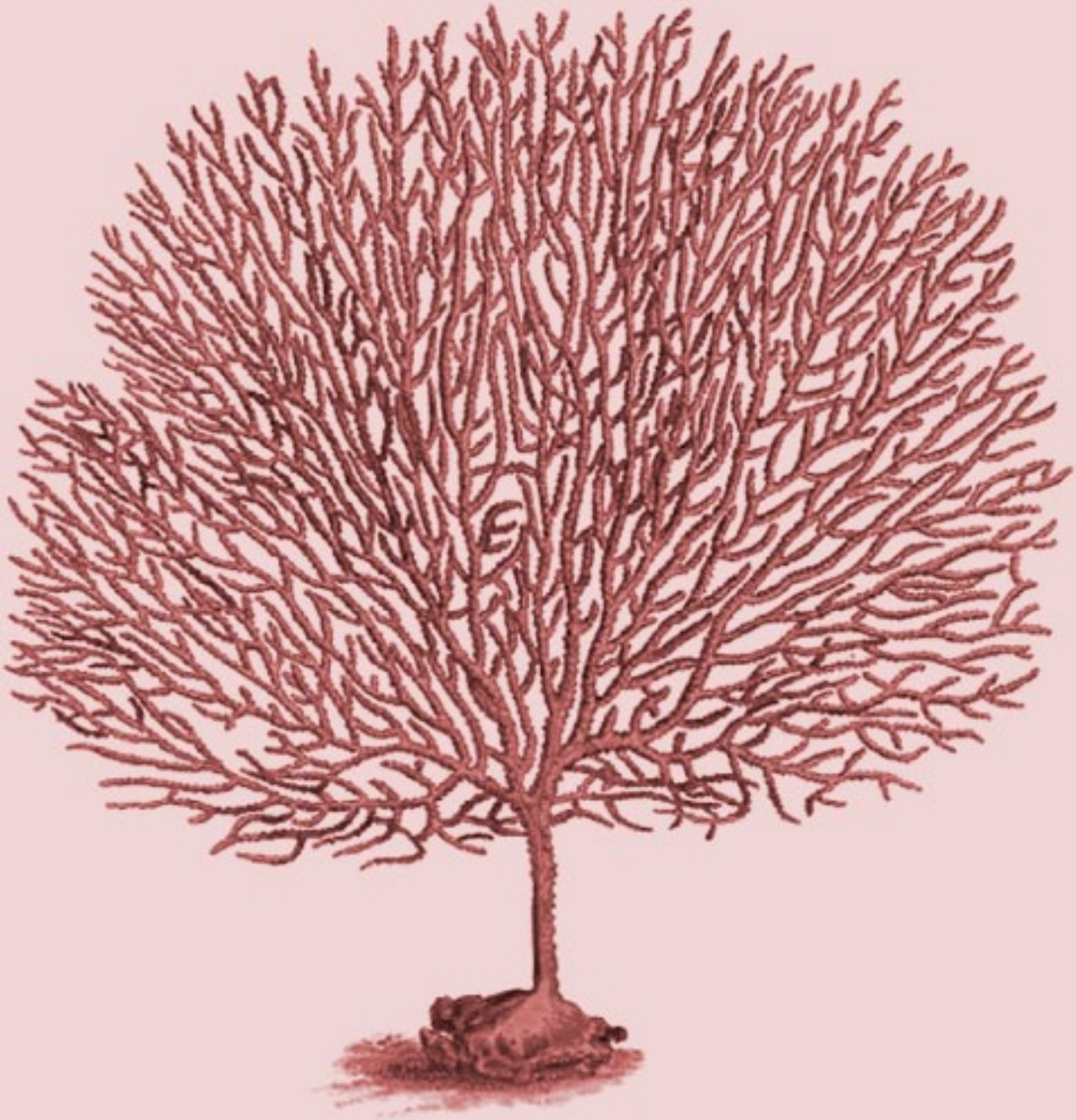
Reflexões sobre Património e Intervenção Artística



Organizadores
Fernando Magalhães, Jenny Sousa e Maria de São Pedro Lopes

Reflexões sobre Património e Intervenção Artística

Organizadores
Fernando Magalhães
Jenny Sousa
Maria de São Pedro Lopes

Ficha Técnica

Título: Reflexões sobre Património e Intervenção Artística
Organizadores: Fernando Magalhães, Jenny Sousa, Maria de São Pedro Lopes
Design e Composição: Rui Lobo
Edição: Cics-Nova (Pólo de Leiria), Escola Superior de Educação e Ciências Sociais – ESECS / Instituto Politécnico de Leiria – IPLeiria e CI&DEI
ISBN: 978-989-8797-26-1

Novembro de 2018

POLITÉCNICO DE LEIRIA | ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS SOCIAIS

