira</i>	76
Figura 53 - Notícia no <i>Jornal O Penalvense</i>	76

Para colher é preciso semear: Introdução

O presente trabalho tem como meta principal realizar um relato integrativo e uma memória descritiva e crítica do projeto artístico: “Janelas para o Interior”, realizado no âmbito do Mestrado em Arte, Design e Multimédia.

Este projeto tem o seu foco no experienciar criativa e artisticamente a questão da(s) ruralidade(s) na sociedade contemporânea. De facto, acreditamos que a arte, através dos seus variados meios e linguagens, poderá desafiar a construção de novos sentidos e significados, num mundo em constante transição e mudança, e afigurar-se essencial para a construção da mudança social e para o desenvolvimento de uma cidadania artística, plena, ativa e interventiva.

Enquadrado numa sociedade em trânsito, no atual contexto económico e social, e na vigência de um modelo de neoliberalismo económico, este projeto traz com ele, de forma provocativa e contracorrente, a questão do mundo rural, frequentemente negligenciado, invisível e desvalorizado, e pretende constituir-se como um desafio provocador e trazer pistas interessantes, ideias inovadoras e alternativas para a construção de novas perspetivas de pensar, viver e agir em sociedade.

Parece-nos existir, na sociedade atual, uma forte necessidade de regresso, a procura de sentido para as relações, e uma vontade de criar novas possibilidades de produção mais humanas, num desejo de transformar ativamente a realidade, recriando novos meios criativos que possam fazer frente às consequências negativas da industrialização, do grande mercado de consumo, da modernização e da modernidade.

Tendo presente o valor fulcral da experiência criativa e das linguagens artísticas, no enriquecimento e na exploração destas pertinentes questões sociais, considerando os projetos artísticos como polos de dinamização de novas relações, possibilidades de encontro e de reflexão, acreditamos que o presente trabalho poderá trazer novos contributos artísticos, políticos e sociais.

Foi a partir deste conjunto de inquietações-desafiantes e de necessidades, desejos e aspirações pessoais, artísticas e sociais que este trabalho começou a germinar.

Dado que foi realizado como se de um caminho livre de experimentação ou de uma sementeira se tratasse, o primeiro passo constituiu-se, pois, como a apresentação das questões-semente que nos lançaram e que lançámos ao caminho.

Num primeiro capítulo, descrevemos o lugar da aldeia rural de Lusinde (concelho de Penalva do Castelo), contexto de onde e para onde este projeto partiu, por se apresentar como um lugar de vida paradigmático, que oferece características interessantes para a exploração artística. De facto, existia uma ligação emocional e relacional com o lugar, uma forma de conhecimento vivencial e quotidiano, que se mostrou fundamental neste caminho, a par da constatação de indicadores típicos de um fenómeno de desertificação e abandono rural, e de envelhecimento populacional, bem como a presença de dinâmicas identitárias específicas que convocavam memórias intrincadas nas rotinas rurais. Assim, a comunidade de Lusinde possuía as condições essenciais para a exploração artística das inquietações que este projeto desencadeou e sobre as quais surgiu: uma identidade rural em transição.

Esta descrição do lugar foi integrada com algumas considerações teóricas sobre a(s) ruralidade(s), especificamente em contexto português, as quais acompanharam as nossas reflexões, ao longo do caminho, e ampliaram as ideias deste projeto, desafiando-nos.

Com vista a alargar as visões e perspetivas artísticas, são apresentados os pressupostos teóricos deste trabalho, que se procurou revelar como um projeto de arte na vida e com a vida, democrático, colaborativo, em profunda relação com o lugar (*site specific*), e imbricado numa estética do quotidiano. Procurou-se inseri-lo no contexto de uma arte pobre e relacional, e criá-lo como um verdadeiro “estado de encontro”.

Tendo em vista a procura de inspiração e a recolha de elementos-fertilizantes para o nosso “terreno criativo”, são ainda apresentados, neste capítulo, diferentes exemplos de projetos artísticos e de artistas que vão ao encontro dos objetivos, das linguagens estéticas e da temática da ruralidade.

Num segundo capítulo podemos encontrar uma descrição do processo criativo e a justificação da adoção de uma metodologia bricolage, como a mais apropriada às necessidades e características deste projeto, para, no terceiro capítulo se realizar uma apresentação descritiva e crítica de todas as propostas de experiências artísticas, ou seja, os *experimentum*, bem como da organização da exposição do projeto. Este capítulo revela-se como uma procura de síntese integradora e integrativa entre pressupostos teóricos de base e experiências artísticas, que convocam diferentes olhares e diferentes saberes.

Num último capítulo, buscou-se realizar uma discussão final, balanceando os objetivos com as experiências artísticas vivenciadas neste projeto, procurando-se ativamente refletir sobre novas pistas para a exploração criativa da temática que aqui nos convocou, lançando o olhar sobre os possíveis “frutos”, que poderão conter sementes para um futuro possível. Conseguimos intuir, de facto, um ciclo de vida, que o projeto encerra e simultaneamente, volta a abrir, entre a terra, a semente, o fruto, e novamente a semente.

Perguntas para o Caminho: Apresentação das questões

“Quem pergunta quer saber, quem procura quer achar” (ditado popular)

Iniciámos este *experimentum*, com a presença da origem latina da palavra experiência, que significa atravessar um caminho. Na verdade, no início está uma procura de caminhos novos, mesmo que tenham sido já, muitas vezes, percorridos.

A postura ao iniciar um caminho, como se fosse a primeira vez, prende-se muito com as perguntas-inauguradoras e fundadoras que trazemos connosco. São essas perguntas que nos fazem iniciar a marcha e “meter-nos ao caminho”. São essas perguntas que fazem o caminho e são elas que nos levam a muitas outras experiências e ao *experimentum*, por excelência.

As perguntas exprimem o desejo de conhecer, de saber, a vontade de partilhar saberes, e são um dos vários pontos de partida para a experiência, porque “perguntar já é saber”, ou seja, implica um saber anterior, construído em diferentes lugares e nascido de múltiplos olhares.

E como “quem procura quer achar”, esta experiência iniciou-se com um conjunto de inquietações pessoais, que procuram impulsionar a abertura de caminhos novos no interior, no que diz respeito à dimensão psicológica e vivencial do próprio projeto, bem como no exterior, já que a temática se revela como central na contemporaneidade: narrativas, sentidos e significados em torno da(s) ruralidade(s).

Na verdade, seguirá o caminho apontado pelas seguintes questões pessoais, artísticas e sociais, procurando responder-lhes tendo como base o lugar de vida da aldeia de Lusinde:

- Que lugar para o rural na sociedade contemporânea? Que mutações, derivações, movimentos temos experienciado na(s) identidade(s) do mundo rural?
- Qual o valor social e visibilidade das vivências, experiências, sentimentos e narrativas criadas e vividas no mundo rural e, especificamente, na aldeia de Lusinde?
- A arte está imbrincada no cotidiano rural (a arte é vida e a vida é arte) e as experiências artísticas poderão provocar reflexões e pistas para a intervenção e para a construção de uma nova realidade rural e social?
- Poderá a arte ser um lugar de encontro e de relação colaborativa no cotidiano rural de uma comunidade?

O projeto assume-se assim como eminentemente interventivo em termos sociais, uma vez que, através de linguagens artísticas, procurará questionar e desafiar a construção de novos sentidos e novos olhares para estas perguntas, e de, assim, uma postura mais crítica, assumindo os seguintes objetivos:

- Dar visibilidade, fazer valorizar e reconhecer o mundo rural, legitimando a sua existência e características únicas e idiossincráticas, muito para além da mera oposição com o mundo urbano;
- Explorar criativamente os sentimentos de abandono e as vivências intensas de um processo de luto e de perda, inerentes ao êxodo rural;
- Questionar a hegemonia do paradigma industrial e tecnológico moderno e de um modelo de sociedade tecnocrata e cientificamente racionalista, que poderá discriminar, estigmatizar e desvalorizar os saberes e experiências construídos nos lugares rurais;
- Valorizar e revitalizar o passado, a memória, como os legados da identidade rural;
- Criar experiências artísticas, com base no lugar, e utilizando os seus materiais e linguagens, que possam trazer novas perspetivas para questões sociais e humanas;
- Experimentar as possibilidades de criação de uma arte pobre, relacional, democrática, colaborativa e em *site specific*, em torno da questão da ruralidade;
- Explorar as potencialidades da arte para assumir um papel político, social e ético;
- Envolver a comunidade da aldeia rural de Lusinde no processo colaborativo de criação artística, e na vivência das experiências artísticas;

- Convocar diferentes olhares e saberes multidisciplinares, integrando-os, na criação de experiências artísticas.

Ao considerarmos como pressuposto base deste trabalho que a “arte é vida e a vida é arte”, englobámos as questões sociais e humanas dentro do fundo geral que é o campo artístico. De facto, a realidade e o mundo não podem ser artificialmente separados em áreas ou especializações de conhecimento, sob pena de não estarmos a considerar a vida, de forma holística. Procura-se aqui ativamente explorar as potencialidades da arte dentro dos interstícios da vida humana e quotidiana. Tal como refere Lauf (1992, p.51): “A arte é um processo de vida”.

Capítulo I. Pesquisa e Análise Bibliográfica

1. Conhecer a Terra

1.1. Almanaque de Ruralidades: O rural em Portugal

A partir de uma análise histórica da ruralidade em contexto português, constata-se a existência de dois momentos essenciais: um momento pré-industrialização, no qual a maioria da população portuguesa vivia dedicada a uma agricultura de subsistência; nesta fase, o Estado Novo possuía uma conceção particular da agricultura, concedendo-lhe uma função exclusivamente alimentar e respondendo “ao objetivo principal que lhe era atribuído no modelo económico prevalente” (Baptista, 1994, p. 910); A agricultura constituía-se como o principal organizador de toda a vida social e económica, e centro das dinâmicas relacionais, bem como das conceções de tempo e lugar, e de sentido do mundo.

Já num momento de industrialização, que podemos demarcar a partir dos anos 50, a visão central passou a ser o mercado, a mecanização dos processos agrícolas, o que alimentou fenómenos como o êxodo rural e o abandono das terras, em direção às cidades. Proclamava-se uma agricultura com “grande dependência do sector industrial da nação” (Caldas, 1957, p.165). Podemos considerar que a rápida industrialização se constituiu como um movimento de desvalorização do trabalho agrícola, e sobretudo, do trabalho manual, bem como das dinâmicas e rotinas a ele inerentes.

A par da industrialização e da terciarização, outro dos fatores que também deu um forte contributo para o início da “queda” do mundo rural, foi a aplicação de políticas ideológicas que escondiam uma despreocupação social. Era nas aldeias que estava enraizado um dos valores defendidos pelo Estado Novo, a “permanência e unidade dos laços de família” (Baptista, 1994, p.911), tal como afirmava Castro Fernandes¹ (1949, p.141): “Reside, em grande parte, na característica agrícola o segredo da nossa magnífica unidade moral!”.

Central para este projeto será a constatação de uma mudança brusca na identidade do nosso país e de rápidas transformações na construção de uma conceção sobre a ruralidade, em contexto português. Neste sentido, este projeto procurará desencadear uma profunda reflexão, tendo como base de partida estas mudanças.

Este projeto pretenderá desafiar os participantes a questionar estas rápidas transformações, as consequências sociais, económicas e humanas decorrentes da

¹ Ministro da Economia entre 16/10/1948 e 02/08/1950.

industrialização; a integração de perdas e de um processo luto face às mesmas, considerando novas possibilidades de entendimento e de compreensão do mundo rural e das relações que estabelecemos com ele.

Podemos mesmo afirmar que nos últimos cinquenta anos, o país passou de uma vivência inteiramente rural, centrada na agricultura, para uma vivência urbana. Encontrando-se, neste momento, numa fase crítica para os objetivos deste projeto: tomada de consciência das consequências da industrialização e, desejo de regresso às “origens”, ao essencial do ritmo e das dinâmicas da vida rural, uma exigência forçada de retorno à produção agrícola, como meio de subsistência, mas sobretudo de uma necessidade de reinvenção de novos mundos, de uma outra estrutura, ou sistema e modelo de vida.

Da mesma forma, partindo do contexto/lugar concreto da aldeia de Lusinde pretende-se, através deste projeto, pensar a aldeia, como uma personagem identitária, que possui e representa as marcas das mudanças ocorridas no nosso país, ao nível do entendimento do mundo rural, e que personifica os sentimentos e vivências mais fortes do lugar (abandono, perda, vazio).

1.2. O lugar dos lugares: A aldeia de Lusinde

Lusinde é o nome do lugar dos lugares onde se desenvolveu este projeto: o lugar de nascimentos, crescimentos e de mortes (mas, também de possíveis renascimentos?).

Embora existam vários relatos e lendas associados ao nome desta aldeia, esta toponímia estará relacionada com a palavra latina *lux*, de que derivam as palavras luz e iluminação, que podemos associar aos propósitos deste trabalho: trazer visibilidade, luz, iluminar os caminhos da ruralidade, abrir janelas para que a luz entre no interior (geográfico e psicológico).

Lusinde é a sede da mais pequena freguesia (em termos geográficos) do concelho de Penalva do Castelo, e dela fazem parte as povoações de Arvoredó e Lusindinho.

O concelho de Penalva do Castelo insere-se na sub-região do Alto Dão, no Planalto Beirão, e é caracterizado por uma rede de pequenas aglomerações rurais e por uma estrutura de povoamento concentrada (Veiga, 2013).

Este concelho, apesar dos seus muitos lugares, apresenta uma certa homogeneidade e afinidades comuns, podendo-nos mesmo referir a uma identidade. Dele fazem parte um “conjunto de comunidades humanas interligadas por afinidades sociais, culturais e económicas, cimentadas por décadas e décadas de vivências e interesses comuns” (Veiga, 2013, p.43).

Na verdade, este concelho, ao longo da história, esteve dominado por poderes feudais e senhoriais, o que remeteu as freguesias, como a de Lusinde, para um papel subalterno, em termos de influência e de poder, e cimentou as desigualdades sociais, entre aqueles que possuíam as terras e aqueles que as cultivavam. Há, portanto, uma longa história que remete a agricultura a uma forma de subsistência, organizada pelos grandes senhores, nas suas grandes quintas, as quais se foram progressivamente desmembrando e dividindo. Estes resquícios continuam a ser parte integrante da cultura, nomeadamente ao nível do entendimento das relações de poder e também das relações sociais.

Este concelho e, particularmente, a aldeia de Lusinde é caracterizado essencialmente por uma paisagem rural, com uma topografia acidentada e rochosa, o que favorece a compartimentação dos terrenos, estando inserida num “concelho claramente rural marcado por uma agricultura de subsistência” (Veiga, 2013, p. 313) e “com condições agrológicas excecionais” (Leite, 1997, p. 74), onde dominam a cultura do milho, da batata, do olival, do feijão e da vinha.

Em termos populacionais, é relevante destacar que nos Censos 2011 este concelho apresentou o mais baixo registo da sua história demográfica, o que reforça os indicadores de despovoamento e de abandono. A freguesia de Lusinde, mais especificamente, entre os Censos de 1960 e 2001, apresentou um decréscimo populacional superior a 50%, passando de 522 habitantes para 189.

Há que ter em conta, a análise da pirâmide etária, que nos revela um forte envelhecimento da população. Segundo Veiga (2013), até 1950 a população foi predominantemente jovem, sendo que uma das razões apontadas para a alta natalidade nesse período tenha sido a necessidade da existência de muita mão-de-obra para a ajuda nas tarefas agrícolas, e de apoio à sobrevivência. Depois de 1950, devido ao êxodo rural e ao aumento da escolaridade obrigatória, entre outras mudanças sociais verificou-se um decréscimo da natalidade, e também da população jovem que, para estudar ou trabalhar, foi impelida a sair da aldeia.

Podemos dizer, assim, que houve uma mudança drástica de panorama, nos últimos 50 anos, que se tem revelado numa pirâmide etária invertida, com uma fraca renovação geracional. Tem permanecido apenas a última geração que cultivava a terra, que é aquela que se mantém hoje na aldeia, e aquela também que não teve oportunidade de partilhar os seus “saberes da terra”, numa experiência que se passava de geração em geração.

Para estas mudanças, muito contribuíram as diferentes vagas de emigração e até de êxodo rural, desde o fim do século XIX e século XX: inicialmente para o Brasil (até 1900), na primeira metade do século XX, para os Estados Unidos, e depois, para a Europa (Alemanha, França) ou para outras grandes cidades portuguesas, como o Porto e Lisboa, onde se concentravam a indústria e os trabalhos assalariados.

A freguesia de Lusinde apresenta-se-nos como a quarta freguesia com mais emigrantes no concelho de Penalva do Castelo (figura 1), sendo que o conhecimento empírico nos revela que as vagas migratórias seguiram a tendência geral do concelho: primeiramente, para o Brasil e Estados Unidos (onde já residem diferentes gerações provenientes da aldeia), e, recentemente para a Europa (França, Suíça, Bélgica).

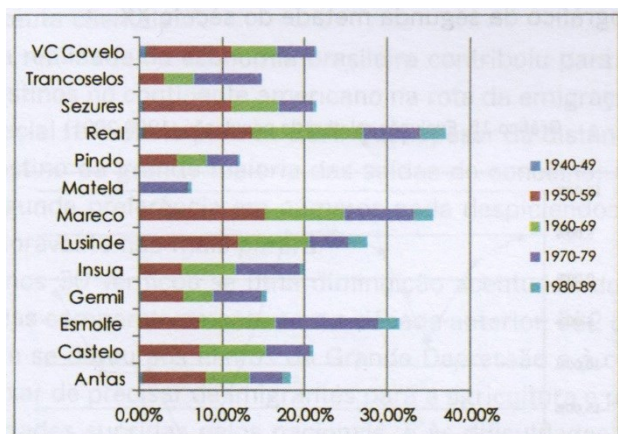


Figura 1 - Emigração segundo as freguesias entre 1950 e 1989 (Veiga, 2013, p.423)

Apesar destas vagas de emigração sucessivas, podemos dizer que ainda se mantém um possível sentido de comunidade e de ligação à terra, sobretudo pela memória comum e partilhada dos seus elementos mais velhos, bem como do regresso sucessivo “à terra” das suas gerações mais novas, sobretudo em momentos de festa, de romaria, ou de férias, nas quais se celebram os laços fortes com este lugar de vida.

Podemos também caracterizar a sua rede social e as relações de vizinhança que apresentam uma grande proximidade, quase familiar, o que se denota pelo uso do “ti”,

diminutivo do grau de parentesco de “tio/a”, para designar pessoas de uma geração mais velha, habitantes da aldeia, com quem se mantém um contacto de vizinhança próximo. As relações implicam um contacto face-a-face quotidiano, e são marcadas por vários gestos de entreaajuda, apoio recíproco, partilha e de troca, sobretudo nos momentos de maior investimento na terra (semear e colher) e de maior trabalho, onde há vários exemplos de solidariedade entre vizinhos.

A rotina na aldeia caracteriza-se por um cedo madrugar, rumo aos campos de cultivo, pelas conversas entre a vizinhança, pelos momentos de lazer passados no único café da aldeia (“O café do Mantino”). As eucaristias dominicais servem também como momentos de encontro e de convívio, e locais de reunião e de conhecimento das informações e notícias da aldeia.

Uma vez por semana, há um ritual estabelecido na aldeia de deslocação ao centro do concelho, a vila de Penalva, (que dista da aldeia cerca de 7 km), para a participação na feira semanal, realizada ao ar livre, onde efetuam as suas compras semanais. Este é também um espaço privilegiado de encontro e de convívio, mas também uma oportunidade para usufruir de certos serviços que só aí se encontram (centro de saúde, câmara, farmácia, finanças...). No passado, vários habitantes da aldeia de Lusinde utilizavam a feira para escoamento de alguns produtos agrícolas e venda de animais, o que deixou de acontecer, quando as pessoas começaram a envelhecer e a produzir apenas para subsistência.

Abundam os momentos de silêncio. Muitos são os caminhos sozinhos, onde poucas pessoas passam. A igreja, o café, as festas religiosas são os lugares privilegiados de socialização. Nos dias comuns, a rua, os campos e as entradas ou casas dos vizinhos passam a ser os lugares de encontro, deambulação e conversa. O ritmo da vida é feito em função do ritmo da natureza e dos tempos de cultivo, seguindo de perto as estações e as suas características, bem como as condições meteorológicas.

Ainda é comum verem-se nalgumas casas os almanaques “Borda D’água” e “Seringador”, que são usados como fonte de conhecimento e de orientação (fases da lua, épocas propícias para colheitas ou sementeiras...). Estes almanaques, assentes num certo saber popular, encontram-se repletos de provérbios e dizeres antigos, grande parte deles associados à atividade agrícola e ao quotidiano do agricultor/a.

De facto, a terra é o material, o recurso e o meio mais valioso da aldeia, podendo mesmo dizer-se, como refere Pinto (1981) que há aqui uma forte dependência do espaço físico.

Atualmente, as práticas agrícolas na aldeia pautam-se essencialmente pelo cultivo para subsistência, com meios de mecanização básicos, e utilizando saberes e técnicas tradicionais.

Até aos anos 90, a terra era cavada a enxada e utilizava-se o arado de pau e “ o animal era um pilar na economia rural” (Veiga, 2013, p. 320), utilizando-se o burro e o cavalo, que serviam também de meio de transporte de pessoas, mercadorias e bens. A partir dos anos 90, especificamente na aldeia, estes animais foram substituídos por máquinas e motores, tendo desaparecido por completo, sem que isso tenha contribuído para uma grande mudança nos lucros alcançados, nem nos níveis de produtividade, já que a agricultura continuou a ser feita sem grande escala.

Há que referir que esta aldeia nunca teve acesso a uma rede de transportes públicos, à exceção do transporte escolar que fazia a ligação até ao centro da Vila, sendo que apenas havia uma ligação diária, o que fazia com que maioritariamente, as pessoas se deslocassem a pé, ou nos casos mais urgentes de táxi, o que ainda hoje se mantém, com a agravante de que a população mais idosa continua sem meios para se deslocar de forma autónoma.

Em termos arquitetónicos, há uma predominância dos grupos domésticos, da casa, enquanto unidade de produção, consumo e residência (Pinto, 1981). As casas são os elementos de congregação familiar e delimitam a identidade espacial de uma família.

As casas tradicionais da aldeia de Lusinde foram construídas manualmente, com materiais próprios da região, como a pedra granítica e a telha canudo, típica das casas beirãs, juntamente com barro vermelho e madeira de castanheiro e pinho, e o soalho e paredes interiores eram construídas maioritariamente por madeira de pinho assente em barrotes de castanho. Tal como habitual, em casas rurais e onde residiam agricultores, o rés-do-chão da casa servia de curral para os animais que, de forma estratégica, forneciam calor para os pisos superiores. As casas não possuíam chaminés, pelo que a saída dos fumos se fazia diretamente pelas telhas.

Neste momento, entre casas de pedra, muitas delas em elevado estado de decomposição e em mau estado de conservação, encontram-se casas construídas de raiz, já com aspeto modernizado, algumas delas fechadas, durante a maior parte do ano, já que são pertença de pessoas que trabalharam fora da aldeia. Notámos uma mudança no enquadramento paisagístico, pautada por uma certa heterogeneidade pouco equilibrada (casas rústicas em conjunto com casas modernizadas).

Há, nesta descrição da composição do lugar indicadores que nos apontam para a presença de uma mescla rural e urbana, onde o urbano e as suas diretrizes arquitetônicas parecem invadir o rural, sem preocupações de manutenção ou conservação da arquitetura tradicional do lugar. Há também um forte sentimento de abandono, que se denota pela falta de experiência de lugares, que antes eram muito vividos e que agora são “lugares-sozinhos”.

Encontra-se um forno comunitário, outrora um lugar de comunhão e partilha, onde se cozinhava o pão para toda a aldeia, que agora é usado com muito menos frequência. Os lugares do fogo ainda existem. Os lugares da água, também. Embora, o tanque comunitário seja já pouco usado pelos habitantes da aldeia. Perderam-se os lugares da infância. A escola “primária” fechou. Perderam-se as pessoas.

2. Pesquisa e Análise Bibliográfica: A arte de escolher o terreno

2.1. A Arte é vida e a vida é arte. Fluxus em Movimento

O movimento Fluxus aparece como um dos movimentos mais influentes e com efeitos mais vastos no panorama artístico e social contemporâneo. Surgido na década de 60, numa época de profundo questionamento político e social, este movimento continua a ser estudado como um fenómeno que nos ajudou a pensar o mundo artístico e as artes, de uma forma crítica e politicamente comprometida.

Na verdade, este apresenta-se como uma estrutura de pensamento, um estilo de vida, um posicionamento crítico, social e político, unido com a criação artística, que propõe ativamente que a arte supere as meras formulações estéticas e assuma um papel ético, uma crítica social e política, ou seja, “uma arte com fins socialmente construtivos” (Maciunas citado por Zanini, 2004, p.12).

Tendo como base um ativo experimentalismo, e valorizando a experiência como o ponto de partida para a criação, este movimento assume, de uma forma revolucionária no panorama artístico, a não existência de barreiras entre a arte e a vida, no famoso epíteto: “A arte é vida e a vida é arte”.

Esta afirmação procura reunir as várias disciplinas artísticas com todas as experiências da existência e, sobretudo, com as experiências do quotidiano, explorando-se diferentes linguagens artísticas e vivências em conjunto.

A vida concreta, os materiais de uso cotidiano, as experiências, as memórias são postas em relação, em diálogo e em confronto. Não há barreiras ou muros entre diferentes disciplinas, áreas ou dimensões da vida, já que todas são convocadas para a criação. Estas divisões são, pois, representadas criticamente como artificialismos teóricos ou meras categorizações, já que a vida se nos apresenta como um todo, e não dividida por diferentes dimensões, áreas ou domínios. Não há separações entre a vida, a pessoa, e o mundo. A arte pode, assim, ser a vida do próprio sujeito e o seu próprio “mundo”, abrindo-se a qualquer pessoa, sem reservas.

Tal como refere Joseph Beuys (citado por Mello, 2014): “Neste momento, eu mesmo sou a obra de arte. Apenas insinuo uma direção no desdobramento, ou seja, indico que, nesta realização de tornar o mundo uma obra de arte, em potencial, qualquer pessoa pode fazer parte”.

Segundo esta linha de pensamento, são deslegitimadas todas as instituições, espaços reservados às artes, pois a arte pode acontecer em qualquer lugar, sem necessitar sempre de espectadores. A experiência humana concreta poderá ser, assim, intencionalizada como obra de arte, que pode acontecer em todos os lugares e em todas as circunstâncias, sem limitações.

Apresentando uma concepção original de poder, recusa a questão do prestígio, do mercado e do lucro, como principais motores da criação artística. A arte encontrava-se profundamente imbrincada com a vida e a criação poderia acontecer sem que dela tivéssemos consciência, muito para além do virtuosismo técnico ou de ideais de perfeição. Tal como refere Zanini (2004, p.11), Maciunas, o primeiro impulsionador deste movimento, procurava uma arte feita de simplicidade, anti-intelectual, que desfizesse a distância entre artista e não artista, em ligação profunda com a normalidade da vida e com o quotidiano.

Esta visão ampla da arte e da existência humana, não assenta num individualismo ou numa euforia de autor, mas, procura, sobretudo, uma criação coletiva, diluída e participada, na qual todos podem fazer parte, em colaboração criativa e dinâmica, sem grupos fechados ou reservados. Segundo Maciunas (citado por Hendricks, 2002, p.55): “todos podem ser fluxus (...razões para o nosso sistema de direitos de autor: no fim, destruiríamos a autoria dos trabalhos, tornando-os totalmente anónimos - assim, eliminaríamos o “ego” do artista)”.

As performances de carácter fluido e dinâmico, fragmentado, os acontecimentos, happenings são os melhores exemplos das práticas artísticas deste movimento.

Há uma crítica trabalhada neste movimento sobre o que consideram anti-arte, que compartimenta e fecha, e cria códigos de poder, reafirmando a experiência concreta, o quotidiano e a vida, e a sua fruição e criação como práticas artísticas:

Anti-arte é vida, é natureza, é verdadeira realidade – é um e todo. A chuva é anti arte, o burburinho da multidão é anti-arte, um espirro é anti-arte, o voo de uma borboleta é anti-arte, ou movimento de micróbios são anti-arte. Eles são tão lindos e tão dignos de serem percebidos quanto a própria arte. Se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, (de ideias matemáticas à substância física) da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, artistas e de elementos igualmente 'não-produtivos (Maciunas citado por Hendricks, 2002, p.90).

Da mesma forma, o presente projeto assume uma postura crítica perante a realidade, não se apresentando como eminentemente neutro, mas, por outro lado, comprometido com a transformação e mudança social. Procura uma dinâmica experimentalista, ativa, exploratória, na ligação entre várias linguagens artísticas, numa relação colaborativa e participativa.

Assim, assenta no pressuposto de que as ideias, fundamentadas na crítica social, em colaboração com a criatividade e prática artísticas poderão constituir-se como formas capazes de ação na construção de novos mundos possíveis, pelo desafio ao cidadão comum a questionar as suas conceções de si próprio, do mundo e da vida, abrindo-as a uma pluralidade de sentidos e de visões. Este encontro entre diferentes formas de construir mundos poderá facilitar o surgimento de novas possibilidades e de novas narrativas.

2.2. Democratizar a Arte na Democracia

Tal como o movimento Fluxus, assistimos, na sociedade contemporânea, ao aparecimento de vários movimentos que se norteiam pelo ideal de uma “arte para todos”. Esta emergência parece encontrar-se associada à defesa do modelo político democrático, na contemporaneidade.

Assim, o sistema democrático moderno apresentou-se como um modelo político, que revolucionou a nossa compreensão do mundo e das relações de poder entre as

peças, bem como a forma de organização social e da percepção dos lugares e dos espaços, com impacto em todas as áreas da existência.

Desde que começamos a entender mais profundamente o valor do sistema democrático, que trouxe consigo conceitos como a igualdade de oportunidades e o conceito de cidadania universal e advogou a participação de todos e para todos, sem a exceção de classe social, raça, ou outro grupo social, que esse entendimento foi alargado ao campo artístico, que se propunha aberto e livre de restrições e de limitações sociais.

Na verdade, este movimento procurou construir uma relação próxima entre o cidadão comum, os seus saberes, experiências de vida, a sua história, e a experiência artística, considerando-se que todos os cidadãos e todas as pessoas possuem capacidades criativas, o que lhes daria acesso à possibilidade de criar algo e, por isso, de se apresentarem como “artistas”, e, ao mesmo tempo, todos teriam a capacidade e o direito de fruir, de vivenciar a arte, de a experimentar (DiMaggio & Ostrower, 1993).

Podemos considerar que o pensamento de Joseph Beuys é paradigmático quanto a esta ideia, pois aponta para a presença da arte na vida, no mundo e em qualquer parte, não a restringindo às atividades dos artistas, nas suas especialidades. Ele próprio afirma polemicamente: “Todo o Homem é um artista”.

Anunciando a abertura dos guetos (disciplinares, sociais, etc.), amplia o entendimento da arte, muito para além dos muros elitistas, ou reservados a uma esfera especializada, revelando-a como acessível às pessoas comuns, como por exemplo, aos habitantes de uma aldeia.

Neste seguimento, a prática artística deste projeto procurará criar um espaço público horizontal, estimulando a horizontalidade nas relações de poder, distribuindo-o e diluindo-o.

Este alargamento parte do pressuposto filosófico de que o ser humano é naturalmente criador, capaz de criar, de trazer algo novo, em todos os domínios e áreas da existência, e que em todo o ser humano há uma predisposição para a sensibilidade e fruição estética, que precisa de ser estimulada e desenvolvida, como um direito (Deleuze, 1987).

A par deste pressuposto encontra-se o conceito político de cidadania universal, que se traduzirá no campo artístico como cidadania artística, e que reivindicará direitos iguais para todos, e a possibilidade de que todos (e não só alguns grupos elitistas e

reservados) tenham acesso igualitário e oportunidade de participar e vivenciar diferentes experiências artísticas, antes só reservadas a alguns (Andrade, 2008).

Podemos considerar que estes pressupostos indiciam, de forma utópica, uma abrangência e um alargamento no acesso, na acessibilidade, na receção e na criação da obra artística, que poderá ser criada com inúmeros intuitos (desenvolvimento, crescimento pessoal, autoconhecimento, simples fruição), muito para além da virtude e da técnica, ou até mesmo da contemplação (Deleuze & Guattari, 1992).

De facto, a abertura da arte à democracia e da democracia à arte trouxeram as questões da vida concreta dos cidadãos, que passaram a ser apresentadas de diferentes formas no espaço público, e as obras, objetos e experiências artísticas a ser apresentados como uma forma de participação criativa e cívica. O cidadão é desafiado a emergir do seu mero papel de espectador, emancipando-se, como criador ou cocriador (Rancière, 2010).

Nesta linha da relação entre a democracia e a arte, Rancière (2010) advoga que a política e a arte têm uma origem comum, já que as duas se debruçam sobre a “partilha do sensível”, sendo que a política se apresenta como essencialmente estética, ou seja, fundada sobre o mundo sensível. Assim, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade, a diversidade de possibilidades de criação e a diversidade das pessoas e das suas experiências.

Tendo estes princípios como pressupostos teóricos, o projeto procurará realizar uma prática artística pautada por uma grande abertura, proximidade e democraticidade, advogando que todos podemos participar na criação de sentido e significado para o mundo em que vivemos, e que as práticas artísticas se desejam acessíveis a todas as pessoas, com diversas proveniências, saberes e experiências sociais e humanas, pois esta diversidade lhes confere autenticidade e riqueza.

Ao mesmo tempo, procura-se assumir o direito à arte, o direito à criação e à fruição do prazer estético, trazendo-o a lugares improváveis, alargando-o, onde esse direito ainda não se concretizou totalmente. Defende-se, portanto, a importância da igualdade de oportunidades para todas as pessoas no acesso à arte e participação na criação artística, sobretudo as que se encontram mais afastadas geográfica e psicologicamente, ou na periferia dos grandes centros políticos, cívicos e artísticos.

2.3. Sem lugares para a arte numa arte com o lugar

Na linha do movimento Fluxus e da democratização da arte, encontra-se o que se designa de “arte pública”, que é definida por Lippard (1997, p. 264) como uma “arte acessível, que cuida, desafia, envolve e consulta a audiência para a qual ou com a qual é produzida, respeitando a comunidade e o ambiente”.

Este projeto propõe-se questionar os lugares da arte institucional (museus, galerias) e assumir o compromisso com a acessibilidade da arte, trazendo-a para lugares da vida quotidiana, onde a vida acontece, libertada das limitações de um espaço concreto, e aberta a diferentes interações e possibilidades.

De facto:

um impulso dominante de práticas orientadas para o site specific hoje é a busca de um envolvimento e de uma maior responsabilidade com o mundo externo e com a vida quotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte (em realidade diluindo a divisão entre arte e não-arte), ou seja, uma prática preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito social (Kwon, 2002, citada por Gioria, 2006).

Pretende-se, pois, que o cidadão comum possa aproximar-se dos processos e práticas artísticas, fruindo-os, em momentos de experimentação tátil, concreta, diluindo-se a sacralidade da arte. Segundo Bonomi (2007, p. 19), “a arte pública é a celebração emotiva de visualidade coletiva, localizada, permanente, gratuita, induzida (...)”.

Considerando o lugar da aldeia como o contexto privilegiado de criação e intervenção, o projeto procurará uma relação imbricada com os diferentes lugares naturais e humanizados, pela ação do homem. A tensão entre natureza essencial dos lugares (inexplorada, mítica, original) e os lugares resultantes da ação do homem (cultura, criação, arte) será alvo de exploração e questionamento, através da mediação dos produtos e ações artísticas. Em contrapartida a uma arte dita urbana, o projeto refletirá um contexto natural em combinação com um contexto humano: o lugar da aldeia. Tal como refere Bonomi (2007, p. 19), “a natureza oferece por assim dizer, os grandes monumentos da arte pública”.

Neste sentido, o projeto almeja a experiência de “possuir e ser possuído pelos seus habitantes numa dimensão vivencial e existencial, pautada num sentido ritualístico das ações, dada a sua sujeição ao espaço (...)” (Pinheiro, 2008, p.84), no sentido em que pretende facilitar que as suas práticas artísticas sejam possuídas pelo próprio lugar e pelas pessoas que o vivenciam.

Podemos considerar que "uma prática artística designada como *site specific* será a que utiliza como matéria de trabalho características inerentes e específicas do próprio local onde se concretiza" (Traquino, 2009). Neste projeto, o lugar será o ponto fulcral de criação, o estímulo para o desenvolvimento de todo o processo artístico, a estrutura onde as práticas artísticas assentarão.

O lugar é entendido como "uma situação geograficamente passível de ser experienciado pelo corpo em tempo real", que se revela uma "arena possível para a intervenção estética e crítica no contexto social" (Traquino, 2009). Segundo esta autora, há que ampliar o conceito de lugar, considerando as suas diversas dimensões: social, política, histórica e simbólica. Procurar-se-á com este projeto criar uma relação imbricada com o espaço envolvente, através de objetos-mediadores, que ensaiem formas de aproximação de situação-específica experienciadas e vividas na aldeia, que estimulam ações construtoras de sentido de ligação ao mundo físico e se transformam na génese da própria criação.

2.4. Estética e Quotidiano. A profundidade do superficial

O presente projeto procurará, no seguimento da busca de significados e de sentidos para a ruralidade na sociedade contemporânea, realizar uma imersão na vida concreta, nos instantes da vida diária, nas lógicas e sentidos do lugar da aldeia, através de um olhar aparentemente ingénuo, depurado e simples, que valoriza o comum e o banal.

Neste projeto entender-se-á o quotidiano, seguindo a definição de Certeau (1996, p.31), "como aquilo que nos é dado cada dia, (...), uma história a caminho de nós mesmos, quase invisível, às vezes, velada (...)"

Assim, há uma procura do "interior" da aldeia, ou seja, uma procura da sua interioridade, das suas rotinas, daquilo que lhe é mais intrínseco, mais característico e mais próprio. Segundo Lebfvre (1991), é através da análise do quotidiano e da sua depuração que mais podemos chegar a este interior, como aquilo que é mais essencial e único de um lugar. Este autor apresenta o quotidiano como uma "revelação", que dá a conhecer aquilo que não se mostra tão facilmente por ser considerado óbvio ou banal, mas que nos pode dar a conhecer a realidade tal como ela se nos apresenta.

Certeau (1998, p. 172) reforça esta ideia, quando refere que "escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do quotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível".

De facto, é necessário ir ao mais profundo, no sentido do que não é tão visível, para conhecer o que é aparentemente mais superficial.

Construir o quotidiano permitir-nos-á chegar mais próximo das vivências de toda uma aldeia, intuindo a sua estética inerente, daí podermos dizer que há uma estética presente no quotidiano, a ser simultaneamente descodificada e construída.

Para descodificar e construir esta estética do quotidiano, Certeau desafia-nos aos “processos do caminhar”, como espaços de “enunciação”, onde estabelecemos relação e diálogo com aquilo que vemos, e ao caminhar, nos apropriamos psicologicamente dessa relação. Segundo este autor, são estes processos de deambulação pelos lugares, esta “prática dos espaços” ou “geografia de ações” (Certeau, 1998, p. 200) que nos levam aos “relatos”, às metáforas, às narrativas, que este designa como verdadeiros “enunciados pedestres” e “retóricas caminhatórias”.

Os caminhos levam-nos, portanto, às narrativas, aos olhares, a diferentes formas de contar, onde podemos encontrar a “estética da vida concreta”, no “exame das práticas do dia-a-dia” (Certeau, 1998, p. 202).

De facto, o quotidiano aparece como o lugar onde o ser humano se encontra por inteiro. Tal como refere Heller (1985, p.17): “ A vida quotidiana é a vida do homem inteiro, ou seja o Homem participa na vida quotidiana com todos os aspetos da sua individualidade (...) nela colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos”.

Segundo Foucault (2006), estamos presentes diante de uma verdadeira estética da existência, segundo a qual há que procurar transformar a existência, a vida em obra de arte.

Assim, pretende-se aceder aos sentidos, às rotinas concretas e vivências diárias da aldeia, bem como àquilo que parece invisível, à margem, pouco valorizado e reconhecido pela sociedade do conhecimento, consumo e espetáculo (Debord, 1997).

Assumindo-se um compromisso em narrar “práticas comuns” e “coisas comuns” (objetos, materiais, conversas, diálogos, deambulações) dos sujeitos que praticam a realidade”, ou seja, os habitantes, residentes da aldeia, procurar-se-á reconhecê-los como “os especialistas do seu quotidiano”, dotados de saberes, capacidades e experiências valiosas, reveladoras, criativamente interessantes e estimulantes (Certeau, 1998).

2.5. A humildade dos materiais da vida. As riquezas de uma Arte Pobre

A *Arte Povera* (Arte Pobre) constituiu-se como um movimento artístico questionador da influência da revolução industrial e tecnológica no mundo contemporâneo, demonstrando como a industrialização crescente da sociedade ocidental terá motivado a separação mais clara do mundo urbano face ao mundo rural.

Neste sentido fica demarcada a cidade como lugar hegemónico, onde se encontra o movimento, a “modernização”, e o desenvolvimento, ao passo que o mundo rural passa a ser perspectivado como o lugar do atraso, da inadequação, do passado.

A perspectiva deste movimento é particularmente interessante para a construção deste trabalho, já que se apresenta como um movimento com uma postura política sobre aquilo que poderemos considerar o desenvolvimento, demonstrando essa posição, através de práticas artísticas.

No manifesto deste movimento encontrámos uma postura crítica face à aceleração das mudanças no mundo contemporâneo, pensando em formas de não apenas contribuir para “satisfazer o sistema”, mas de revalorizar as culturas tradicionais homogêneas face a um crescente pluralismo, e de refletir sobre a distribuição dos recursos materiais, naturais e humanos, reconhecendo a importância da reciclagem de recursos e do seu reaproveitamento.