CICS.NOVA CENTRO INTERDISCIPLINAR DE CIÊNCIAS SOCIAIS

CI&DEI

Indice

NOTA PRÉVIA
Jenny Sousa e Maria de São Pedro Lopes 5

PREFÁCIO
Maria do Céu de Melo 6

COMO CONSTRUIR RELAÇÕES DE RELEVÂNCIA ENTRE A FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN E A COMUNIDADE ENVOLVENTE?
Diana Pereira 9

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA: "HUELLAS DE LA CIUDAD: LECTURAS DEL ESPACIO URBANO"
Eva Navarro Martínez 26

PATRIMÓNIO EDUCACIONAL E ARTÍSTICO: EXPERIÊNCIAS TÊXTEIS EM CONTEXTOS COMUNITÁRIOS
Ana Maria Gonçalves 36

ARTE E ANIMAÇÃO SOCIOCULTURAL EM QUATRO ALDEIAS DO XISTO
Eunice Gonçalves Duarte e Mário Montez 56

A ILUSTRAÇÃO COMO FERRAMENTA DE COMUNICAÇÃO ACESSÍVEL: REFLETIR SOBRE O LUGAR DO OUTRO
Nuno Fragata e Catarina Mangas 68

BIOGRAFIAS DOS AUTORES 79

NOTA PRÉVIA

Reflexões sobre Património e Intervenção Artística é um livro que surge na sequência do Congresso sobre Património Cultural e Intervenção Artística, que decorreu em outubro de 2017, em Leiria, na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais/Instituto Politécnico de Leiria.

Nessa altura decidimos organizar as apresentações deste Congresso em duas publicações distintas. A primeira centrar-se-ia nas questões mais específicas do património cultural e seria publicada ainda em 2017. A segunda, centrar-se-ia nas questões mais relacionadas com o património e a intervenção artística e seria publicada no ano seguinte.

Assim, ainda em dezembro de 2017, foi publicado o livro Reflexões sobre Património Cultural. Agora, em 2018, surge o presente livro Reflexões sobre Património e Intervenção Artística dedicado a projetos implementados, onde as linguagens artísticas aparecem como principais instrumentos de intervenção e de mediação.

Tal como a primeira edição, este livro foi sujeito a revisão por pares e, tratando-se também de uma publicação internacional, os textos originais foram aceites em duas línguas oficiais, o português e o espanhol.

Esperamos que a leitura destas experiências contribua para um olhar mais criativo sobre o modo como se trabalha o património e a sua relação com os diferentes públicos.

Jenny Sousa
Maria de São Pedro Lopes

PREFÁCIO

Maria do Céu de Melo
Universidade do Minho

Um olhar 'aberto' sobre as vozes da intervenção artística

Muitas foram as vozes presentes neste Congresso Internacional de Património Cultural e Intervenção Artística, onde para esta última dimensão foi dedicado o segundo dia.

Um dos temas presentes foi a leitura e interpretação dos sinais, marcas, objetos, gestos, silêncios, falas valorizadas enquanto registos identificadores das ações e dos pensamentos dos homens, por vezes gerados em individualidade, outros gerados em e por comunidades. Eles foram transformados em narrativas que usaram as linguagens artísticas visuais, plásticas, verbais, sonoras…, pedindo de nós apenas um tempo e um olhar mais atentos e generosos.

Refletiu-se a propósito sobre metodologias de recolha destes patrimónios (i)materiais e da sua transformação em obras artísticas como estratégia de explicitação, opção que desencadeia uma discussão sobre embates que ocorrem /podem ocorrer entre os interesses e as intenções dos sujeitos 'que vêm de fora' (os artistas, os animadores, os investigadores), as realidades concretas e quotidianas e as soluções encontradas ou ainda em demanda por essas comunidades.

Esta discussão foi particularmente contextualizada em projetos de intervenção artística onde os habitantes locais são claramente envolvidos como 'personagens' e ou 'atores', e ou então como protagonistas e decisores dos modos e dos processos de criação. Estas duas posturas (e outras…) levantam questões éticas quanto a possíveis impactos nas relações sociais entre membros da comunidade e a autoimagem que cada sujeito constrói de si próprio e do seu espaço envolvente e os 'estrangeiros' que conseguem um maior ou menor grau de imersão nesses micro sistemas relacionais e culturais.

A exigência deve então centrar-se não apenas na compreensão empática das suas práticas, pensares e sentimentos, que demanda não apenas uma sensibilidade artística mas, e principalmente, um compromisso histórico quiçá político para com os contextos complexos de (con)vivência quotidiana passada e presente.