A aparente banalidade e o que é considerado insignificante numa sociedade de consumo passa a ser trabalhado artisticamente, valorizando-se a sua presença vívida, ao mesmo tempo que se procura uma desconstrução crítica da realidade e da cultura, ou seja uma “desculturização”, tal como advoga um dos fundadores deste movimento:

What is happening? Banality is entering the arena of art. The insignificant is coming into being or, rather, it is beginning to imposing itself. Physical presence and behavior have themselves become art (...). We are living in a period of deculturation. Iconographic conventions are collapsing, symbolical and conventional languages crumbling (Celant, 2000, p.27).

Há aqui uma crítica ao consumismo desenfreado, ao ritmo da vida da cidade, que se assemelha ao ritmo da máquina, numa apologia de um retorno ao uso dos materiais, questionando o seu valor, numa sociedade do descartável.

Tal como refere ironicamente Oiticica (citado por Favaretto, 2000, p.183), “ a arte povera é feita com os meios mais avançados: é a sublimação da pobreza, mas de modo

anedótico, visual, propositadamente pobre, mas, na verdade, bem rica: é a assimilação dos restos de uma civilização opressiva.”

Por isso, neste projeto procurar-se-á privilegiar a utilização de materiais simples, comuns e naturais, que se evidenciam pela sua banalidade, “inutilidade” ou pobreza, próprios da vida quotidiana, não convencionais, objetos que possam evocar uma era pré-industrial, e a procura de processos artesanais. Privilegiar-se-á, da mesma forma, o contato direto e próximo com os materiais, contrastando-os com objetos artificiais de consumo rápido, em série, uniformes, da cultura de consumo.

Como refere Andrade (2011, p. 2171), procura-se “salvar os materiais da sua dispersão quotidiana, qualificando-os como estéticos”, assumindo o potencial expressivo dos designados “materiais humildes”.

Refletindo-se e desafiando-se ativamente binómios simplistas entre natureza e cultura/uso de matéria viva, duração efémera, decomposição, ritmo natural do tempo e dos tempos da vida, artificialmente transformados e categorizados pela vida moderna, procurar-se-á a pobreza aparente da presença física dos objetos e materiais encontrados nos lugares da aldeia, para que esta presença assegure que “a naturalidade diária é desmascarada, despida, desnudada” (Celant citado por Andrade, 2011, p. 2176).

2.6. Encontrar-se na Arte. Uma Arte Relacional

Este projeto assentará na premissa de que “A arte é um estado de encontro” (Bourriaud, 2006, p.17), já que, tomando como direção a esfera das interações humanas no seu contexto social, propõe-se estimular encontros intersubjetivos, evidenciar o diálogo e a busca do outro, num encontro mútuo.

Tal como propõe Bourriaud (2006), as práticas artísticas contemporâneas consideram o intercâmbio humano como objeto estético em si, uma estética relacional, na qual a arte somente ganha vida e forma, na medida em que suscita interações, relações e processos sociais.

Há aqui uma relação da arte com a comunidade, com as suas características idiossincráticas, já que a arte não se faz de forma isolada do mundo. Pelo contrário, é

uma arte próxima, que cria a relação e a ponte com o mundo, constituindo-se essa mesma relação e essa mesma ponte como prática artística, no mundo contemporâneo.

Na verdade, este projeto deseja apresentar-se como um processo relacional de troca coletiva, construtora de sentidos múltiplos, numa ligação direta com acontecimentos, mas também se procurará que das obras emergam, tal como designa Bourriaud (2006, p.33), “dispositivos relacionais” capazes de “de provocar e gerar encontros casuais, individuais ou coletivos”.

A arte contemporânea procura, segundo este autor, uma relação com o mundo e com a vida, não ficando fechada sobre si mesma, tal como o mesmo reforça: “Ontem, a insistência sobre as relações internas no mundo artístico (...), hoje a ênfase é sobre as relações externas numa cultura eclética” (Bourriaud, 2006, p. 35).

Na perspectiva de uma estética relacional, este projeto pretende constituir-se como um trabalho de criação, que poderá deixar de ser apenas visto como um processo ou um objeto de contemplação, para ser percebido também como o conjunto heterogêneo de ações e de relações que surgem dessas operações de mediação, ou seja, a arte poderá ser perspectivada como um verdadeiro “estado de encontro” propiciando verdadeiros catalisadores de significados e de sentidos.

2.7. Por terras já semeadas. Recolha de estímulos artísticos

De seguida, serão apresentados diversos projetos artísticos que poderão servir de referência para o desenvolvimento deste projeto.

2.7.1. Maurizio Cattelan

As propostas de Maurizio Cattelan são marcadas por uma forma de estar crítica e irónica relativamente à sociedade contemporânea. A sua visão transgressora e provocatória espelha-se numa arte realista e grotesca, que põe em causa verdades universais e desperta no espectador um confronto entre sentimentos antagónicos (Barson, 1999; Szymczyk, 2005).

A sua obra *Novecento* (figura 2) apresenta um cavalo suspenso, uma vida (ou morte) que já não depende de si própria. Uma inércia involuntária ou uma revolta invisível, que poderão ser interrompidas por uma transformação contextual. Em *Jesus of Nazareth* (figura 3) o velho carrega o novo, o tradicional sustenta o progresso ou ambos podem

conviver num mesmo espaço, interdependentes e conscientes da sua importância individual. Duas realidades inseparáveis onde as suas identidades se podem diluir, correndo o risco da sua perda.



Figura 2 - *Novecento* (1997), Maurizio Cattelan



Figura 3 - *Jesus of Nazareth* (1998), Maurizio Cattelan

2.7.2. Marcel Duchamp (e os ready made)

O prevaecimento da ideia sobre a execução e o objeto artístico marcam a obra de Duchamp. A apropriação de objetos já feitos, tirando-os do seu contexto funcional e elevando-os a estatuto de obra artística vai levantar uma vasta reflexão sobre os padrões estabelecidos dentro do conceito de arte (figuras 4 e 5).

O uso do objeto fora do seu contexto funcional mas dentro do seu contexto natural surge como um dos elementos primordiais para a realização deste projeto artístico.



Figura 4 - *Roue de bicyclette* (1913-1964), Marcel Duchamp



Figura 5 - *Trébuchet* (1917), Marcel Duchamp

2.7.3. Paul Bowen

Paul Bowen baseia a sua criação artística em “materiais com história”, materiais obsoletos e que pouco podem contribuir para desempenhar a sua tarefa com a eficácia que atualmente é exigida. As madeiras, os metais e as pedras, que transportam consigo a consistência de um passado e a riqueza do seu percurso, vêm a sua vida ganhar novo significado nas esculturas e instalações de Paul Bowen (figuras 6 e 7). Um trabalho que reporta para um imaginário rural e artesanal e onde cada material é muitas histórias.



Figura 6 - *Dross Box* (2010), Paul Bowen



Figura 7 - *Stuffed Barrel* (2009), Paul Bowen

2.7.4. Projeto Vídeo nas Aldeias

Um projeto que se propõe apoiar as lutas dos povos indígenas (figuras 8 e 9), contribuindo para fortalecer as suas identidades e os seus patrimónios territoriais e culturais, através de recursos audiovisuais e de uma produção partilhada. O projeto baseia-se na experimentação e na busca da reflexão acerca da relação e dos processos de comunicação cultural entre os povos, reconhecendo o potencial da produção audiovisual como ferramenta para a transformação social e mobilização coletiva.

Documentários feitos pela comunidade e primeiramente para a comunidade, que procuram captar com fidelidade a identidade e as rotinas dos residentes.



Figura 8 - Índio a filmar (*Projeto vídeo nas aldeias*)



Figura 9 - Site do Projeto Vídeo nas Aldeias.
www.videonasaldeias.org.br

2.7.5. Magdalena Jetelová

As propostas da artista apresentam uma forte relação com o espaço, alterando-o, questionando-o e dando-lhe novas vidas a partir de vidas velhas. O passado e o presente, o tempo e a história convivem como sendo parte de um todo em relação com o sítio, que assume o papel de mediador de toda a sua construção (Frangenberg, 2002) (figuras 10 e 11). Transformar o lugar num espaço de memória, intrinsecamente ligado à vida e às transformações que nela se operam, surge como uma premissa central no desenvolvimento das suas propostas estéticas. A efemeridade das obras encontra paralelo na própria vida, onde no final apenas ficam histórias para contar.



Figura 10 - Domestication of a pyramid (1992-1994),
Magdalena Jetelová



Figura 11 - Place (1986), Magdalena Jetelová

2.7.6. Alberto Carneiro

Uma conexão da arte à vida, uma linha ténue entre o que somos e o que produzimos, um cordão umbilical que nos liga à natureza (Azevedo, 2009), ao seu saber e ao seu ritmo, que teimosamente insistimos em contrariar. O homem não descobre nada de novo, o artista não cria nada de novo. O artista é um transformador de materiais e

“coisas da terra”, o Alberto Carneiro é um transformador de materiais encontrados no “seu jardim”, dentro de uma estética chamada “arte ecológica” (Marmeleira, 2009) (figuras 12 e 13). A arte inseparável da vida, a vida inseparável da natureza e a natureza inseparável da arte, a força que nos liga à terra e a terra que nos liga a todos.



Figura 12 - *Uma floresta para os teus sonhos* (1970), Alberto Carneiro



Figura 13 - *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976), Alberto Carneiro

2.7.7. Joseph Beuys

O cotidiano como arte e o homem como fazedor de cotidianos. Se todo o homem é um artista, toda a arte é do homem e para todos os homens. A democratização da arte e a abertura à possibilidade da vida como uma criação e com potencial artístico é a proposta do pensamento e do fazer de Joseph Beuys (figuras 14 e 15). A arte perde-se da elite e caminha ao encontro de todos. A arte acontece onde nos encontramos. A arte é minha e é tua, feita por ti e por mim.



Figura 14 - *Stripes from the house of the Shaman* (1962-1972), Joseph Beuys



Figura 15 - *Felt Suit* (1970), Joseph Beuys

Metodologia

Neste capítulo, procurar-se-á apresentar os métodos de criação seguidos, bem como descrever as diferentes dimensões da criação e a experiência vivida durante o processo criativo.

1. Enxada na terra. Bricolage na Aldeia

O sentido da palavra metodologia remete-nos para “uma forma de percorrer um caminho”, tal como nos indica a sua origem etimológica “vem do grego *methodos*, composta de *meta*: através de, por meio de, e de *hodos*: via, caminho.” (Chaui, 2000, p.200). Assim, a via e o caminho que gostaríamos de atravessar e de percorrer prendem-se com a meta que desejamos atingir com este trabalho. Tal como referem Nelson, Treichler e Grossberger (2008, p.9), “a escolha da metodologia depende das perguntas que são feitas e as perguntas dependem do seu contexto”.

Uma vez escolhido o caminho mais capaz de nos levar a esta meta, gostaríamos que esse fosse o mais aberto possível e que nos ampliasse os horizontes e nos encaminhasse a muitas outras possibilidades, a outras vias, estimulando-nos mesmo a criar e abrir caminhos novos. Essa seria, no nosso entender, a meta principal de um trabalho criativo.

Neste âmbito e, uma vez que nos propomos desenvolver um projeto artístico, entendemos que as diferentes fases e momentos desta metodologia não seguirão necessariamente um procedimento estritamente racional e rígido, definido sequencialmente, mas procurar-se-á, no entanto, seguir um método circular, intuitivo e flexível, aberto ao imprevisto, que transgrida a simples linearidade, e que possa estimular o dinamismo de um processo criativo e original.

Esta abordagem que escolhemos para a criação é definida como modelo de pesquisa e de criação artística de bricolagem ou *patchwork*. Este modelo de investigação e de criação parece-nos o mais pertinente para os objetivos e questões a que nos propomos neste trabalho, já que começa por nos colocar numa perspetiva muito pragmática no uso dos materiais, quer sejam concretos ou abstratos, ou até humanos e experienciais.

Segundo Kincheloe & Berry (2007), a palavra *bricoleur* descreve um trabalhador manual que cria algo original e único a partir dos vários materiais que tem disponíveis à sua volta, ou seja “aquele que inventa maneiras de fazer com os recursos que dispõe” (Loddi & Martins, 2009, p.3417). Da mesma forma, neste trabalho gostaríamos de olhar atentamente para todos os elementos do “mundo da aldeia”, para os podermos reconstruir e recombinar criativamente, apelando a tudo o que podemos tocar, apalpar com as nossas mãos, no sentido de nos aproximarmos, de chegarmos mais perto das diferentes possibilidades que a realidade nos oferece e até de contribuirmos para a criação dessa realidade. Certeau (1998) definiu mesmo bricolage como a recombinação de diferentes elementos, na criação de algo novo e único.

Este modelo advoga, neste sentido, o desenvolvimento de um plano, que é construído à medida que se dispõe de material e ferramentas, que se vão recolhendo materiais, recursos e fragmentos, dando-lhes novos significados e sentidos. Assim, lidando diretamente com o acaso, imprevisto e o imprevisto, rejeita diretrizes, roteiros pré-existentes e elaborados à priori (Kincheloe & Berry, 2007).

De facto, entendemos o artista como aquele que se assemelha ao *bricoleur*, já que é aquele que inicia um caminho de criação e que imprime a sua própria subjetividade no percorrer desse caminho, tendo em conta o acaso, os recursos que se possuem e os que se querem encontrar, inventando maneiras de fazer e de ser, a partir das circunstâncias, do encontrado, dispondo todos estes elementos segundo a sua necessidade expressiva e liberdade criativa, como uma das muitas leituras possíveis. Tal como refere Loddi (2010, p.35), “não se limita a cumprir ou executar; fala não somente com as coisas, como também por meio das coisas”.

Tendo como base uma postura reflexiva e crítica acerca dos modelos de uma metodologia dominante e tradicional baseada na ciência, e num paradigma positivista, a presente proposta advoga uma metodologia baseada nas artes, ou seja, um procedimento criativo-metodológico, que deverá integrar uma criação intuitiva, livre, com uma proposta organizada e coerente a ser desenvolvida pelo artista, investigador, num processo colaborativo e dinâmico com a comunidade e o lugar onde se integra. Como refere Max Van Manen (citado por Kincheloe & Berry, 2007), “os caminhos não podem vir determinados por indicadores fixos: têm de ser descobertos ou inventados como resposta à pergunta em questão”.

2. A fazer a sementeira. Processo criativo

Não seguindo, tal como já foi referido, uma ordem lógica ou sequencial, organizámos descritivamente diferentes dimensões que se foram concretizando, ao longo do processo de criação, as quais passaremos a apresentar.

Assim, umas das dimensões importantes no processo criativo foi aquela que designaremos de exploração criativa. Nesta dimensão, integrámos todas as experiências de interação com o lugar artístico e de criação: a aldeia de Lusinde.

Para facilitar estas experiências de interação foram utilizados alguns Instrumentos/estratégias de exploração criativa:

A) Experiência do Lugar: Observação, exploração participante e livre experimentação do “lugar”

Procurou-se percorrer a aldeia, de forma espontânea e direta, com o objetivo de tomar contacto com os lugares, com as dinâmicas relacionais e identitárias. Houve uma procura de apropriação emocional e afetiva dos diferentes lugares, através de uma observação atenta e detalhada, recorrendo-se de forma consciente a todas as possibilidades sensoriais. Sair ao encontro da aldeia, como ao encontro de um amigo. Experimentar o lugar, de forma lúdica, como o ato de “brincar”: uma livre experimentação. Participar do lugar.

Aqui inserimos as caminhadas, as deambulações, o tempo passado na aldeia. Caminhar no lugar, para observarmos os seus tempos, os seus sons, a sua linguagem, e também para conhecer as rotinas do seu quotidiano: as vozes, as pessoas, os movimentos, os silêncios. Caminhar no lugar para nos (re)apropriarmos da sua cartografia geográfica, humana, material e afetiva.

B) Recolha de materiais do lugar

Seguindo a metáfora do *bricoleur*, foram-se recolhendo diversos materiais presentes no lugar, de acordo com as questões de fundo deste trabalho, combinadas com a liberdade do acaso, do que foi surgindo, e do que a realidade nos foi oferecendo e revelando.

Assim, de uma forma livre, recolheram-se os materiais presentes nos caminhos percorridos e explorados. Quer materiais que designamos como materiais humanos e identitários (conversas, histórias, memórias, fotografias...); quer materiais do quotidiano e do trabalho (ferramentas, objetos agrícolas); bem como materiais naturais (recursos

naturais e ambientais: madeira, terra) e materiais arquitetónicos (casas, caminhos, ruas).

Na verdade, compreende-se que esta divisão se apresenta como artificial e meramente organizadora, já que a realidade se apresentou como um todo e que os materiais naturais logo se revelaram particularmente interessantes, como metáforas muito fortes de realidades humanas e psicológicas, que nos interessavam explorar e conhecer. Da mesma forma, memórias e conversas remeteram-nos para materiais identitários, que logo se nos apresentaram como pistas importantes para a exploração das questões colocadas neste trabalho. Assim, materiais naturais revelaram-se como materiais humanos e identitários, e vice-versa.

Estes materiais foram sendo recolhidos em diferentes suportes. Muitas vezes, apenas ficou registada a ideia abstrata ou a metáfora que poderia mostrar-se reveladora de um novo caminho.

C) Suportes criativos: Construção e desenvolvimento de diários de bordo de suporte à recolha de materiais

Ao longo do processo criativo foram sendo utilizados diversos suportes, que fizeram a documentação e o registo do vivido e do experimentado ao longo do caminho. Assim, foi sendo criado um diário de bordo, como um caderno de vida e de experiência, onde foram sendo registadas ideias, sensações, impressões várias, que foram sendo combinadas (figura 16). Este registo permitiu a visualização de algumas ideias e o estudo de diferentes relações e possibilidades criativas entre elas.

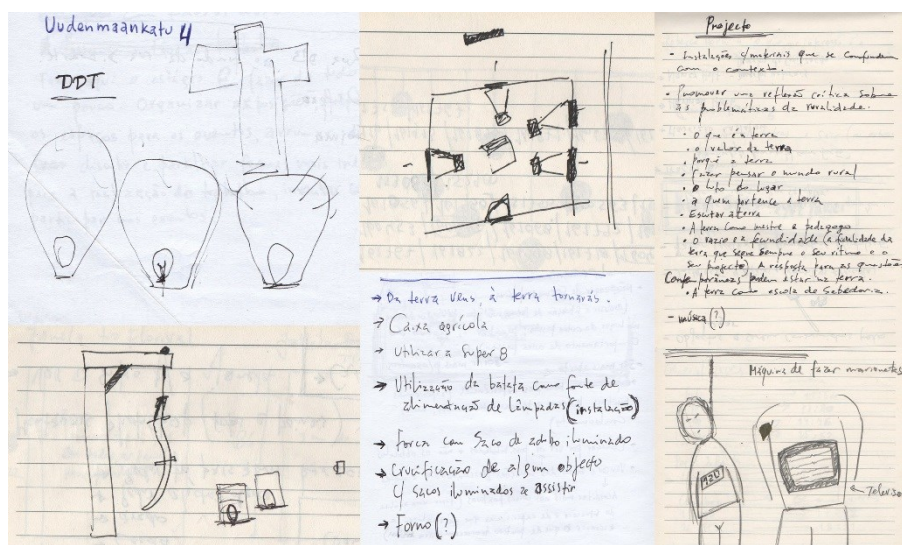


Figura 16 - Ideias no caminho (Diário de bordo - excertos)

Para além deste diário de bordo físico, foi sendo organizado um diário de bordo digital (página no facebook), onde, de uma forma interativa, foi possível apresentar diferentes registos do caminho que ia sendo percorrido. Ao mesmo tempo, esta possibilidade digital permitiu que fosse sendo realizado um trabalho de colaboração, no diálogo com vários interlocutores, que foram deixando os seus comentários às imagens, vídeos e textos, que foram sendo publicados. Esta página também permitiu ir acompanhando o processo de criação e de construção de cada uma das experiências artísticas. Por isso, foi também um suporte à memória descritiva e à documentação deste processo criativo que nos encontramos a descrever.

Uma outra dimensão do processo criativo podemos designá-la de análise da exploração criativa. Nesta dimensão reportamo-nos à experiência de análise das experiências vividas, através da recombinação dos diversos materiais e recursos recolhidos.

Podemos dizer que desta análise e recombinação foram surgindo as primeiras experiências artísticas deste projeto, que são os produtos da exploração, análise e recombinação, os quais serão alvo de descrição pormenorizada no próximo capítulo deste relatório.

Na sequência desta dimensão encontrou-se a dimensão da construção e materialização das obras/experiências artísticas (ver anexo 1.1). Durante o processo de execução material foram também surgindo novas ideias e novas formas de concretização, que antes não tinham sido pensadas, já que os materiais ganham vida, de acordo com as circunstâncias e novas possibilidades vão surgindo da experimentação.

O processo criativo é difícil de delimitar no tempo e no espaço, já que se seguiu a lógica inerente à bricolage e à recombinação criativa. Não parece ter existido um início definido, já que a relação com o lugar de criação já vinha sendo construída, da mesma forma que não parece ter existido propriamente um momento de finalização, pois mesmo nos momentos de mostra este processo de diálogo e de construção com o lugar se foi experienciando. De facto, daí que se tenha optado por designar os ditos produtos ou obras artísticas como experiências artísticas, já que não se delimitam a um tempo ou lugar, mas que compreendem todo o processo vivido e experiencial, encontrando-se imersas no quotidiano.