Uma outra interpelação persistente foi o alerta para a necessidade de criar novos públicos para os espaços patrimoniais construídos, mantendo ou potencializando uma política estratégica de abertura e 'animação' de modo a que os tornem histórica e vivencialmente mais relevantes (e porque não mais apelativos à apreciação prazerosa) enquanto marcos de um passado que se quer presente (Ex: Castelo de Leiria; Palácio de Queluz…).

A utilização de novas formas de intervenção artística nestes espaços pode criar desafios aos artistas já que nem sempre as condições do espaço, do edifício propriamente dito e dos materiais que os substanciam não se adequam às especificidades técnicas das linguagens artísticas, facto que foi considerado desafiador exigindo a procura de soluções

técnico-artísticas das performances. No entanto, relevou-se que as obras e ou performances podem criar estranhezas na apreciação estética por serem simbolicamente distantes e ou mesmo 'conflituantes' com as características dos espaços e ou com as expectativas culturalmente marcadas dos públicos (Ex: espetáculo de dança hip-hop no espaço de um castelo medieval). Esta pluralidade de intenções veio realçar a necessidade de discutir futuras políticas das instituições locais e nacionais sobre o papel dos artistas e das comunidades na vida artística pública e o papel da intervenção artística na defesa (e sobrevivência) dos patrimónios assim como o seu impacto na dinâmica que se deseja sustentável das economias locais e regionais.

Vozes houve que nos levaram a passear pela 'cidade' com propósito da descoberta de pistas que nos desafiem a olhá-la como um autorretrato de cada um de Nós, seja como sujeito uno e pessoal seja como sujeito social. Esta proposta consistia num ciclo de leituras e interpretações da cidade focando um espaço específico que seja relevante para cada aluno e torná-lo como indutor de atos de criação artística fotográfica, pictórica, multimodal, escrita, etc.

Siman (2008)[1] defende que para viver deste modo a cidade, é essencial "a aprendizagem da leitura indiciária - dos sinais, dos signos, das ruínas, das marcas, objetos, gestos e silêncios deixados pela ação dos homens e narradas pelos seus testemunhos, cruzando os contributos da história enquanto conhecimento mas e também a História enquanto memória". Permitir-se-á assim que esta apropriação pessoal criativa da cidade inclua o passado, o presente e o futuro de cada sujeito, "contribuindo de maneira efetiva para os alunos se se formem como sujeitos sócio-históricos ativos e participativos no plano social e político".

Assim, traz-se para o centro da discussão e das ações a importância da memória e da revisitação dos lugares para a formação das identidades, que iluminam os significados comuns a uma comunidade não apenas por vínculos afetivos e subjetivos mas que podem ser realçadas por projetos artísticos sustentados em pesquisas que forneçam os tais indícios que serão os indutores da criação. Esta abordagem pode contribuir para a compreensão de que os espaços foram usados diferentemente em tempos e por populações diversas, ou propiciar o aparecimento de novos usos.

As relações de vizinhança entre o Museu e as comunidades próximas foram também objeto de reflexão, tendo sido salientada a sua fragilidade e ou mesmo ausência. A constatação deste virar as costas, mesmo que não intencional, motiva a procura de novas e viáveis estratégias de sedução per se, e ou o tecer de um diálogo igualitário com as instituições estatais e ou privadas que apoiam os 'moradores' dos bairros dentro da influência do museu. Se valorizada esta postura, que se deseja mais frequente e generalizada, ele pode 'acarinhar' relações mais familiares com o espaço do museu e com os seus espólios, substanciadas em criação e ou partilhas de desenhos, fotografias, escritas, obras pelos 'vizinhos-visitantes'. Não foi esquecida neste debate a manutenção, e ou mesmo um maior papel de atividades que favoreçam a compreensão dos espólios do museu seja através do acesso a informação adstrita à análise formal das obras, seja pela valorização da apreciação e relevância pessoal. Concluiu-se que esta dupla abordagem, contribuirá para um novo tutear das obras, dos espaços e do próprio museu-edifício e pessoas que neles trabalham.

1 *Ela usa o substantivo 'flâneur' que entre outros significados, assume o de errante, caminhante, observador…*

Bibliografia

Siman, Lana Mara de Castro (2008). A cidade na memória: leitura indiciária e ensino da história. In Em Tempo: história, memória, educação (Org. Kênia Sousa Rios, João Ernani Furtado Filho), Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Brasil.

Melo, Maria do Céu (2015). Educação artística e educação patrimonial – à procura de literacias comuns. In Solé, Glória (Org.). Educação Patrimonial: Contributos para a construção de uma consciência patrimonial. Centro de Investigação em Educação (Cied), Universidade do Minho, 211-227.

COMO CONSTRUIR RELAÇÕES DE RELEVÂNCIA ENTRE A FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN E A COMUNIDADE ENVOLVENTE?