Criação artística

Neste capítulo procurar-se-á realizar uma descrição e análise crítica e fundamentada de cada uma das experiências artísticas criadas. Como já foi referido, entendem-se as obras artísticas, não apenas como obras materiais, delimitáveis no tempo e no espaço, mas sobretudo como experiências artísticas, daí a designação de *experimentum*.

De facto, *experimentum* significa etimologicamente a ação de atravessar um caminho, de o experienciar, de o viver, e é esse desafio que pretendemos com a criação destas “obras”: atravessar os lugares, vivê-los, misturá-los com o quotidiano, com a vida, seguindo a máxima do movimento fluxus: “A arte é vida e a vida é arte”. As experiências estão imersas na vida, confundindo-se com ela.

Tal como a vida quotidiana é feita e existe com base em múltiplas experiências, os *experimentum*, fruto da vivência direta e da livre experimentação dos lugares, apresentam-se como acontecimentos no quotidiano da aldeia.

1. Tempo de colheitas. *Experimentum*

1.1. *Experimentum* 1 – Janelas para o Interior (vídeo-instalação)

1.1.1. Casa-Relação

Esta experiência artística nasceu de uma relação imbrincada com o lugar, que cada vez mais se foi adensando, tal como um processo de “enamoramento”. Nos diferentes momentos de livre exploração criativa, nos diferentes lugares da aldeia, as casas, sobretudo as casas-sozinhas, as casas-abandonadas foram surgindo com uma forte identidade, tal como se de elementos humanos se tratassem. As casas-sozinhas constituíram-se como aquelas que, pelas suas cicatrizes, necessitariam de mais tempo, de mais cuidado, de apuramento no olhar, para que se fossem progressivamente revelando, como aquelas casas que escondem múltiplas histórias, cheias de vivências, de sons, apesar do seu aparente silêncio. Foi preciso tempo para as conhecer cada uma pelo nome e entender que elas encerravam um paradoxo e que se encontravam entre o vazio e o cheio, o privado e o público, numa permanente tensão entre a ambiguidade, o absurdo e o sentido.

Tal como reflete Scarpeline (2012, p.78):

o espaço da casa traz inserido nele a vida do seu proprietário e dos seus familiares, que ali viveram por tempo longo ou curto e construíram um espaço com usos e significados próprios. Abrange também as teias extra familiares compostas de amigos, vizinhos, negócios e empregados. Os seus hábitos culturais e intelectuais, alimentares e de higiene, religiosos e de lazer, formam um conjunto de relações que servem de ponte entre o público e o privado. Assim podemos dizer que a casa articula o privado e o público, de acordo com o tempo ou interesse do seu proprietário.

Depois deste processo de conhecimento de cada uma das casas que pela sua “condição e história psicológica” necessitariam de tempo para ganhar a nossa confiança e se abrirem, se revelarem, foi selecionada uma delas, como aquela que nos parecia paradigmática da relação que foi sendo construída com todas as outras.



Figura 17 - Casa (exterior)



Figura 18 - Casa (Interior - pormenor)

Esta casa-abandonada e sozinha, imersa no silêncio do quotidiano, começou a revelar-se como uma metáfora poderosa do vivido no lugar da aldeia, apontando, sem necessitar de palavras, para o ciclo de vida humano e para o ciclo de vida da aldeia, para a crescente degradação, falta de cuidado, para o sentimento profundo de abandono, perda, e de declínio, que alargavam as nossas perspetivas para outros fenómenos mais abrangentes, como a desertificação do rural (figuras 17 e 18).

Para Ariès, segundo Scarpeline (2012, p. 78) “a casa é elemento fundamental não só para o estudo da vida privada, mas também da história do quotidiano, pois reflete as mudanças ocorridas na sociedade através dos arranjos externos e internos, materiais e arquitetónicos”.

A casa falava-nos simultaneamente de vida e de morte, nela se encontravam condensadas as forças e as pulsões primordiais da existência. Uma casa que importava voltar a visitar, tal como importava voltar a visitar a casa-aldeia, e, por meio dela, a casa-país, confrontando-nos com o que nele queremos construir, destruir ou reconstruir.

Confrontando-nos com as memórias que escolhemos reter, para que possam permanecer e ficar. A casa alberga as memórias de um passado, é um reservatório dessas memórias, mas também nos convoca para um presente e para um possível futuro renovado. De facto, o que acontece na casa acontece, de forma figurada, dentro de nós. A casa é a metáfora da criação humana, do que nos abriga do mundo natural, nos acolhe e nos protege.

Tal como refere Kant:

a casa, o domicílio, é a única barreira contra o horror do caos, da noite e da origem obscura, encerra em suas paredes tudo que a humanidade pacientemente recolheu ao longo dos séculos, opõe-se a evasão, à perda, à ausência, pois organiza a sua ordem interna, a sua civilidade, a sua paixão (Kant citado por Perrot, 2009, p.284).

A casa, paradigma de todas as outras casas abandonadas, inserida e integrada no lugar da aldeia, possui ainda conservados elementos identitários, que evocam a memória e a experiência vivida do lugar e da passagem de um tempo, que parece, umas vezes parado, e outras vezes, em avanço desmedido (fotografias, calendários, objetos do quotidiano deixados para trás...), numa composição na qual sagrado e profano, velho e novo, tradicional e moderno se confundem e se misturam, trazendo novas interrogações e também novas possibilidades de construção narrativa. A casa, símbolo do lar, do familiar e do conhecido, alberga também a transgressão e a incoerência. Estas contradições parecem apresentar-se como metáforas que iluminam os paradoxos em volta do mundo rural e, por isso, se revelaram como elementos importantes na criação deste trabalho.

1.1.2. Janelas-lugar

As janelas da casa, por sua vez, surgiram-nos como metáforas de lugares liminares, de passagem, de fronteira. As janelas constituíram-se como os lugares de charneira, do ir além da simples aproximação, e ter a possibilidade de entrar na intimidade, sendo estas que traçam a linha de separação entre o que se vê e o que não pode ser visto.

Entre o público e o privado, entre o “dentro” e o “fora”, as janelas abrem ou fecham possibilidades de relação e de comunicação com o exterior (“de dentro para fora”).

São vários os autores que se debruçam numa reflexão filosófica e política acerca das relações entre o público e o privado, entre eles destaca-se a reflexão de Hannah Arendt,

que reforça a importância da tensão e do diálogo que estas duas esferas de vida interrogam, mas que sustentam a realidade e a identidade:

Todas as vezes que falamos de coisas que só podem ser experimentadas na privacidade ou na intimidade, trazemo-las para a esfera na qual assumirão uma espécie de realidade que, a despeito da sua intensidade, elas jamais poderiam ter tido antes. A presença de outros que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos (Arendt, 2007, p.60).

Assim, as janelas trazem-nos, também, um olhar criativo, na direção “de fora para dentro”. Elas convocam um novo movimento, uma transição, um olhar reflexivo, integrador, caracterizado por uma dinâmica do “exterior para o interior”, de descoberta do que está dentro e poderão ser os elementos que despertam a curiosidade, o querer saber mais, o escondido e o velado, através do “espreitar” o mundo rural, o desconhecido, que evocam também os estereótipos associados a um possível quotidiano rural, onde a vida privada aparece como continuamente vigiada e onde a vida pública assume uma maior exposição.

De facto, as janelas suscitam em nós uma procura do mistério, entre o que está fechado e nos é vedado e aquilo que pode ser dado a conhecer, o fazermos abrir a janela.

Baudelaire (1995) refere-se à janela como um objeto quase místico, que nos pode fazer aceder à profundidade e ao mistério, o símbolo, por excelência, da experiência:

Quem olha de fora de uma janela aberta, nunca vê tantas coisas como quem olha para uma janela fechada. Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais deslumbrante que uma janela iluminada por uma candeia. O que se pode ver ao sol é sempre menos interessante do que o que aquilo que se passa detrás de uma vidraça. Nesse buraco negro ou luminoso a vida vive, a vida sonha, a vida sofre (Baudelaire, 1995, p.115).

As janelas sugerem, pois, uma integração entre elementos exteriores (consciência, conhecimento da realidade, passado e identidade) e elementos interiores (experiências e vivências psicológicas, individuais e pessoais), lugares onde a vida acontece. As janelas indicam as possibilidades de “ir mais além”, de conhecer mais por dentro, de não ficar apenas na superficialidade do conhecimento, mas de querer vivê-lo na primeira pessoa.

Baudrillard (2004, p.34) refere mesmo que: “o vidro materializa de forma extrema a ambiguidade fundamental da ambiência: a de ser a um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa de intimidade, comunicação e não comunicação”.

De facto, olhar uma janela sugere sempre a vivência de uma experiência, entre o exterior e o interior, entre o dentro e o fora, entre o velado e o exposto.

Tal como reflete Arendt (2007, p.61): “a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e portanto da existência de uma esfera pública na qual as coisas possam emergir da treva da existência resguardada”.

O elemento metafórico “janela” foi, assim, resgatado do elemento “casa”, desafiando-se a integração de elementos do mundo exterior (dinâmicas sociais e políticas que enformam a sua experiência) com elementos do mundo interior (memórias, sentimentos e vivências).

O título deste *experimentum*, que dá também título a este projeto artístico, combina, assim, o elemento janelas, por este se revelar uma metáfora muito forte do que se procura desvendar, combinando-o com o adjetivo “interior”, que pode revelar o interior psicológico, tal como um interior geográfico, a aldeia, o mundo rural.

Assim, surgiu a ideia de subverter a utilização material do elemento janela que passa a ser perspectivada também como um suporte, onde poderão ser projetadas as imagens em movimento recolhidas do exterior para o interior e, também metaforicamente, do interior para o exterior.

1.1.3. Recolher imagens

Do exterior para o interior, foram sendo recolhidas imagens em movimento, em livre experimentação, para, depois, o nosso olhar se fixar e se alargar. Estas imagens constituíam-se elas mesmas imensas possibilidades de abertura de múltiplas pequenas janelas, que nos facilitaríamos a entrada e a descoberta de outros pequenos mundos, dentro do mundo da aldeia. A recolha de imagens permitiu-nos ver.

Nesta fixação e alargamento, que nos sugeriu onde queríamos parar e fazer debruçar o nosso olhar com maior profundidade, começaram a ser recolhidas imagens, segundo um plano estabelecido e uma intencionalidade mais orientada, sem perder de vista o imprevisto e o acaso.

Assim, sem a pretensão de realizar o que se pode designar como documentário, esta recolha de imagens assemelha-se em muito a este género cinematográfico, na medida em que procura trazer uma possível versão da realidade, aproximando-nos a ela, sem artificialismos. Como aponta Penafria (1999, p.8), referindo-se ao documentário:

Experimentar o pulsar da vida das pessoas e dos acontecimentos do mundo (...) é o que o documentário tem de mais gratificante para nos oferecer. É,

sem dúvida, um modo de incentivar um conhecimento aprofundado sobre a nossa própria existência.

A. Vídeo-humano

Assim, esta recolha focou o olhar em diferentes pessoas da aldeia, os elementos humanos por excelência, os corpos que albergam as memórias, as histórias e as vivências, os testemunhos vivos da existência do lugar.

Foram recolhidos relatos na primeira pessoa, de uma forma livre, evitando os condicionamentos de uma entrevista estruturada, criando-se as condições propícias a uma maior abertura à pessoa e à sua espontaneidade. Procurou-se, portanto, não perder de vista o seu carácter coloquial, o seu estilo prosaico e o registo quotidiano em tom de conversa, tendo-se como base as seguintes questões-desafio, colocadas de forma aberta:

- Fale-me de como se recorda da vida na aldeia no passado. (pessoas, trabalho, relações, tempos livres, festas e tradições....)
- Fale-me de uma experiência marcante/memória que tenha ficado marcada na sua vida e na vida da aldeia.
- O que acha desta situação de abandono da aldeia? Porque é que aldeia está a ser abandonada pelas pessoas? Que mudanças esta situação trouxe à aldeia?
- Fale-me um pouco do trabalho na terra. Qual acha que é o valor que a sociedade/outras pessoas dão a este trabalho?

Na verdade, de forma a revelar a pessoa como o centro das suas vivências, experiências, opiniões e histórias, optou-se por filmar cada uma, no lugar de vida por ela escolhido, designadamente a sua casa. Ir a casa. Entrar em casa. Estas revelaram-se ações de movimento para uma intimidade, para uma relação mais próxima.

Cada pessoa foi filmada individualmente, desejando-se dar destaque à sua identidade pessoal, e à originalidade das suas vivências. Há aqui uma opção de fundo por dar voz, visibilidade e lugar às vozes do interior, às vozes esquecidas ou possivelmente ignoradas dos habitantes da aldeia.

Cada pessoa, a sua voz, o seu espaço, o seu lugar, tal como advoga Dubar (2006, p.10): “que cada indivíduo tenha uma pertença considerada como principal (...) e uma posição singular ao mesmo tempo que ocupa um lugar no seio das suas comunidades”.

Esta ideia de fundo foi criada e reforçada, através da opção pelo uso de planos médios e próximos, que sugerem a centralidade da pessoa, o seu espaço de intimidade, e que conseguem captar o valor da expressão e dos traços faciais, sem perder de vista a envolvimento do lugar.

Dá-se ênfase, portanto, ao espaço privado da pessoa, à sua casa psicológica, mas também ao lugar onde se revela o seu poder e a sua força, onde as pessoas são as “donas” e responsáveis pelos seus destinos, tal como são as “donas” das suas casas e do seu mundo.

As pessoas determinam, de acordo com a sua vontade, a ordem cronológica e as datas das vivências que desejam partilhar, sem uma linearidade prévia, visando-se “não despossuir o outro de sua vontade, de sua distintividade e identidade” (Bauman citado por Guimarães e Lima, 2007, p.152).

Na procura desta espontaneidade, desta crueza do quotidiano, as imagens foram recolhidas, utilizando-se apenas as condições, em termos de luminosidade e de som, encontradas nos lugares de vida, sem o recurso a qualquer artificialismo técnico. Há, pois, uma vontade de provisório e de impureza, tal como se da fragilidade da própria vida se tratasse.

Tal como refletem Lins e Mesquita (2008, p.81), as imagens de um documentário são “frágeis, impuras, insuficientes para falar da realidade, mas é justamente com todas as precariedades, a partir de todas as lacunas que é possível trabalhar com elas”.

Assim, esta opção procura dar poder e visibilidade às pessoas e às suas vidas, e aos seus mundos, que passam agora do privado para o público, e vice-versa. É, por isso, que nos referimos às pessoas como produtores dos vídeos, por elas terem sido desafiadas a participar ativamente, a realizar escolhas sobre os lugares, os meios de produção e de recolha de imagens.

B. Trabalho agrícola e quotidiano

No âmbito alargado de uma opção por uma estética do quotidiano e da existência, foram recolhidas imagens da rotina diária, do trabalho e das tarefas agrícolas e caseiras.

Esta opção encontrou-se intimamente relacionada com a procura de tornar visível e de valorizar uma rotina e um trabalho ao qual a sociedade, de uma forma geral, não atribui relevância e visibilidade. Assim, foram recolhidas imagens diárias do quotidiano e do trabalho de habitantes da aldeia, tendo-se acompanhado os participantes na sua rotina.



Figura 19 - Filmagens do trabalho #1



Figura 20 - Filmagens do trabalho #2

A recolha de imagens encontrou-se, novamente, aberta ao imprevisto, sem um guião e sem planificação prévia dos planos e dos tempos, encontrando-se dependente das circunstâncias espaciais e temporais apresentadas pelos atores principais, que foram considerados como agentes ativos e protagonistas dos seus quotidianos, sobre os quais decidiam e assumiam controlo e poder (figuras 19 e 20).

Assim, as imagens procuraram captar cenas representativas da vida, rotina e experiências quotidianas da comunidade rural, tais como momentos de trabalho agrícola e ações no espaço doméstico. Há uma procura de que o registo e apresentação da genuína vida quotidiana de uma comunidade rural possa contribuir para o conhecimento, reconhecimento, validação e valorização do quotidiano vivido, escondido e, muitas vezes, velado. Em alternativa às situações extraordinárias, privilegiam-se os acontecimentos do quotidiano, a aparente banalidade da vida quotidiana, aqui apresentada e valorizada como a riqueza de uma comunidade rural.

Para enfatizar o ritmo da vida quotidiana e da rotina, recorreu-se à utilização de planos fixos, já que estes facilitariam a apreensão de um ritmo mais lento, que acompanha o ritmo da vida, sem artifícios, o ritmo real da natureza, procurando-se demonstrar, tal como refere Penafria (2009, p.27) que "tudo na vida tem a sua própria duração".

Assim, as tarefas agrícolas demoram o seu tempo e esse tempo é aqui apresentado. Há aqui implícito um profundo respeito pelo ritmo da vida quotidiana, sem a pretensão

de o apressar, já que este ritmo lento, quase parado, revelará, no nosso entender, um sentimento difuso de falta de ação, inatividade, melancolia, aliados aos sentimentos de solidão e de desamparo vividos, pela apresentação de imagens que mostram como as pessoas trabalham geralmente sozinhas e isoladas. Estes sentimentos reportam-nos para a temática do abandono, do desaparecimento.

Há vários autores que refletem sobre as potencialidades deste recurso técnico ao plano fixo, como uma forma de nos aproximarmos de uma certa pureza nas imagens. Augusto (2004, p.25) advoga que “o plano fixo tende a proporcionar uma imagem-movimento pura”.

Na verdade, há uma procura de um retorno às propriedades básicas e primordiais de um cinema primitivo, anteriores ao artificialismo e aos excessos da técnica, para criar um vínculo mais próximo com a realidade que se deseja transmitir. Para Kracauer, segundo Andrew (2002, p.95),

o cinema é herdeiro da fotografia parada e do seu inquestionável vínculo com a realidade visível. A missão do cinema deve, em consequência, ser o mundo para cujo serviço se inventou a fotografia parada: o “infindável”, “espontâneo”, mundo visível de “ocorrências acidentais” e repercussões infinitamente cronometradas.

Estes planos fixos são, também, uma crítica que deseja transgredir e contrariar uma sociedade urbana, de rápidas transformações e repleta de estímulos e de ritmos frenéticos, contrapondo-a ao silêncio, ao tempo próprio, ao ritmo natural do mundo rural.

Na verdade, há aqui um desejo de mostrar criticamente as possibilidades que o mundo rural amplia, no respeito de um ritmo natural, íntimo do ritmo da natureza, explicitando o quanto o ritmo industrial se apresenta como um ritmo imposto ao ser humano, que é violentado a viver segundo o ritmo da máquina.

C. Atravessar caminhos

De acordo com as metáforas selecionadas, aquando da exploração criativa, os caminhos assumiram um papel privilegiado, como verdadeiros atores neste projeto.

Experimentar caminhos, no sentido de os atravessar, e de nos atravessarmos neles foi uma das ações mais importantes, daí terem sido preponderantes no processo de recolha de imagens. Os caminhos revelam-se como metáforas poderosas da abertura de possibilidades (novas vias), mas também da memória do viver quotidiano e de uma rotina (passar várias vezes o mesmo caminho). A aldeia é feita de vários caminhos, de

vários cruzamentos. O caminho é um lugar privilegiado de interações, de encontros. É, portanto, o lugar da relação.

Como reflete Motta (2003, p.95): o caminho “é o espaço onde acontecem as relações de coexistência. É onde as pessoas se movem, individual e coletivamente, construindo uma realidade compartilhada (...) onde as pessoas criam laços com outras pessoas e encontram significados para a sua presença no mundo”.

O caminho encontra-se, pois, intimamente relacionado com o cotidiano e com o trabalho agrícola, já que só existe o trabalho, na medida em que é feito um caminho, sendo o “fazer caminho”, uma das metáforas de “trabalhar a terra”.

Neste sentido, o desafio lançado a vários habitantes da aldeia, foi o de que se apropriassem metaforicamente dos seus caminhos de vida e que os filmassem eles mesmos, numa realização e produção partilhadas e participadas. Aqui há a vontade de resgatar os pressupostos teóricos básicos deste projeto, em que assumimos como premissa de que “todo o Homem é um artista”, capaz de participar, criar, envolver-se criativamente com a vida, como o seu principal lugar de criação.

Procura-se, assim, uma analogia entre trabalho agrícola e trabalho de criação, já que o trabalho agrícola também se encontra imerso na vida e procura criar algo novo, com os



Figura 21 - Filmagens do caminho #1



Figura 22 - Filmagens do caminho #2

meios e as condições que tem ao seu dispor. Neste sentido, um agricultor é também um artista, um criador por excelência, e um autor.

O trabalhador rural, desta forma, e no âmbito do designado cinema participativo, após uma breve partilha sobre o funcionamento básico de uma câmara de vídeo, assume a capacidade de registar livremente o caminho que faz diariamente entre a sua casa e o seu trabalho (figuras 21 e 22), já que, como vários autores advogam: “fazer cinema

implica, necessariamente, participar e viver o modo de vida daqueles que habitam o seu ecrã” (Penafria, 2009, p.42).

O enfoque não se encontra, portanto, nas questões técnicas ou estéticas mas sim na participação e na experimentação. De facto, na procura ativa de uma espontaneidade e de uma certa ingenuidade no olhar, questionam-se as hierarquias entre saberes, já que estes são partilhados e se busca que o olhar das pessoas que vivem os seus quotidianos, ou seja, o olhar dos habitantes da aldeia fique registado, ou seja: “através de uma troca como esta, o filme pode começar a refletir as formas pelas quais os seus sujeitos percebem o mundo” (MacDougall, 1998, p.134).

No seguimento desta perspetiva, e numa linha de democratização da arte, encontra-se a reflexão de Rouch (1995, p.90) que se refere ao cinema participativo, como o cinema da vanguarda e do futuro: “E amanhã? Os sonhos de Vertov e Flaherty serão combinados num “cinema-olho-ouvido” mecânico, o qual, como uma câmara participante, passará automaticamente para as mãos daqueles que estiveram, até agora, sempre na frente dela”.

1.1.4. Linhas criativas de montagem. Edição e pós-produção

Após uma recolha de todos estes diversos materiais, buscou-se uma forma de os organizar, segundo um sentido, e de acordo com os objetivos deste trabalho. Assim, decidiu-se organizar as imagens, em torno das temáticas acima referidas: testemunhos pessoais; trabalho agrícola e quotidiano; caminhos. A seleção das imagens foi realizada, após uma visualização apurada e de acordo com um número metafórico, que indicou a quantidade de elementos presentes em cada vídeo. Assim, foi escolhido o número seis por este se constituir, de forma simbólica, e bíblicamente representar o “número do homem”. Procura-se neste trabalho apresentar a humanidade, na sua crueza e fragilidade, na sua luta pela sobrevivência, através do trabalho na terra. O número seis antecipa o número sete, indicador da perfeição, e, por isso, no nosso entender, representa uma espécie de estado de “quase” ou de “antecipação” da perfeição, que é também associada às artes e à criação. A escolha do número seis pretende assumir a não necessidade de perfeição, de virtuosismo técnico, mas valorizar a participação, o experimentalismo, as tentativas, inerentes à condição humana.

Desta forma, criou-se um vídeo com três temáticas-chave, que contêm cada uma seis elementos: seis pessoas-testemunho, seis quotidianos, seis caminhos de casa-campo.

Neste processo houve uma cuidadosa seleção de imagens, de forma a que todos os discursos apresentassem uma coerência e uma fidelidade ao percurso diário realizado na aldeia. Não existiu um limite pré-estabelecido para a duração do vídeo, dado que esse tempo foi determinado pelo objetivo de mostrar a dinâmica de trabalho, em todas as suas dimensões. Nos depoimentos pretendemos dar, também, uma perspetiva mais intimista dos participantes, através da inserção de algumas histórias pessoais, o que revelou o sentimento de proximidade, vizinhança e irmandade que se vive na aldeia.

O vídeo do *experimentum* inicia-se com uma contextualização espacial. As primeiras duas cenas revelam sítio de vida onde foram recolhidas as imagens. Optou-se, para isso, por dois planos distintos, um *close up* da antiga placa identificativa da aldeia, que ainda hoje se mantém, e um plano geral de aldeia. A partir desta identificação do lugar inicia-se, então, o trilhar do caminho pelas memórias e pelo quotidiano de trabalho.

A edição dos vídeos foi realizada com o suporte do *software Adobe Premiere CS6*. Nesta edição destaca-se a utilização da técnica de transição entre cenas *jump cut* (ou cortes bruscos), o recurso “mais elementar, também mais essencial” que se “emprega quando a transição não tem valor significativo por si próprio e quando corresponde a uma simples mudança de ponto de vista, permitindo assegurar a fluidez da narrativa” (Martin, 2005, p.109).

Foram realizadas pequenas correções residuais de cor e de luz nalguns fragmentos de vídeo, para que se mantivessem a crueza e a pureza das imagens. Houve ainda a preocupação da eliminação de um certo ruído, para que o som ambiente se tornasse mais perceptível e vívido e, para tal, utilizou-se o *software Adobe Audition CS6*.

Optou-se por não utilizar banda sonora, com vista a dar força ao som da realidade e da vida quotidiana e para que se pudessem compreender os detalhes da variedade dos silêncios.

1.1.5. Vídeo-Instalação

Por fim, decidiu-se, por combinação criativa entre vários elementos metafóricos, que a vídeo-instalação seria habitante da casa-sozinha selecionada e que três das janelas

desta casa seriam o suporte onde este vídeo seria projetado, de acordo com toda a simbologia atrás descrita. A ideia base de fazer “habitar a casa” procurou questionar a necessidade de repovoamento da aldeia, de trazer uma nova vida, de trazer luz e um novo olhar e sentido.

Para tal, o vídeo foi fragmentado em três sequências filmicas e, assim, projetado, de forma sincronizada, em três janelas da casa selecionada, tendo em conta o seguinte esquema:

Janela 1 – Imagens de testemunhos e experiências relatados na primeira pessoa;
Janela 2 – Imagens do caminho; Janela 3 – Imagens do trabalho quotidiano (ver anexos 1.2 e 2.1).

A ordem desta sequência foi cuidadosamente pensada, e revela que há um caminho que nos guia desde as palavras à ação. De facto, os testemunhos significarão a consciência da realidade, segundo o olhar dos próprios habitantes, que falam na primeira pessoa. Essa consciência crítica e apropriada de forma pessoal da realidade vivida no lugar da aldeia leva-nos a sair de nós mesmos, a fazer um caminho pessoal (e coletivo) para criarmos juntos uma ação, realizarmos um trabalho, uma transformação, uma criação nova, uma outra ruralidade.

A projeção foi realizada do interior para o exterior, de acordo a simbologia acima descrita, utilizando-se a técnica da retroprojeção. Utilizou-se como tela um lençol branco, que foi colocado em toda a extensão de cada uma das janelas, e três computadores e três vídeo-projetores, bem como três jogos de colunas áudio (figuras 23, 24, 25 e 26).

O fato da vídeo-instalação ser sincronizada e alternada entre janelas buscou desafiar as pessoas a um movimento ativo, para que se assumissem como sujeitos autônomos e não meros espectadores e recetores, e houvessem oportunidades de interação, de contacto e de relação entre os participantes, pois tal como refere Bourriaud (2006, p.21) a “arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos”.

Há neste trabalho uma perspectiva de fundo associada à arte relacional que advoga a arte como uma experiência de encontro e geradora de relações. Há uma procura de uma arte cidadã que preconiza que a mudança social só acontecerá se a arte facilitar e provocar experiências que permitam estimular relações e interações, ou seja, se as pessoas se juntarem e se virem as questões sob pontos de vista diferentes e, através de diferentes olhares e diferentes fontes, o que nos parece muito pertinente para as questões levantadas pela ruralidade.



Figura 23 - Preparação da vídeo-instalação #1



Figura 24 - Preparação da vídeo-instalação #2

Nesta linha, desafiaram-se as pessoas participantes a conhecerem diferentes ângulos e diferentes perspectivas da mesma casa, ou seja, que conhecessem, de forma metafórica, as problemáticas da ruralidade, sob pontos de vista diversos. Esta interação com a obra, segundo Popper (citado por Plaza, 2000) “permite uma comunicação criadora fundada em atitudes construtivas, críticas e inovadoras. Autorizando novos tipos de interações sociais, a arte pode igualmente orgulhar-se de refletir as transformações que afetam o nosso tecido social, com todas suas contradições”.



Figura 25 - Vídeo-instalação *Janelas para o interior*

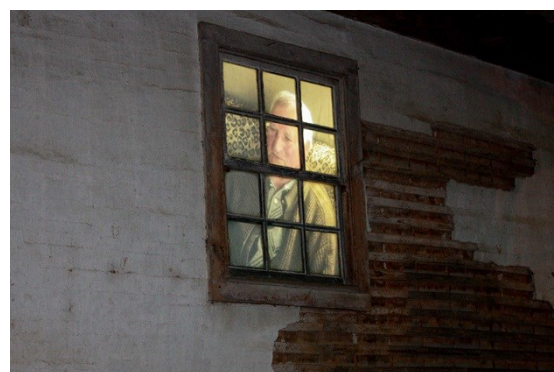


Figura 26 - *Janelas para o interior* (janela depoimento)

Na verdade, esperar-se que o participante, entendido como aquele que entra, de forma interativa e dinâmica, numa experiência, seja desafiado a tomar a iniciativa, a completar

o vivido, com o seu contributo único e pessoal, na perspetiva da “obra aberta”, na qual as “obras” são entendidas: “não como obras acabadas que pedem para ser revividas e compreendidas dentro de uma direção estrutural dada, mas como obras, que serão levadas a cabo pelo intérprete no mesmo momento em que as frui esteticamente” (Eco, 1991, p.39).

Duchamp também reflete criticamente sobre esta questão, reforçando que “o artista não é o único a concretizar o ato de criação uma vez que o espectador estabelece o contacto da obra com o mundo exterior decifrando e interpretando as suas qualificações profundas e acrescentando a sua contribuição pessoal ao processo criativo” (Duchamp, 1987, p.6).

Estas possibilidades de encontro criam oportunidades únicas para o aparecimento de um sujeito ativo, que não se deixa formatar, e para o desenvolvimento de uma capacidade crítica emancipadora, daqueles que não se deixam formatar, mas que interagem com o contexto de forma autónoma e dinâmica. Sobre esta questão Abraham Moles (citado por Plaza, 2000) refere que:

“a arte não é uma coisa como a “Vénus de Milo” ou o “Empire State Building”; é uma relação ativa do homem com as coisas, mais-valia de vida, programação da sensualidade ou experiência de sensualização das formas; é sempre o mesmo jogo: 'formatar' o ambiente ou ser 'formatado' por ele (...) não é mais o resultado de uma continuidade espontânea do movimento da mão, mas uma vontade de forma”.

De facto, procura-se desafiar ativamente a capacidade do participante, no sentido da sua emancipação, que o livre das hierarquias de poder, dominação e de assujeitamento, pois esta “começa quando desafiamos a oposição entre ver e agir; quando compreendemos que os factos evidentes que estruturam as relações entre dizer, ver e fazer pertencer à estrutura de dominação e sujeição” (Rancière, 2010, p.19)

1.2. *Experimentum 2* – Há/À janela! (instalação)

O segundo *experimentum* foi construído tendo como base um trabalho colaborativo com pessoas da aldeia, mas, desta vez, com aquelas pessoas que a tiveram de abandonar, procurando um emprego ou diferentes condições fora dela.

Estas pessoas foram desafiadas a participar, mesmo à distância, procurando-se pensar e questionar o valor da distância física e geográfica, relativamente à distância emocional e afetiva. De facto, as pessoas que abandonaram a aldeia constituem-se como um

grupo heterogéneo e diversificado, em termos de idade, sexo, experiências, saberes e motivações, mas que sentem em comum a pertença à mesma terra, ao mesmo lugar de vida, mesmo encontrando-se distantes geograficamente. Reflete-se, pois, sobre o efeito de aproximação afetiva e emocional “à terra” e sobre o facto de a emigração ter um nome, ter um rosto, afetando vidas concretas.

Ao mesmo tempo, procura-se provocar a reflexão sobre o fenómeno do êxodo rural, demonstrando que é mais do que um acontecimento teórico e abstrato, ou ainda estatístico, para ser uma realidade concreta e experiencial: as pessoas e as suas vidas reais, repensando-se as consequências e efeitos que teve e continua a ter nos seus trajetos.

Assim, de uma forma interativa e relacional, criou-se uma cadeia de contatos humanos e digitais, através de *e-mail*, mensagem pessoal e telefonema, que permitiu desafiar as pessoas que se encontram fora da aldeia a enviar uma fotografia de si mesmas, explicando-lhes sumariamente o projeto e o objetivos deste *experimentum*.

Esta ideia busca repensar as relações e a facilidade (ou a dificuldade?) de interação, com as pessoas que estão fora, com os emigrantes, através de meios e instrumentos tecnológicos, ao mesmo tempo que se perde a sua presença física, o seu contato humano, os efeitos da sua vida concreta na comunidade. De que formas estamos nós presentes e de que forma a nossa presença muda os lugares de onde somos, e onde pertencemos?

Metaforizando a perda, a despedida e o abandono da casa e da vida da aldeia, solicitou-se a estas pessoas que tirassem uma fotografia de costas. De facto, haverá diversas razões para as pessoas se verem forçadas a “virar as costas” ao seu lugar de vida, ao mesmo tempo que se provoca a reflexão sobre o possível anonimato e invisibilidade destas vidas, que deixam de “dar a cara”, mostrar o seu rosto pessoal, no sentido de que se despersonalizam as suas existências e as suas identidades, desligando-as e desenraizando-as dos seus lugares e das suas origens.

Refletindo sobre a experiência da emigração, Trindade (1976, p.997) reflete sobre como as pessoas levam consigo mesmas os seus lugares:

como prisioneiro da sua cultura, o emigrante não consegue dela desligar-se integralmente nos movimentos espaciais e sociais que realiza. Transporta-a e modifica-a numa dinâmica que caracteriza a sua própria existência. Ao partir para o desconhecido, natural se torna pois a atitude que têm os emigrantes de procurar apoio junto de quem lhes é culturalmente semelhante,

de modo a atenuar a descontinuidade produzida pelo afastamento do seu país.

As fotografias não revelam, portanto, a identidade de quem partiu, mesmo que essa identidade continue marcada e seja reconhecida pelas pessoas da aldeia, mesmo que estas se encontrem de costas. Da mesma forma, a identidade é percebida como uma marca original, que liga e nos religa a um lugar-comum de vida e que nos faz reconhecer e ser reconhecidos pelos outros, o que poderá não acontecer nos lugares para onde estas pessoas emigraram, onde a anomia e o desenraizamento poderão provocar uma nova forma de solidão e de quebra relacional.

Na verdade:

a imigração ou migração pode deixar feridas profundas no sentimento de si mesmo. Trata-se de um tipo de desenraizamento que torna, às vezes, difícil para o imigrante e para os seus descendentes reconhecerem-se na sua especificidade étnica, no novo ambiente que os recebe (Safra, 1999, p. 127).

Seguindo a mesma lógica, as fotografias foram tiradas sem grandes preocupações técnicas, apenas se tendo solicitado a melhor resolução possível (para impressão em grande formato) e a adoção da posição de costas para a câmara fotográfica.

Privilegiaram-se sim as oportunidades de interação e de relação, bem como o contato com as pessoas que já não residem na aldeia, as suas experiências de vida e os seus saberes.

Surpreendentemente as respostas foram muitas e variadas e enriqueceram sobremaneira o processo de criação deste *experimentum*, já que trouxeram novas ideias, novos *inputs*, novas vidas, e novas experiências à aldeia, ou seja, ofereceram-lhe novo dinamismo e nova vida. As reações a este desafio foram também diversificadas, mas demonstram que a arte pode constituir-se como um estímulo para o reencontro entre pessoas, mesmo que vivam distantes geograficamente, aproximando-as, religando-as à sua comunidade de origem.

De facto, pode mesmo considerar-se que este estímulo procurou provocar a reflexão e um sentimento de pertença a um lugar de vida, bem como repensar memórias e vivências comuns e partilhadas entre pessoas que há muito não regressavam à aldeia.

Ao longo deste processo, manteve-se uma relação constante com as pessoas fora da aldeia, que participaram, enviando as suas fotos, tendo havido o cuidado de as informar constantemente da evolução do projeto.

Destas fotografias, foram selecionadas seis (de acordo com a simbologia numérica acima descrita) e impressas à escala real das janelas de diferentes casas abandonadas, onde foram colocadas. Voltam, assim, aqui neste *experimentum* a ser revisitadas as metáforas estruturais deste projeto: a casa e a janela.

Através das telas, as casas são “visitadas” pelos emigrantes, trazendo-lhes uma vida, a sensação de “cheio”, de presença humana, mesmo que aparente ou fictícia. As pessoas avistam-se da janela, mas não se mostram totalmente, parecendo fugir da relação com os outros, o que reforça os paradoxos e as possibilidades da vivência da aldeia, à distância (figuras 27 e 28). Ao mesmo tempo, o ato de estar “à janela” poderá indiciar um estado limiar, de transição e de mudança, personificando o estado psicológico e social de toda a aldeia: à procura de algo novo e de diferente, na necessidade urgente de inventar um futuro.



Figura 27 - Painel à janela #1



Figura 28 - Painel à janela #2

As telas foram construídas tendo como base as fotografias enviadas, e foram alvo de um tratamento digital, através do uso do *software Photoshop CS6*. Este tratamento consistiu na eliminação do fundo de cada uma, de forma a conferir um maior destaque à pessoa fotografada, retirando-lhe todo o ruído visual. Procurou-se também criar uma certa homogeneidade e coerência visual entre todas as fotografias selecionadas a serem impressas em tela.

Houve um levantamento de casas abandonadas, que possuíssem as condições necessárias à colocação das telas, e que estivessem localizadas em diferentes lugares da aldeia. Neste processo, houve um constante contato e interação com os habitantes da aldeia e mesmo com os que estavam fora e que nela têm ainda as suas residências, tendo sido pedidas as respetivas autorizações aos responsáveis pelas casas, para que nelas fossem colocadas as telas.

Para além das casas abandonadas, optou-se também por usar um lugar, repleto de significados dentro da aldeia: a sua escola primária. Este lugar revela memórias que marcaram diferentes gerações, pois constituiu-se outrora como um espaço privilegiado de vida, símbolo do futuro. Ao mesmo tempo, apresenta-se como a referência da infância, como fase da vida privilegiada para novas aprendizagens, ou seja, a esperança de uma nova vida. O fato deste lugar se encontrar encerrado e, por isso, sem vida, torna-o num lugar sensível para metaforizar os objetivos deste projeto. De fato, as gerações deixaram-se de renovar na aldeia, havendo muito poucas crianças, o que nos poderá fazer questionar sobre as razões da esperança relativamente ao seu futuro.

A opção por fazer reviver este lugar, tornando-o vivo, mesmo que por alguns dias, constituiu-se como uma opção em sintonia com os desejos deste *experimentum*: criar uma experiência que propiciasse um olhar renovado sobre lugares já abandonados, fechados, de forma a reinventá-los, a conferir-lhes novas possibilidades.

Por isso, uma das salas da escola primária da aldeia foi aberta, completamente limpa e organizada, tendo-se tentado reconstituir o ambiente de sala de aula, outrora vivido por várias gerações de pessoas da aldeia, colocando-se as antigas carteiras de madeira e escrevendo-se novamente no quadro preto o número da lição e a data (figuras 29 e 30). Todos estes pormenores performativos procuravam fazer reviver um passado, para que num presente se pudesse reinventar um novo futuro, num lugar com uma forte carga simbólica, capaz de reavivar memórias e histórias de um percurso de vida pessoal e coletivo.



Figura 29 - Exposição na escola primária



Figura 30 - Exposição na escola primária (pormenor)

As carteiras, antes preenchidas por sucessivas gerações de habitantes da aldeia, voltaram agora a ser ocupadas, podendo mesmo dizer-se que as pessoas emigradas voltaram metaforicamente a ocupar nela os seus lugares. Houve, portanto, a encenação

de um regresso temporário a um lugar que já lhes pertenceu e que fez parte integrante das suas vidas e das suas infâncias.

Esta encenação performativa foi desenvolvida com base num conjunto de oito carteiras de madeira, nas quais se expuseram um conjunto de catorze fotografias, como se da ocupação de um lugar se tratasse, convidando à interação com os participantes, que poderiam sentar-se e passar algum tempo a reviver as suas memórias pessoais ou a repensar o estado atual da aldeia, comparativamente a outrora.

As fotografias foram o resultado de um processo de fotomontagem, tendo-se utilizado o *software Photoshop CS6*: as fotografias enviadas pelas pessoas fora da aldeia, na posição de costas, foram colocadas na posição “à janela”, em diferentes fotografias de janelas de casas abandonadas, previamente recolhidas e selecionadas (ver anexo 1.3).

Este *experimentum* revelou, assim, as possibilidades e potencialidades estéticas das diversas janelas de casas abandonadas, existentes no lugar da aldeia, daí ter sido pensado o título: “Há janela”, que procura trazer visibilidade e existência física, psicológica e social às janelas de uma aldeia, que revelam o que se passa no interior de uma casa abandonada, como se elas próprias, personificadas, tivessem o poder de “falar”, de “comunicar”, de revelar os seus segredos, medos, angústias, mas também os seus sonhos e desejos. Ao mesmo tempo, este “há janelas” apela às possibilidades de criação de novas perspetivas e de novas esperanças para a aldeia, pela criação de “novas janelas”.

1.3. *Experimentum* 3 – Asfixia Rural (instalação)

Este *experimentum* procurou utilizar elementos metafóricos presentes e familiares no mundo rural, que pudessem provocar a reflexão sobre os paradoxos em torno do seu desaparecimento e “morte”. Há aqui um desejo de colocar num diálogo tenso as forças e pulsões de vida e de morte presentes no lugar da aldeia para que possa emergir, desta luta, uma nova criação, a invenção de uma nova possibilidade.

Foi construída uma forca de madeira, usando-se pedaços de madeira já usados, que representam simbolicamente “os restos”, os desperdícios, o que foi deixado sem uso, e por isso, descartado, aparentemente sem vida e sem valor. Privilegiaram-se, portanto, todos os materiais que foram encontrados no lugar da aldeia, para que pudessem ser

reaproveitados, transformados, neste caso específico, para construir o instrumento da sua própria morte e do seu próprio desaparecimento.

A força é um instrumento, para execução de pessoas que estivessem condenadas à morte. Há neste instrumento de morte, construído pelos homens, um forte simbolismo, no que diz respeito ao atentar contra a dignidade humana, no que é considerada uma “morte suja”², um símbolo de “ser despojado de força”, como se as forças coletivas e sociais se sobrepusessem às forças individuais. A condenação, como ultimato e como fim, bem como o poder humano de pôr fim à vida de outros são aqui expostos. Há uma tensão entre a capacidade humana de criação, de geração de vida, e a capacidade de fazer morrer, de matar.

Da mesma forma, a aldeia, o mundo rural, lugares cheios de vida, carregados de memória, poderão estar condenados à morte e ao desaparecimento? Estaremos a assistir a uma condenação inevitável ou haverá possibilidades de vida, capazes de fazer retroceder este processo?

Um arado tradicional já usado, símbolo de uma agricultura rural, de subsistência, pouco mecanizada, e, por isso, também, símbolo da criação, da transformação, da capacidade humana de cooperar com a natureza e de produzir vida, apela ao engenho humano. Constitui-se, portanto, como representante vivo da atividade rural (“O arado era o principal instrumento de trabalho tradicional” (Veiga, 2013, p. 320), que foi asfixiado lentamente pelas mudanças socioeconômicas, pelas políticas agrícolas comuns europeias e pelas políticas nacionais, que ao longo dos anos se revelaram os seus carrascos.

A alfaia original revela-se, pois, como um “objeto com história”, que com ele já transporta um passado de trabalho, de vivências, de experiências, de saberes. Há aqui uma busca ativa de resgatar materiais perspetivados superficialmente como “pobres”, sem qualquer valor comercial, mas que possuem um alto valor humano e emocional, essenciais para a sobrevivência psicológica individual e coletiva, na linha do trabalho do artista Paul Bowen³.

Colocar em tensão, em diálogo e em luta estas duas pulsões: de vida (arado) e de morte (força), através da disputa entre dois instrumentos criados pelo ser humano, mas com objetivos completamente distintos, constituiu-se como um dos objetivos deste

² Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Forca>

³ Sítio do artista em: <http://paulbowen.org/>

experimentum. De facto, há aqui uma representação metafórica da condenação à morte de todo um lugar de vida, de um mundo rural, da agricultura.

Procurou-se, assim, apresentar uma forte imagem visual, através da exposição de um processo de enforcamento (figuras 31, 32 e 33). Geralmente, os enforcamentos constituíam-se como um dos mecanismos do sistema judicial feudal, que tinham como objetivo “fazer justiça”, ao mesmo tempo que possuíam um sentido moralizante e fortemente repressor, contribuindo para a manutenção da designada ordem social.

Assistir a um processo de enforcamento simbolizava compreender onde se encontravam as forças dominantes de poder, minimizando as possibilidades de questionamento ou os desejos de revolta das populações. Serviam, portanto, de mecanismos de doutrinação e de repressão dos desejos, das vontades e dos sonhos de um povo, de uma comunidade.

Assistir a um enforcamento possui, portanto, este forte valor purgatório, de catarse coletiva, um verdadeiro “espetáculo”, um ritual, ou um sacrifício. Neste sentido, foram criados elementos (os sacos de adubo e de farinha) que, para além das pessoas participantes, estivessem a “servir de público”, uma massa acrítica e quase acéfala, uma assistência muitas vezes, só de número, passiva e calada. Há aqui uma forte crítica social, designadamente ao procurar assemelhar os cidadãos a “sacos”, quase sem vida, produzidos em série, sem personalidade ou identidade, que são contrapostos à possibilidade de existirem um conjunto de pessoas convictas, conscientes, “de pé”, capazes de assumir uma posição crítica sobre o que se está a passar à sua volta e de agir criativamente em conformidade.



Figura 31 - *Asfixia rural*



Figura 32 - *Asfixia rural* (pormenor)



Figura 33 - *Asfixia rural* (perspetiva noturna)

Seis sacos de adubo e de farinha, elementos representantes do mundo industrial, foram colocados na posição vertical através de uma estrutura em arame, criando-se a possibilidade de serem iluminados no seu interior, utilizando-se para este efeito uma lâmpada elétrica (figura 32 e 33). Estes sacos de adubo e farinhas (assistência), representam a indústria e o fazer em série, um dos principais responsáveis pela degradação do mundo rural e conseqüentemente do despovoamento e da desertificação. Estes elementos são o oposto de um trabalho rural, que é feito de uma forma artesanal, pouco mecanizada e personalizada, obedecendo a um ritmo natural.

Estas mudanças sociais, na passagem de um mundo agrícola para o mundo industrial, no nosso país, são assinaladas por vários autores, que referem:

o processo capitalista de desenvolvimento industrial em Portugal acelerou o que se tem designado de “crise agrícola” (...). Com efeito, a limitação dos preços dos produtos agrícolas, exigida por uma política global de baixos salários na indústria conduzia não só a uma deficiente rendibilidade da atividade agrícola, mas obrigando-a a manter os seus próprios salários a nível de miséria, o que acabou por empurrar a mão-de-obra agrícola para o estrangeiro (Pereira, 1971, p.54).

Procura-se assim provocar o questionamento sobre como o processo de industrialização veio causar transformações irreversíveis no mundo agrícola e na vida do nosso país. Desta forma, na instalação esteve figurada a morte da ruralidade, tendo como principal público, que assiste passivamente, a indústria.

Outro detalhe performativo deste *experimentum* passou pelo processo de “iluminação dos sacos”. De facto, há aqui uma busca de estimular a “iluminação”, ou seja, de trazer consciência e postura crítica, um olhar atento, um novo saber sobre a realidade.

Ao mesmo tempo, colocou-se a possibilidade às pessoas participantes de “ativar essa iluminação”, a partir de um sensor instalado, no sentido de criar alternativas, de dispor mecanismos, para que as pessoas assumam a sua responsabilidade como cidadãos, que se possam mobilizar ativamente na procura de alternativas e de respostas, na invenção de “novas luzes” para o mundo rural.

Buscam-se, desta forma, participantes críticos, atentos, intervenientes e questionadores, e não apenas uma massa acrítica, pouco esclarecida, obediente à ordem dominante, que assiste à condenação e ao enforcamento como algo inevitável, sobre o qual terá pouco poder ou controlo, face às forças que enformam a existência e a sociedade.

1.4. *Experimentum* 4 – Terra à vista (instalação)

Este *experimentum* revisita um dos elementos metafóricos estruturantes deste projeto: a janela. Desta vez, este elemento metafórico foi construído de forma diferenciada e separado do elemento da casa. O distanciamento físico do elemento casa procurou refletir a necessidade de lhe dar visibilidade, acima do que é comum, elevá-lo ao nível de “acontecimento no quotidiano”. Ao mesmo tempo, procurou-se aumentar e desproporcionar, relativamente à realidade, as medidas de uma possível janela, para que elas excedessem a realidade e a transcendessem, recriando-se. Desta forma, houve a necessidade de alargar a realidade, de a expandir, de forma a apresentá-la com maior ênfase e destaque. Desmesurar a realidade constituiu um ato artístico crítico, pois se buscou destacar, através da janela- incomensurável, tudo aquilo que na vida humana não pode ser medido, e que está para além dos valores numéricos e das medidas: as realidades sociais e humanas, as vidas quotidianas concretas e a existência das pessoas.

Esta janela de grandes dimensões foi construída utilizando-se como materiais: pedaços de madeira encontrados na aldeia que já tinham sido usados noutros fins, pregos, parafusos e dobradiças reutilizadas (figuras 34 e 35). Esta opção procurou dar vida e valorizar materiais com uma história, na construção de novas criações, demonstrando-se assim a possibilidade de criar algo novo (novos horizontes, perspectivas e narrativas) a partir de caminhos já trilhados. Reforça-se, portanto, a valorização e utilização de materiais e objetos “com história”, através dos quais diferentes dimensões da existência se encontram e dialogam entre si: o velho e o novo, o passado e o presente, a memória e a invenção. Como já foi referido acima, o artista Paul Bowen é um autor, cujas obras são paradigmáticas destas premissas.

A reutilização também nos parece uma metáfora da realidade social em mudança, pelo que se procura ativamente integrar e reunir numa nova realidade elementos do passado, recombina-os, de forma criativa, o que pode sugerir uma pista para a intervenção na mudança social, especificamente, para a intervenção no mundo rural.

Por sua vez, ao invés de vidros, que nos poderiam indicar a transparência, uma visibilidade pura, esta janela foi revestida com panfletos publicitários de grandes hipermercados, utilizando-se o recurso artístico da paródia. A paródia é apresentada como uma ferramenta crítica na sociedade contemporânea, apresentando-se com uma presença ubíqua na arte contemporânea (Hutcheon, 1985). Assim, mais do que ironia

ou sátira, a paródia, tal como neste *experimentum*, procura assemelhar-se à metáfora, pois “exige que o decodificador construa um segundo sentido, através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto de fundo” (Hutcheon, 1985, p.50). Ela surge como uma prática de “reciclagem artística”, com potencialidades ao nível da transformação e construção de novos sentidos, trazendo algo novo, a partir de uma distância crítica e de uma desconstrução do que já existe.



Figura 34 - Terra à vista



Figura 35 - Terra à vista (janela aberta)



Figura 36 - Visitante a interagir com a instalação

Tal como refere Ziva Ben-Porat (1979, p.247) “as representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem”.

De facto, os panfletos publicitários selecionados apresentam produtos agrícolas, provenientes do meio rural, pelo que se procura refletir criticamente sobre os grandes hipermercados, como lugares de venda em massa, assinalando as consequências do seu aparecimento e da sua existência no mundo rural, já que ao longo dos anos estes se foram tornando um obstáculo à comercialização dos produtos agrícolas em locais tradicionais, como mercados e feiras, dando origem à sua extinção.

Ao mesmo tempo, assistiu-se a uma maior dificuldade de escoamento dos produtos provenientes da agricultura familiar e a uma concorrência insustentável ao nível de preços, tal como vários relatórios fazem evidenciar⁴

⁴ Tal como refere o Gabinete de Planeamento e Políticas no 1º relatório – Índices de Preços na Cadeia de Abastecimento Alimentar, de maio de 2012 (p.5): “A produção agrícola não conseguiu fazer repercutir nos

A janela foi colocada, subversivamente, num lugar da aldeia, em espaço rural, amplo e aberto, e procurou constituir-se como uma obra interativa, já que se deu a possibilidade ao participante de a abrir/fechar, completando-se a metáfora de que caberá a cada sujeito a construção de uma nova narrativa, sentido e perspectiva pessoal acerca do futuro da ruralidade (figura 36).

Ao mesmo tempo, destaca-se a ideia de que há que abrir novas janelas e que há que ver o que se passa à nossa volta. O abrir da janela permite a cada participante “avistar a terra”, já que, muitas vezes, nos encontramos tão distanciados do mundo produtivo, que nos sustenta, que “deixámos de o ver”, e que se este começa a tornar-se invisível, sem aparente valor nas nossas vidas.

Procura-se, portanto, apresentar a terra como um valor, já esquecido, ignorado, invisível, sobretudo nos grandes meios urbanos, que dela perderam todo o contato.

Da mesma forma, enquanto a janela está fechada, deixámos de ver a realidade e a vida, pois os anúncios publicitários, que simbolizam os grandes hipermercados, e por isso, um sistema capitalista e neoliberal, fecham-nos essa possibilidade, cortando-nos, de certa maneira, as oportunidades de interação e de contato com o mundo rural.

Tudo passa a ser uma questão de comercialização, de concorrência e de mercado. Deixámos de ver o essencial, mesmo que possamos ter a pretensão de estar a ver tudo o que há para ver, e o mundo tal como ele é, através das múltiplas possibilidades de escolha que o consumo nos apresenta. Há aqui um corte, que o fechamento da janela procura refletir, do contato direto, sem intermediários, com os bens alimentares, que são a base da sobrevivência e subsistência humanas.

Neste dispositivo relacional e de interação que a janela nos oferece, há sempre uma tensão em torno da liberdade, da possibilidade de escolha. Somos sempre desafiados a nos confrontarmos com o dilema: podemos escolher manter a janela fechada e contribuir para a alimentação de um sistema que “engorda” as grandes empresas de distribuição, ou então ter a coragem de escolher abrir a janela e visualizar, pensar, imaginar e sonhar outras formas de sustentar a agricultura de uma maneira mais equilibrada para quem nela trabalha.

preços de venda o grande aumento dos custos de produção, o que teve um impacto fortemente negativo sobre as margens dos agricultores. O preço implícito no produto agrícola teve uma diminuição real entre 2005 e 2011 de 26%.”

A abertura da janela, implicando todo um movimento de ação, de tomada de consciência, abre o participante a múltiplas possibilidades, mas sobretudo à possibilidade de repensar a sua vida e o modelo de sociedade em que vivemos e o projeto de vida que esta sociedade, da forma como está organizada, lhe propõe e/ou impõe. Neste seguimento, encontra-se nas mãos de cada um abrir a janela e respirar outros ambientes, conhecer outros lugares, visualizar horizontes mais amplos, conceber outras alternativas possíveis de vivência. Podemos mesmo dizer que se procurou, através deste *experimentum*, fazer o sentido acontecer, ou seja, abrir o sentido.

1.5. *Experimentum* 5 – Vídeo caseiro (vídeo-instalação)

Reforçando o elemento metafórico da casa abandonada e sozinha, este *experimentum* procurou “fazer companhia” às casas, passando tempo com elas, a escutar os seus diferentes silêncios. Há aqui uma busca de valorização de uma nova dimensão do tempo e do espaço, já que se consideram lugares que podem ser perspectivados, segundo determinados critérios, como “sem vida”, e tempos, que podem ser considerados “mortos”, “vazios”.

Como registo destes momentos de presença e de companhia, e do processo de relação com as casas abandonadas e sozinhas da aldeia, tendo-se em conta toda a carga simbólica e metafórica que as acompanha e que estas revelam, foram recolhidas imagens. Buscou-se, pois, documentar esta aproximação e crescente intimidade que se foi vivenciando, apresentando a identidade de cada uma, ou seja, tudo o que se foi conhecendo e tudo o que cada casa foi revelando, a par da sua dinâmica:

Quais os movimentos de uma casa abandonada? Quais os seus tempos, lugares e silêncios? Quais os seus vazios e os seus sentidos? São casas vivas ou mortas? O que escondem e o que revelam?

De facto, podemos dizer que se procurou sobretudo que estas casas nos questionassem, nos interrogassem, nos fizessem mexer ou movimentar interiormente. Por isso, mais do que ação exterior, que poderia sugerir permanência e ausência de movimento, desafia-se aqui a uma ação interior, que aprofunda a relação com o mistério, com o desconhecido.

As imagens que documentam este caminho relacional foram recolhidas, tendo-se optado, mais uma vez, pela técnica do plano fixo, já que este plano poderá ampliar e

acentuar o sentimento de tensão entre ausência e permanência, aprofundando uma carga introspectiva e autorreflexiva, um “virar-se para dentro, para o interior”.

Este plano facilita ainda um olhar fotográfico e poético, que foi reforçado com uma presença mais atenta sobre determinados elementos de cada casa, tais como a porta e a janela. Estes elementos revelam-se, pois, como lugares de passagem, liminares, de entrada e de saída, onde a vida poderá de novo acontecer, pelo que se procurou explorá-los, compreendê-los e registá-los.

No seguimento desta ideia, o título do *experimentum* também é sugestivo de uma reflexão, já que se procura pensar as diferenças entre o que é considerado “caseiro”, e que se associa a “amador”, sem técnica ou aperfeiçoamento (uma conceção industrial), e o que consideramos de profissional, e que aparece distanciado do doméstico.

Denota-se, portanto, uma tensão entre o doméstico, caseiro, rural, manual e o profissional, industrial e urbano. Procura-se, assim, um olhar crítico sobre a técnica e sobre a funcionalidade, uma conceção que surgiu desde a revolução industrial: “(...) num esforço de industrialização, aquilo que interessa é criar elementos de uma indústria a valer, os técnicos e a técnica” (Fernandes, 1949, p.140).

Através deste *experimentum*, busca-se valorizar ativamente o lugar doméstico, como um lugar de vida, de saberes reconhecidos (sem necessariamente terem de estar certificados), um lugar de e por excelência. Todas as ações “caseiras” são aqui, através deste *experimentum*, valorizadas e apresentadas, sem uma preocupação excessiva com a técnica. Há uma preocupação de mostrar a vida tal como ela se nos apresenta, sem artificialismos.



Figura 37 – Vídeo caseiro

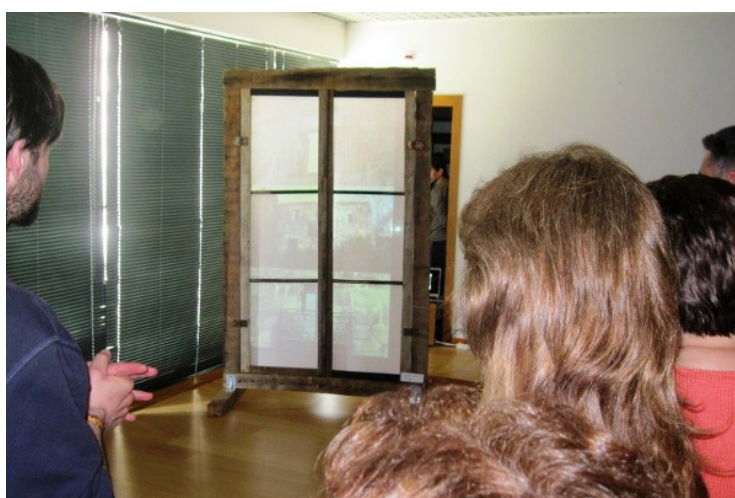


Figura 38 - Vídeo-instalação com alguns visitantes na Biblioteca Municipal de Penalva

Mantendo-se a coerência com a simbologia numérica associada ao número seis, foram selecionadas imagens de seis casas, durante o período de seis minutos. Na edição deste vídeo foi utilizado o *software Adobe Premiere CS6*.

Depois de editadas, estas imagens constituíram um vídeo (ver anexo 1.4), que foi projetado na janela construída no *experimentum* anterior, através do recurso a retroprojeção, e que denota a interligação e a coerência entre todos os *experimentum* (figuras 37 e 38).

Esta vídeo-instalação foi concebida para a Biblioteca Municipal de Penalva do Castelo.

1.6. *Experimentum* 6 – Cartaz de divulgação das ações do projeto

O cartaz de divulgação constituir-se-á também ele como um *experimentum*, que revelará elementos metafóricos do projeto, designadamente as janelas das casas abandonadas. Todas estas janelas foram fotografadas e receberam um tratamento, utilizando-se o *software Photoshop CS6*. Procurou-se enfatizar a personalidade de cada uma, num processo de personificação, que nos permitiria revelar a variedade e a diversidade de características das janelas da aldeia: os seus tamanhos, cores, enquadramentos, materiais de construção, condições de conservação, marcas únicas da passagem do tempo, que lhes conferem autenticidade e originalidade.

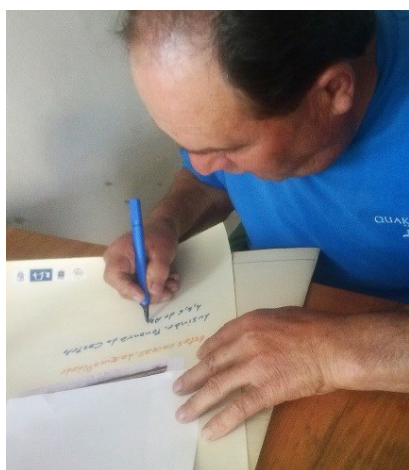


Figura 39 - Construção de um cartaz por habitante da aldeia

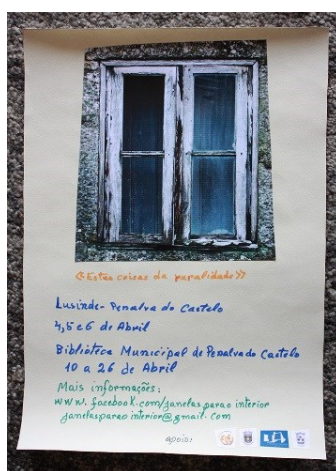


Figura 40 - Cartaz (exemplar) #1

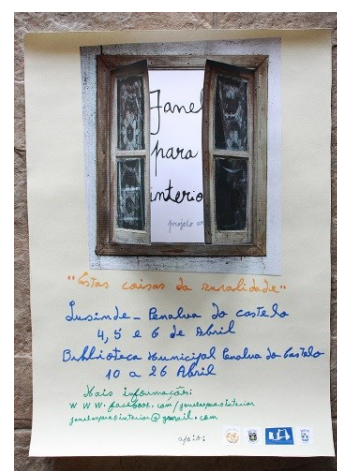


Figura 41 - Cartaz (exemplar) #2

Cada cartaz foi realizado, de forma personalizada, utilizando-se para cada um, uma janela diferente e única, seguindo-se uma lógica colaborativa. Assim, cada cartaz buscou contrariar a lógica mercantilista, da produção em série, apostando na

personalização, quer através de janelas únicas, como já foi referido, quer através da utilização do registo escrito e manual dos habitantes da aldeia, que escreveram os cartazes, utilizando a sua própria letra (figura 39) (ver anexo 1.5).

Toda a imagem do projeto foi concebida tendo em conta esta opção por uma escrita manual (ver anexo 1.6), pois um *lettering* manuscrito revelaria uma maior proximidade, uma certa inocência, espontaneidade, experimentação e liberdade criativas, na ausência de recursos tecnológicos e digitais, tal como um regresso às origens, e ao fazer manual e artesanal, característico do lugar rural.

Em cada cartaz, há também presente um elemento que apela à descoberta ativa, à exploração pessoal, e que faz uma ligação com o que já foi dito sobre a tensão metafórica entre fechamento e abertura ao mundo, que as janelas permitem. Encontra-se, portanto, presente o elemento janela, bidimensional, de forma interativa. Para que as pessoas possam conhecer o seu conteúdo e a informação relativa à exposição terão de entrar neste jogo de desvendamento, de abertura da janela (figuras 40 e 41).

2. Exposição do Projeto Artístico

De forma a celebrar a experiência e de fazer viver os *experimentum* criados, foram identificados três dias que foram dedicados à exposição do presente projeto artístico (4, 5 e 6 de Abril de 2014) (ver anexo 1.7), num lugar de vida da aldeia de Lusinde. Foram ainda selecionados dias para a itinerância (10 a 26 de Abril de 2014), dedicados à exposição na Biblioteca Municipal de Penalva do Castelo (ver anexo 1.8).



Figura 42 - Visitantes a assistir à vídeo-instalação *Janelas para o interior*



Figura 43 - Visitantes junto à instalação *Asfixia rural*

Assim, foi lançado o desafio à apropriação do lugar, à vivência da experiência por parte da comunidade da aldeia, que neles se encontrou envolvida, mas também ao exterior,

procurando-se novamente a tensão entre o interior e o exterior, o dentro e o fora, o privado e o público.

O lugar da aldeia de Lusinde foi assim convidado a ser revisitado pelos seus próprios habitantes, mas também por todos aqueles que aceitaram o convite de vir viver os *experimentum* (figuras 42, 43, 44 e 45). A presença humana numa aldeia que raramente recebe visitantes, para além daqueles que já lá se encontram foi apresentada como uma possibilidade privilegiada de aproximação, interação, de relacionamento e de encontro entre pessoas de diversos pontos do país, com diferentes experiências, vivências e conhecimentos. Procurava-se que esta diversidade humana no lugar da aldeia se constituísse como uma oportunidade de criação e recriação humanas, onde a arte se experimenta em ligação imbricada com a vida e onde se revela como um verdadeiro estado de encontro, criando relações e interações, e novas teias.



Figura 44 - Visitantes na Exposição de fotografia Há/À janela



Figura 45 - Interações entre visitantes da exposição

Foram criadas algumas ferramentas de suporte a esta exposição, as quais passaremos a descrever.

3. Outras criações de suporte à exposição do projeto

Janela informativa - Foi reutilizada uma janela abandonada, encontrada na aldeia, para servir de lugar informativo. Esta janela foi colocada num local de passagem da aldeia e conteve informação sobre os locais e as datas de apresentação das experiências e uma breve descrição do projeto (figuras 46 e 47).

A janela também apresentou um mapa da aldeia, onde estavam assinalados os locais e os títulos dos *experimentum* e onde era possível visualizar a localização onde se encontrava a pessoa, de forma a facilitar a orientação dos visitantes/participantes no espaço da aldeia



Figura 46 - Janela informativa #1



Figura 47 - Janela informativa #2

Desdobrável - Foi criado um desdobrável, com a configuração de uma janela da aldeia, para os visitantes/participantes da exposição do projeto, onde se podia encontrar uma breve descrição do projeto e também um mapa da aldeia com a localização dos *experimentum* (figuras 48 e 49). Este mapa foi criado para servir de guia, mas também de desafio à exploração do lugar da aldeia, às deambulações livres e à interação com os seus habitantes (ver anexo 1.9).



Figura 48 - Desdobrável



Figura 49 - Desdobrável (exterior)

Títulos dos *experimentum* - os títulos identificativos dos *experimentum* foram colocados numa palete de madeira, utilizando um material também reutilizado. Nesta palete podia-se encontrar um mapa da aldeia com a localização dos restantes

experimentum, onde estava assinalada a localização do visitante/participante (figuras 50 e 51) (ver anexo 1.9).



Figura 50 - Palete com título do *experimentum* e mapa da aldeia



Figura 51 - Palete (pormenor)

Página do projeto - Tal como já foi referido, no momento de descrição do processo criativo, foi criada uma página numa rede social (facebook), com o objetivo de ir documentando o processo criativo e apresentando o desenvolvimento dos *experimentum*, e de se trabalhar a dimensão relacional e colaborativa do projeto. Podemos encontrar esta página no endereço do facebook: www.facebook.com/janelasparaointerior.

Clipping, Imprensa e outros apoios - Como forma de aproximar e de provocar encontros entre as pessoas, a comunidade e o projeto artístico, foi pensada uma estratégia de divulgação.

Para tal, após a conceção do cartaz do projeto, foi redigido um comunicado de imprensa (em anexo digital), o qual foi enviado para uma lista de contatos de diversos meios de comunicação social, locais e nacionais.

Foram recebidas algumas respostas da parte de diferentes meios de comunicação e realizadas algumas atividades de divulgação e de promoção do projeto, antes, durante e após a concretização da exposição (ver anexo 1.10):

- Entrevista para a “Rádio Vouzela FM” e publicação de notícia no seu Site;

- Entrevista para notícia no “Jornal da Beira” (figura 52);
- Notícia no Jornal “O Penalvense” (figura 53);
- Notícia no Site “Local. pt”;
- Notícia no Site da Câmara Municipal de Penalva do Castelo;
- Header do projeto na página da TV Nelas;
- Notícia na Rádio M80;
- Crónica “Ideias” de Pedro Coutinho, no Jornal do Centro



Figura 52 - Notícia no *Jornal da Beira*



Figura 53 - Notícia no *Jornal O Penalvense*

Uma vez que este projeto procurou ativamente estimular o encontro e a relação entre as pessoas, privilegiou-se a divulgação na rede relacional mais próxima, na aldeia, e em círculos de contatos, através de contatos informais, que se foram alargando. Para tal, muito contribuiu o suporte das redes sociais e da internet, dado através do desenvolvimento e da manutenção da página do projeto, à qual nos referimos anteriormente.

O projeto estimulou o contato com diversas instituições públicas, que alargaram horizontes e ampliaram o seu alcance, designadamente:

- Junta de Freguesia de Lusinde (autorização para a utilização do espaço público da aldeia, disponibilidade para a recolha de materiais, conceção da utilização do espaço da Escola Primária para a realização/exposição de um *experimentum*);
- Câmara Municipal de Penalva do Castelo (apoio monetário para a concretização de um dos *experimentum*);
- Biblioteca Municipal de Penalva do Castelo (disponibilização do espaço para a concretização da exposição, apoio na divulgação e na construção/instalação da exposição, abertura para a realização de pequenos momentos de visita guiada aos visitantes);

Discussão e Conclusões

Uma vez que no capítulo anterior, as experiências artísticas foram apresentadas e preliminarmente integradas de forma crítica, neste capítulo será dado maior ênfase ao aprofundamento de questões consideradas fundamentais sobre o projeto, e sobre a questão central que ele convoca: a criação artística de sentidos para a ruralidade na sociedade contemporânea, especificamente na aldeia de Lusinde.

Assim, iniciaremos a nossa discussão realizando um balanceamento dos processos de criação, dos objetivos inicialmente propostos e das pistas que este trabalho nos pode sugerir, já que, mais do que conclusões, há, de facto, um diálogo aberto a que este trajeto nos fez chegar. Sabemos que em arte não existirão conclusões fechadas, mas sim espaços provisórios onde se vão inventando e delineando novos caminhos.

1. Contribuições das experiências artísticas na reflexão sobre o entendimento da arte na sociedade contemporânea

Primeiro, considerámos que este trabalho nos trouxe algumas pistas sobre o nosso entendimento da arte e processo de criação artística, reforçando algumas das nossas premissas teóricas de base. De facto, este trabalho permitiu-nos compreender mais profundamente as potencialidades da arte, e que esta inclui dentro de si imensas possibilidades, que este projeto nos permitiu explorar e conhecer.

1.1. Uma arte que faz o sentido acontecer

Na verdade, podemos dizer que um dos elementos mais interessantes deste trabalho foi o facto de entendermos que a arte provoca um questionamento ativo, abre, portanto, caminhos novos, e que mais do que respostas definidas, nos estimula a procurar, a pensar, a fazer um caminho, e que esse caminho acaba por mudar-nos as perguntas e mudar-nos a nós mesmos. Daí, poderemos afirmar que a arte é questionadora, reveladora e construtora do mundo e da vida.

Entrar num processo artístico é estar disposto a entregar-se e a mudar as concepções sobre si mesmo e sobre o mundo: “Ars requirit Totum hominem/A arte requer o Homem inteiro” (s.n. citado por Jung, 1991, p.20).

E este questionamento e entrega aconteceram relativamente aos sentidos da ruralidade, pois o processo artístico, através da mediação dos *experimentum*, estimulou ativamente os participantes a entender algo sobre o mundo sobre o qual desconheciam, ou sobre o qual nunca tinham parado para questionar e pensar. Muitos foram os participantes que partilharam as suas ideias e concepções sobre a ruralidade, e que se surpreenderam com o facto dos *experimentum*, e o caminho entre eles, os ter feito pensar, amadurecer ideias e visões sobre o mundo.

Podemos dizer, portanto, que a arte alarga o mundo e as nossas visões sobre ele. Na verdade, “a arte é capaz de provocar marcas indeléveis nos cidadãos, torna-los sensíveis e críticos. Mais do que a simples presença, a obra de arte propõe um encontro contínuo e reflexivo com o mundo” (Quintella & Masson, 2011, p.479).

Este trabalho sugere, pois, que cada experiência artística, imersa em metáforas, se revela como um dispositivo capaz de convocar e provocar a criação de sentidos diversos, de estimular a construção de significados. A arte surge com um grande potencial gerador de novas perspetivas, narrativas e formas de olhar e, por isso também, necessariamente geradora de diferentes alternativas de considerar as realidades sociais e humanas em que nos encontramos imersos. Daí, que este trabalho indique que a arte se pode apresentar como social e política, como criadora de novas realidades sociais e humanas, influenciando as decisões e as ações públicas.

1.2. Uma Arte emancipadora

Na linha de Rancière (2010), podemos dizer que neste encontro reflexivo que a arte convoca continuamente, contribuimos para criar espectadores e cidadãos emancipados, com capacidade ativa de se pronunciarem, como sujeitos que não se deixam assujeitar numa posição passiva de objetos inertes perante as realidades sociais em que estão inseridos.

Desde o caminho que este trabalho nos fez experienciar, podemos dizer que uma arte próxima dos cidadãos, que os reconhece, sem assimetrias de poder ou hierarquias, faz “nascer sujeitos”, protagonistas ativos das suas existências. Na verdade, a experiência

deste projeto demonstra o quanto a arte, vivida desta forma, poderá contribuir para facilitar o poder dos cidadãos: “a arte busca criar mecanismos de empoderamento para aqueles que não têm sido ouvidos, já que têm muito a contar e a testemunhar, a partir das suas histórias de vida” (Oliveira, 2010, p.130).

1.3. Uma Arte para todos

Um dos resultados da postura ético-artística usada neste projeto foi a possibilidade de desligar a separação entre artista e não-artista, pela oportunidade criada de participação e envolvimento das pessoas da aldeia no processo de criação artística, que nos trouxe o reforço da confiança na premissa de que todos os seres humanos, quaisquer que sejam os seus saberes ou experiências de vida podem participar e vivenciar experiências artísticas, que não serão, portanto, reservadas a um grupo restrito, tal como advoga o Movimento Fluxus, premissa deste trabalho.

Os habitantes de uma aldeia assumiram-se como atores, e por isso, capazes de agir, de se pronunciar, de partilhar as suas vidas, pelo que se revelaram, através dos dispositivos artísticos, como verdadeiros protagonistas das suas existências, ou até como os “artistas” e “especialistas” das suas vidas, o que nos indica o quanto as experiências artísticas, ao se apresentarem como desafiantes e provocadoras de novas experiências, mobilizadoras da vida das pessoas, contribuem para mudanças nas suas posições e nas formas como se colocam nas suas vidas e nos seus quotidianos.

1.4. Uma Arte que torna visível e ilumina

A arte permitirá, ainda tornar visível, mostrar, colocar sob o olhar, uma aldeia, exemplo paradigmático do vivido em Portugal, evidenciando as suas dinâmicas identitárias, o seu quotidiano, revelando o seu mundo íntimo, privado. O processo artístico vivido neste projeto permitiu, portanto, trazer visibilidade a uma temática tantas vezes ignorada pelo *mainstream* social, tornando-a patente, trazendo-a à luz, iluminando-a, para que se tornasse clara e evidente a necessidade de se falar publicamente sobre ela, e daí, surgir algo novo.

E o “algo novo” aconteceu, porque o processo artístico colaborativo facilita o “acontecimento”, não na perspetiva do “espetáculo”, mas sim do “interior”, do que acontece de forma mais velada, mas que muda intimamente, na rotina da vida, e que

nos torna progressivamente mais críticos, mais abertos a uma pluralidade de perspectivas e de visões, mesmo que, por vezes, paradoxais e antagónicas. A conciliação dialógica de todas estas perspectivas fará o sentido acontecer, tão fundamental numa sociedade ávida de sentido(s).

1.5. Uma arte que gera acontecimentos no quotidiano, entre o público e o privado

Este projeto demonstra-nos como a arte é também geradora de “acontecimentos no quotidiano”, capaz de alargar a rotina e de a ampliar e transformar. Estes “acontecimentos” que a arte provoca trouxeram à aldeia uma “nova história”, já que surgiram novas experiências e novas ações. Assim, a arte não só permitiu vivenciar a memória de uma comunidade, de a celebrar, como também despoletou a criação de memória, ou seja, criou história.

A metáfora integradora de todo o projeto, casa, e dentro da casa, o elemento da janela, revelou-se como uma metáfora fundamental no entendimento da aldeia e das especificidades do mundo rural, já que nos impele a refletir sobre as tensões entre o público e o privado, entre o político e o individual.

Entre o público e o privado, este projeto lançou-nos para a redescoberta da importância da discussão pública daquilo que é vivido como privado e particular, para que, em comum, se pudesse chegar, entre paradoxos e perplexidades, a um entendimento mais amplo e profundo da ruralidade: “A democracia pressupõe a existência de um espaço público onde sejam debatidas, de forma contraditória, os grandes problemas do momento” (Wolton, 1995, p.167).

1.6. Uma arte que horizontaliza os saberes e cria lugares democráticos

Esta experiência apoiou-nos, portanto, a compreensão de que os conhecimentos técnicos na arte são necessários, não sendo fundamentais, necessitam ativamente da complexidade que só apenas o diálogo entre múltiplos saberes e diferentes disciplinas, conjugado com o saber “da vida”, o saber quotidiano, poderá fazer revelar.

Assim, para conhecer ativamente o “mundo interior” da aldeia, ou conhecer as questões da ruralidade no nosso país, de nada nos valeria ler muitos livros, ou conhecer todas as teorias, pois a realidade é construída, em conjunto com as pessoas, no caminho, lado a

lado, com os seus atores principais. Há, de facto, um conhecimento vivido e experiencial, que só a livre experimentação no lugar nos pode dar a conhecer.

Pessoalmente, no caminho de construção deste projeto, a visão que possuía anteriormente da aldeia onde cresci e vivi, alargou-se sobremaneira, complexificou-se e expandiu-se. O processo artístico permitiu-me uma redescoberta da minha identidade pessoal, e de um lugar que eu pensava que conhecia, mas que afinal encerrava no seu interior, múltiplas janelas, diferentes olhares.

O facto de ter nascido, crescido e vivido na aldeia alargou as potencialidades de concretização deste projeto. Na verdade, o envolvimento pessoal e emocional intensificaram os resultados e evidenciaram a importância dos processos subjetivos e de subjetivação nos atos criativos. Não se procurou, portanto, uma pseudo e artificial neutralidade ou distanciamento, mas sim um assumir da relação envolvente com o lugar de vida, explorando as potencialidades que este envolvimento pessoal poderia trazer ao projeto.

Esta experiência permitiu demonstrar um exemplo concreto das potencialidades da arte para criar lugares democráticos, de horizontalidade na distribuição do poder, pela oportunidade de participação numa criação coletiva e dinamicamente diluída. De facto, o ato de criação constitui-se como uma ação coletiva, plural, comum, fundamental na organização e desenvolvimento de uma estrutura democrática. Tal como refere João de Barros (citado por Santos, 1989, p.22): “não há sociedade democrática que possa viver, progredindo, sem o culto da arte”.

1.7. Uma arte feita de experiências/*experimentum*

Um dos contributos que nos parece interessante neste projeto foi o facto deste apresentar experiências, os *experimentum*, como criações artísticas. Na verdade, a arte contemporânea tem chamado a atenção para a importância da experiência como forma de arte. Há a preocupação central de levar as pessoas a vivenciar uma experiência, a experienciar, sendo que a própria experiência se pode assemelhar a uma “obra de arte”. De novo nos vemos na necessidade de aproximar a arte à vida, de uma forma tão íntima que as duas se confundem e se fundem uma na outra, tal como refere Beuys (citado por Mello, 2014) de “tornar o mundo uma obra de arte”.

1.8. Uma arte que provoca encontros

No seguimento desta imbricada relação, este trabalho reforçou o potencial das experiências artísticas como “estados de encontro”, geradoras de interações e de relações entre as pessoas, numa arte relacional. Como resultado deste processo, é de destacar a receção e a receptividade das pessoas participantes no projeto, que nos surpreenderam com a sua disponibilidade e vontade em participar, estimulando-nos e demonstrando um crescente interesse pelo estado dos trabalhos.

De facto, os *experimentum* deste projeto, ao constituírem-se como um processo, criaram múltiplas oportunidades de encontro entre pessoas diversificadas, entre pessoas de dentro e de fora da aldeia, e de as pessoas da aldeia entre si. Nesses momentos de encontro, diferentes pessoas, com histórias diversas e vindas de lugares também diversos, puderam partilhar e trocar ideias entre si, questionando-se mutuamente sobre a temática.

Tal como reflete Bourriaud (2006, p.23), a arte é o resultado de um conjunto de relações, que organiza encontros humanos, ao mesmo tempo, que provoca relações com o mundo à nossa volta e tem como proposta “habitar um mundo em comum, no qual o artista poderá compor, através do seu trabalho, um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até ao infinito”.

Neste sentido, podemos considerar que o projeto facilitou, portanto, a criação de um viveiro de relações humanas, o que, segundo alguns autores, cria possibilidades novas e alternativas.

1.9. Uma arte que se cria com as pessoas, como matéria-prima

Considerando as relações entre as pessoas, os seus quotidianos, e as suas histórias de vida e memórias, como os principais materiais, e como a matéria-prima fundamental, a partir da qual nasceu este trabalho, podemos dizer que este projeto nos incentivou a questionar ativamente: Quais são os materiais que podemos usar em arte? Serão estritamente concretos ou poderão constituir-se como abstratos, experienciais e humanos?

Na verdade, “quanto mais voltados para o uso do quotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais arredondam-se, ovalam-se, os cabos de madeira brilham pelo contacto com as mãos, tudo perde as arestas e se abranda” (Bosi, 1987, p. 360).

De facto, este trabalho trouxe-nos algumas pistas, apoiando-nos na compreensão de que os materiais podem ser personificados (que podem, por exemplo, possuir uma história, que nos falam, que têm memória) e de que eles mesmos, na sua concretude, também alimentam e sugerem metáforas, símbolos, que representam artisticamente outras realidades, que os próprios não conseguem conter por si mesmos, mas para as quais apontam, pois “o objeto do quotidiano será capaz de atualizar as lembranças, estimulando a vivência, adquirindo sentido (...)” (Scarpeline, 2012, p. 79).

Podemos refletir como Foucault (1994) sobre a necessidade da arte voltar a utilizar histórias de vida e elementos humanos como materiais possíveis de criação, o que poderá ter efeitos interessantes na sua democratização:

O que me surpreende na nossa sociedade é que a arte se relacione apenas com objetos e não com pessoas e com a vida; e que também seja um domínio especializado, um domínio de peritos, que são os artistas. Mas a vida de todas as pessoas não poderia ser uma obra de arte? Por que é que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas as nossas vidas não? (Foucault, 1994, p. 617).

De facto, os materiais usados na construção dos *experimentum* (casas, janelas) indicam caminhos, ao invés de nos mostrarem explicitamente locais conhecidos. Voltamos a reforçar a ideia presente neste trabalho de que a arte sugere, aponta, alarga horizontes, mas não nos define uma resposta única ou a resposta certa.

1.10. Uma arte que preserva a memória e cria identidades

Este projeto demonstrou o quanto as memórias se revelam fundamentais na criação de uma identidade, quer da identidade de uma comunidade, quer da identidade pessoal. Tal como refere Pollak (1992, p.201):

A memória deve ser entendida, também, ou sobretudo, como um fenómeno coletivo e social, ou seja, como um fenómeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (...) podemos, portando, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo na sua reconstrução de si.

Este projeto, ao ter-se constituído como um estímulo para um processo de “arqueologia de um passado”, demonstrou um dos papéis da arte e do mundo rural: conservar, apresentar, vivenciar as memórias, para criar algo novo com elas, fundamental para “a reconstrução de si” e para a reconstrução do sentido de toda uma ruralidade. Esta experiência vivemo-la durante o processo artístico.

Na verdade, as memórias pessoais e as memórias do lugar da aldeia foram alvo de um processo de reconstrução e de transformação, por isso, nos referimos à memória como uma matéria-prima deste projeto. A criação artística assemelha-se também a este processo de recriação da memória, de constante mudança e de reconstrução de sentidos, ao mesmo tempo, que “(...) estabelece a metáfora do habitus, e fornece referências” (Certeau, 1996, p.127).

Tal como reflecte Pollak (1989, p.10), “este trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro”, integrando as várias dimensões temporais e do ciclo da existência. No caso do *experimentum*, através do qual foram recolhidos fragmentos de memória pessoal e coletiva, podemos mesmo dizer, no seguimento da reflexão de Pollak (1989, p.11) que “o filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos de uma memória coletiva”.

Este caminho de reconstrução temporal e de relação interativa entre várias dimensões do tempo acontece, portanto, por meio da criação artística, tal como refere Morin (1992, p.234): “de facto, há sempre um jogo retroativo entre presente e passado, em que não só o passado contribui para o conhecimento do presente, mas também em que as experiências do presente contribuem para o conhecimento do passado”.

Podemos dizer que a experiência presente do projeto artístico facilitou a reorganização e a compreensão do passado, para que se tornasse possível a invenção de outro futuro.

2. Contribuições das experiências artísticas na reflexão sobre a ruralidade na sociedade contemporânea

Em segundo lugar, gostaríamos de deixar algumas considerações e reflexões acerca dos sentidos e do lugar da ruralidade na sociedade contemporânea, que este projeto provocou, constituindo-se como um dos objetivos centrais a que se propunha.

Podemos afirmar que este projeto a revelou essencialmente como uma “ruralidade em trânsito”, ou seja, como uma ruralidade em processo de procura de si mesma. A aldeia de Lusinde, toda ela, se constituiu neste projeto, como um lugar paradigmático, uma personificação do vivido em tantas aldeias do interior do nosso país.

De facto, personificando-a, tal como se de uma pessoa se tratasse, podemos dizer que este projeto nos indicou que a aldeia viveu um processo de perdas e de mudanças, encontrando-se a vivenciar um momento de luto simbólico, ou seja, de reorganização das suas forças criativas, e de integração das mudanças no seu interior.

Ao mesmo tempo, encontra-se a vivenciar, neste processo de perdas sucessivas, que os *experimentum* deste trabalho evocam (metaforizados na casa em ruínas), uma fase de fragilidade que a faz não reconhecer ainda totalmente todo o seu potencial, o qual vai sendo redescoberto através destes estímulos artísticos, mas que necessita de ser reforçado e continuado no tempo, já que continua a possuir uma frágil autoestima, sustentada por um conjunto de visões e discursos exteriores a ela, e os quais ela reconhece como mais legítimos do que as suas próprias vontades e desejos.

De facto, este projeto demonstra que a sua identidade (símbolo da base integradora de um passado, presente e de um futuro) não se encontra perdida ou em difusão, mas necessita de ser ativamente reconstruída, para que possa assumir a sua força.

Necessita, para tal, que se possa ouvir a si mesma, e que possa encontrar a sua voz única, conhecendo os seus recursos e potencialidades, o que este projeto procurou ativamente realizar. Há que resgatar, portanto, as memórias e valorizá-las, para que o presente fique mais claro, e se possa sonhar um novo futuro.

De facto, este futuro não se pactua com o regresso ao passado, tal qual ele era, mas, e nisto a arte poderá revelar-se essencial, de reunir as suas forças e inventar um futuro, que possa surgir renovado, com o melhor do passado e com as potencialidades do presente.

As experiências artísticas, ao fazer ver o passado e o presente, recriando-o metaforicamente e, sobretudo, ao torna-lo real e visível, poderão trazer instrumentos fundamentais para esta invenção do futuro.

São vários os autores que refletem as potencialidades de criação de comunidades criativas (Goldbard, 2006; Manzini, 2008), como aquelas comunidades que facilitam a interação entre as pessoas, em que os diferentes materiais e recursos existentes são

reinventados e reciclados e em que se cria nova vida a partir do já existente. São lugares de diversidade onde se vive simultaneamente um clima emocional seguro e desafiante, um sentido de comunidade apurado, e redes de vizinhança e de entreajuda já sustentadas, que vivem ancorados em processos de liderança partilhada e democrática. De facto, ficámos conscientes de que foi possível, durante o processo criativo, vivenciar este ambiente dinâmico, interativo, no qual todos puderam participar, procurando-se ativamente criar uma comunidade criativa, como um modelo societal alternativo ao modelo que vivenciámos atualmente, sendo um dos contributos particulares e inovadores deste projeto: pensar e demonstrar que é possível criar alternativas concretas para o mundo rural.

Aquando da receção das experiências artísticas, vários participantes assumiram que a ruralidade já começa a ser perspectivada como uma alternativa credível e interessante, pois permitirá constituir um caminho de resistência a um paradigma societal em decadência. Não se procurará um regresso romantizado ou mitificado a um ideal original de “aldeia”, mas sim apresentá-la como um lugar de possibilidades, onde a arte pode encontrar o seu espaço e poderá acontecer e, sobretudo, fazer acontecer.

Neste caminho de redescoberta identitária da ruralidade, este projeto indica-nos que as experiências artísticas poderão assumir um papel fulcral, ao apoiar e suportar as tentativas de integração e de organização, ao mesmo tempo que poderão conferir um espaço horizontal de partilha e de geração de novos sentidos.

3. Limitações e fragilidades

Atentando às fragilidades e limitações inerentes a um processo de busca e de criação, podemos considerar que uma das dificuldades deste trabalho, mas que, ao mesmo tempo, lhe conferiu maior autenticidade, foi a questão da temporalidade, cronológica e meteorológica. Na verdade, o facto de haver um prazo para o seu término acabou por delimitar no tempo este trabalho, o que fez com que percecionássemos que “o mesmo trabalho não pode ser feito da mesma forma duas vezes”, ou seja que cada momento é único e que não houve lugar à possibilidade de remake ou de repetição de cenas.

Esta impossibilidade de repetição diz respeito simultaneamente à questão do ciclo de trabalho na terra, já que o período em que foram recolhidos os materiais para este projeto, especificamente os *experimentum* que exigiam trabalho no exterior,

correspondeu a um período de transição entre o inverno e a primavera, ou seja, uma fase caracterizada pela pouca variedade de atividades agrícolas, o que ao mesmo tempo, permitiu mostrar a vida tal como ela é, sem artificialismos ou encenações.

O período de recolha coincidiu com um tempo meteorológico caracterizado por dias e, por vezes, semanas completas de chuva, o que exigiu uma grande flexibilidade na reorganização do plano de trabalho, de forma a que nesses dias se pudesse aproveitar a oportunidade para realizar outros *experimentum*, e que emergíssemos no quotidiano, em permanente contacto com as pessoas participantes.

Em termos orçamentais, e de acordo com o pressuposto teórico de uma arte pobre, procurou-se ativamente utilizar de forma criativa os recursos disponíveis, muito para além do recurso monetário estrito, pelo que se dá destaque à utilização de materiais variados encontrados no lugar da aldeia, indo ao encontro das redes e do espírito de entreatajuda e de apoio entre vizinhos.

Da mesma forma, em relação a todos os materiais que envolveram impressão gráfica, procurou-se realizar uma apurada gestão orçamental, pelo que nem todas as possibilidades pensadas puderam ter concretização física, o que nos mobilizou a procurar formas alternativas de financiamento, bem como a realizar um plano de parcerias com diferentes instituições do concelho, o que nos abriu o leque relacional e aumentou a abrangência do projeto.

Destacam-se também as ligações estabelecidas com os meios de comunicação e media da região, os quais trouxeram uma maior amplitude e permitiram que a ideia do projeto chegasse a mais pessoas, mesmo que elas não se tenham constituído como participantes. Na verdade, só a divulgação da temática e a apresentação de um projeto, através de entrevistas ou outras formas de comunicação, apoiou as potencialidades deste projeto aumentar a visibilidade do lugar de Lusinde e, sobretudo, de centrar atenções na temática, tão necessitada de foco, ao nível social.

Reforçam-se, pois, a abertura e as possibilidades de diálogo entre diferentes intervenientes e atores interessados no lugar da aldeia e do concelho, a que este projeto deu vida e materializou, como lugar de relação e como criador de pontes e de ligações importantes para a visibilidade da temática.

4. Inventar futuros

Dentro da lógica da experiência artística, que este projeto convoca, podemos dizer que este nos estimula a procurar novos caminhos, aprofundando as nossas interrogações.

Assim, sonhamos a sua continuidade e inventamos as suas perspetivas futuras, para além do objetivo académico e do experimentalismo criativo, reforçados pelos objetivos de intervenção social, que nos movem.

Desta forma, procurando a promoção de um conceito de “cidadania artística” (Andrade, 2008), já referido ao longo deste trabalho, há um desejo de contribuir para o desenvolvimento de uma maior consciência crítica, junto das gerações mais jovens, já que entendemos que os *experimentum* possuem potencialidades ao nível da estimulação e criação de sentidos para a questão da ruralidade. Assim, este projeto tem a vontade de se deslocar às escolas do concelho, para que possa levar experiências artísticas que despertem e sensibilizem para a temática.

Dentro desta lógica, pretende-se também chegar a públicos com diferentes faixas etárias e, se possível, promover o cruzamento entre pessoas de diferentes gerações, para que se possam criar espaços de diálogo e de partilha entre pessoas com experiências de vida diversificadas. Neste sentido, estão já previstas sessões de conversa sobre a temática, tendo como base o *experimentum*, vídeo Janelas para o Interior, que acontecerão nos próximos meses, na Biblioteca Municipal de Penalva do Castelo.

Da mesma forma, procurar-se-á que este projeto siga um caminho de itinerância, e que se possa alargar a recriação deste processo de criação a diferentes lugares e outras aldeias do interior do país, para que se possa aprofundar e recolher um conjunto alargado e variado de sentidos, de acordo com as especificidades de cada lugar, bem como de alternativas e de ideias, contribuindo para uma maior complexidade e ampliação de caminhos.

Para tal, deseja-se dar continuidade à página do projeto, como um lugar virtual, onde se apresentarão questões e desafios, e onde se procurará manter a visibilidade e a atenção para esta temática, estimulando a participação, e divulgando outros possíveis eventos, tais como debates e tertúlias, nas quais se poderão utilizar como material privilegiado de reflexão os diferentes *experimentum*.

Por fim, por considerarmos que o processo de criação artística poderá enriquecer e trazer um novo olhar a processos de investigação científica sobre esta temática, procurar-se-á encontrar espaços para que se possa fomentar este diálogo e esta partilha de experiências entre diferentes saberes. De facto, todo este trabalho traz indicações que nos impelem a um diálogo enriquecido com outras áreas de saber, salientando-se os efeitos proveitosos de uma partilha entre a arte e a ciência, como campos de ação complementares, o que reforça a visão holística do mundo e da vida que este projeto procurou apresentar.

Bibliografia

- ANDRADE, M. A. (2011). Arte Povera e Arte Brasileira: recepção e similaridades. *20º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas: Subjetividades, utopias e fabulações* (pp. 2170-2179). Rio de Janeiro: ANPAP.
- ANDRADE, P. (2008). Cidadania cultural e literacia artística: lazeres e saberes em museus e cibermuseus da cidade criativa. *Comunicação e Sociedade*, vol. 14, pp. 51-59.
- ANDREW, J. D. (2002). *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- ARENDT, H. (2007). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- AUGUSTO, M. d. (2004). *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume.
- AZEVEDO, T. (2009). Alberto Carneiro. Em B. MARTO, *Artistas portugueses na colecção da Fundação de Serralves* (pp. 250-251). Porto: Fundação de Serralves.
- BAPTISTA, F. O. (1994). A agricultura e a questão da terra : do Estado Novo à Comunidade Europeia. *Análise Social*, vol. XXIX, pp. 907-921.
- BARSON, T. (1999). Maurizio Cattelan. Em C. GRENIER, & C. KINLEY, *Abracadabra: International contemporary art* (pp. 26-31). London: Tate Gallery Publishing.
- BAUDELAIRE, C. (1995). *O Spleen de Paris: Pequenos Poemas em Prosa*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- BAUDRILLARD, J. (2004). *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva.
- BEN-PORAT, Z. (1979). Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, based on Mad\s T.V. Satires. *Poetics Today*, 1, pp. 245-272.
- BONOMI, M. (2007). Reflexões. Em M. LAUDANNA, *Maria Bonomi: da gravura à arte pública* (pp. 19-28). São Paulo: EDUSP.
- BOSI, E. (1987). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: EDUSP.
- BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BOWEN, P. (s.d.). *Paul Bowen*. Obtido de <http://paulbowen.org/> (acedido a 23.03.1014)
- CALDAS, E. d. (1957). Industrialização e agricultura. *Revista do Centro de Estudos Económicos*, nº 18, p. 165.
- CELANT, G., SZEEMANN, H., TRINI, T., & AMMANN, J. C. (2000). *Arte povera in collezione (Arte povera in collection)*. Milano: Charta, cop.
- CERTEAU, M. d. (1996). *A Invenção do Quotidiano 2: Morar, Cozinhar*. Petrópolis: Vozes.

- CERTEAU, M. d. (1998). *A Invenção do Quotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes.
- CHAUI, M. (2000). *Convite a filosofia*. São Paulo: Ática.
- DEBORD, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DELEUZE, G. (1987). *O ato de criação*. Obtido de <http://copyfight.me/Acervo/livros/> (acedido a 08.04.2014)
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- DIMAGGIO, P., & OSTROWER, F. (1993). *Race, Ethnicity and Participation in the Arts*. Washington DC: Seven Lock Press.
- DUBAR, C. (2006). *A crise das identidades: a interpretação de uma mutação*. Porto: Edições Afrontamento.
- DUCHAMP, M. (1987). *Le Processus Créative*. Paris: Envois L'Echoppe.
- ECO, U. (1991). *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- FAVARETTO, C. (2000). *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP.
- FERNANDES, C. (1949). O momento económico. *II Conferência da União Nacional: Discurso Inaugural e Comunicações* (pp. 140-141). Lisboa: UN.
- FOUCAULT, M. (1994). À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours. Em H. Dreyfus, & P. Rabinow, *Dits et écrits (1980-1988), IV* (pp. 609-631). Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2006). *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes.
- FRANGENBERG, F. (2002). Magdalena Jetelová. Em U. GROSENICK, *Mulheres artistas nos séculos XX e XIX* (pp. 246-251). Köln: Taschen.
- Gabinete de Planeamento e Políticas. (2012). *1º relatório – Índices de Preços na Cadeia de Abastecimento Alimentar*. GPP - Gabinete de Planeamento e Políticas.
- GIORIA, T. (2010). Os espaços em trânsito da Arte: In-situ e site-specific, algumas questões para discussão. *Panorama Crítico nº6*.
- GOLDBARD, A. (2006). *New Creative Community: The Art of Cultural Development*. Oakland: New Village Press.
- GUIMARÃES, C., & LIMA, C. d. (2007). A ética do documentário: o rosto e os outros. *VII Conferência Internacional do Documentário* (pp. 145-162). São Paulo: Itaú Cultural.
- HELLER, A. (1985). *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra.
- HENDRICKS, J. (2002). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil.
- HUTCHEON, L. (1985). *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70.
- JUNG, C. G. (1991). *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes.

- KINCHELOE, J., & BERRY, K. (2007). *Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem*. Porto Alegre: Artmed.
- LAUF, C. (1992). *Joseph Beuys: The pedagogue as persona*. New York: Columbia University.
- LEBFEVRE, H. (1991). *A Vida Quotidiana no Mundo Moderno*. São Paulo: Ática.
- LEITE, F. B. (1997). *Concelho de Penalva do Castelo: Recolha Bibliográfica/Contributo para uma Monografia*. Penalva do Castelo: Câmara Municipal de Penalva do Castelo.
- LINS, C., & MESQUITA, C. (2008). *Filmar o real - Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LIPPARD, L. R. (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*. New York: New Press.
- LODDI, L. (2010). *Casa de bricolador(a): cartografias da bricolagem*. Goiás: Universidade Federal de Goiás.
- LODDI, L., & MARTINS, R. (2009). Bricolagens metodológicas e artísticas na cultura visual. *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais* (pp. 3416-3428). Salvador, Baía: ANPAP.
- MACDOUGALL, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- MACIUNAS, G. (2002). George Maciunas para Tomas Schmit. Em J. HENDRICKS, *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Cultural do Banco do Brasil.
- MANZINI, E. (2008). *Design para a inovação social e sustentabilidade: Comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, Ltda.
- MARMELEIRA, J. (2009). *Alberto Carneiro e a poética da terra*. Obtido de Naturlink: <http://naturlink.sapo.pt/Lazer/Cultura-e-Natureza/content/Alberto-Carneiro-e-a-poetica-da-terra?bl=1> (acedido a 25.03.2014)
- MARTIN, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.
- MELLO, S. d. (23 de Janeiro de 2014). *1986: Morre artista alemão Joseph Beuys*. Obtido de <http://dw.de/p/7pER> (acedido a 02.04.2014)
- MORIN, E. (1992). *As grandes questões do nosso tempo*. Lisboa: Editorial Notícias.
- MOTTA, M. F. (2003). *Espaço vivido/Espaço pensado: o lugar e o caminho*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- NELSON, C., TREICHLER, P. A., & GROSSBERG, L. (2008). Estudos Culturais: uma introdução. Em T. T. SILVA, *Alienígenas na Sala de Aula: uma introdução aos estudos* (pp. 7-38). Rio de Janeiro: Vozes.
- OLIVEIRA, L. S. (2010). Arte e tecnologia: a obra de Krzysztof Wodiczko e os discursos da democracia. Em L. VINHOSA, *Horizontes da arte: práticas artísticas em devir*. Rio de Janeiro: Nau.

- PENAFRIA, M. (1999). *O Filme Documentário: História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- PENAFRIA, M. (2009). *O Paradigma do documentário: António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom.
- PEREIRA, J. M. (1971). *Pensar Portugal hoje*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- PERROT, M. (2009). *História da vida privada, vol.4: da Revolução francesa à primeira guerra*. São Paulo: Editora Cia. das Letras.
- PINHEIRO, L. (Novembro de 2008). A obra possuída pela cidade, mesmo. *Revista Poiésis*, pp. 83-92.
- PINTO, J. M. (1981). Solidariedade de vizinhança e oposições de classe em colectividades rurais. *Análise Social, vol .XVII*, pp. 199-229.
- PLAZA, J. (2000). *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*. Obtido de Arte Acaso: http://www.iconica.com.br/artecaso/artigos/julio_plaza.html (acedido a 02.05.2015)
- POLLAK, M. (1989). Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos* (pp. 3-15). Rio de Janeiro: CPDOC/FGV.
- POLLAK, M. (1992). Memória e identidade social. *Estudos Históricos* (pp. 200-212). Rio de Janeiro: CPDOC/FGV.
- QUINTELLA, I. P., & MASSON, M. (2011). As incorporações das ações urbanas na cidade contemporânea. Em J. CIRILLO, C. VENEGAS, & T. E. RODRIGUEZ, *Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas* (pp. .470-479). Belo Horizonte: C/Arte.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- ROUCH, J. (1995). The câmera and the man. Em P. HOCKINGS, *Principles of visual anthropology* (pp. 79-98). New York: Mouton de Gruyter.
- SAFRA, G. (1999). *A face do self: teoria e clínica*. São Paulo: Unimarco Editora.
- SANTOS, A. (1989). *Mediações artístico-pedagógicas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SCARPELINE, R. (2012). Lugar de morada versus lugar de memória: a construção museológica de uma Casa Museu. *Revista Musear, nº 1*, pp. 77-91.
- SZYMCZYK, A. (2005). Maurizio Cattelan. Em U. GROSENICK, & B. RIEMSCHEIDER, *Art now* (pp. 60-63). Köln: Taschen.
- TRAQUINO, M. (10 de Abril de 2014). *Do espaço ao lugar: Fluxus e a proposta de (re)olhar em volta*. Obtido de ARTECAPITAL: <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=77> (acedido a 15.04.2014)
- TRINDADE, M. B. (1976). Comunidades migrantes em situação dipolar: Análise de três casos de emigração especializada para os E.U.A., para o Brasil e para França. *Análise Social, vol. XII*, pp. 983-997.

VEIGA, C. J. (2013). *Município de Penalva do Castelo: Séculos XIX - XX*. Penalva do Castelo: Município de Penalva do Castelo.

Wikipédia. (s.d.). *Forca*. Obtido de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Forca> (acedido a 02.05.2014)

WOLTON, D. (1995). As contradições do espaço público mediatizado. *Revista de comunicação e linguagens*, nº 21, pp. 167-188.

ZANINI, W. (2004). A actualidade de Fluxus. *ARS (São Paulo)*, 10-21.