Diana Pereira
Serviço Educativo do Museu Calouste Gulbenkian

Resumo

Desde 2013 que o Serviço Educativo do Museu Calouste Gulbenkian desenvolve um trabalho continuado com a população sénior da Freguesia das Avenidas Novas. A partir de 2017 este trabalho tornou-se num projeto fora de portas, denominado Entre Vizinhos, com objetivos a longo prazo e que cruza pressupostos metodológicos do construtivismo crítico com a arte relacional. O presente artigo analisa os objetivos e os resultados da fase piloto (jan-jun 2017) contemplando os princípios metodológicos que presidem ao projeto e as alterações que foram propostas finda a fase piloto e que presentemente estão a ser aplicadas.

Agir ao nível local: a Fundação Calouste Gulbenkian na sua freguesia entre 2011 e 2020

Em 2011, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) deu início ao projeto O Nosso Km2 que tinha como principal objetivo criar respostas mais eficazes às necessidades sentidas pela população residente na freguesia onde a FCG está implantada, através da construção de redes de vizinhança entre cidadãos, empresas, entidades públicas e privadas, que promovessem a criação de sinergias e a rentabilização de recursos físicos, económicos e humanos existentes naquele território. Da iniciativa do Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Humano, O Nosso Km2 incidia em três questões identificadas no território e criava sinergias para a sua potencial resolução: (i) a solidão das pessoas mais velhas, (ii) o desemprego jovem e o desemprego feminino, e (iii) o insucesso e absentismo escolar. A abordagem seguida implicava parcerias locais e promovia a mobilização comunitária, a construção coletiva de conhecimento, a criação e manutenção de espaços de participação, a valorização dos talentos e a partilha dos recursos locais numa lógica de governação integrada. Em 2013 o projeto foi reestruturado e redimensionado e a FCG delegou na Associação Padre António Vieira (IPAV) alguns dos seus eixos de intervenção. Várias foram as ações que O Nosso Km2 desenvolveu nos três eixos mencionados sendo, que nesta análise, apenas nos iremos debruçar sobre a evolução da participação do Museu Calouste Gulbenkian (MCG), enquanto unidade orgânica da Fundação, nesta construção de relações.

Com a reorganização administrativa do território das freguesias de 2012, a antiga freguesia de Nossa Senhora de Fátima passa a denominar-se Avenidas Novas[2] e conta uma densidade populacional de 7.232 hab/km2 e um total de 21.625 habitantes, sendo que o seu índice de envelhecimento é de 209,8% (Lisboa 182,8% e Portugal 122%,

2 A atual freguesia das Avenidas Novas é o resultado da agregação das antigas freguesias de Nossa Senhora de Fátima e São Sebastião da Pedreira e de uma parcela de território anteriormente pertencente à freguesia de Campolide.

dados de 2015)[3]. A realidade socioeconómica é bastante heterogénea entre os diferentes bairros que constituem a freguesia. Tradicionalmente o Bairro Azul e as Avenidas Novas são zonas habitadas por classes média e média alta, enquanto que o Bairro de Santos e o do Rego têm uma maior diversidade socio-económica, fruto de vários realojamentos de habitação social ao longo do século XX.

Apesar da já longa implantação no bairro, a Fundação não tem uma relação forte com os vizinhos, que não frequentam os seus espaços nem usufruem da sua ampla oferta cultural. Este facto levou o MCG a querer contribuir ativamente para a construção de uma relação de proximidade com a população vizinha. Entre 2013 e 2016 o MCG começa a participar n'O Nosso Km2 ainda com uma ação residual, oferecendo visitas guiadas a alguns grupos envolvidos no projeto, tais como escolas, centros de dia. O grupo de instituições seniores foi crescendo consistentemente durante este período e quando as visitas foram suspensas, em junho de 2016 devido a uma reestruturação do MCG, estavam envolvidas 4 instituições – 3 Instituições Particulares de Solidariedade Social (IPSS) e uma universidade sénior – totalizando 57 pessoas. Cada grupo vinha uma vez por mês, visitando apenas a Coleção do Fundador, numa visita curta de 45 minutos, durante a qual eram exploradas duas ou três obras. Alguns dos visitantes começaram a manifestar interesses próprios, pedindo para certas obras serem contempladas nas visitas seguintes.

Em 2016 o MCG passa a englobar tanto a Coleção do Fundador como a Coleção Moderna e sob a nova direção de Penelope Curtis o trabalho com a comunidade sénior torna-se um dos eixos prioritários do serviço educativo para o público adulto. Consciente de como as visitas d'O Nosso Km2 contribuíam para promover a sociabilização entre os moradores com vista a uma maior coesão da comunidade e à redução do isolamento sénior, o Serviço Educativo (SE) decide tornar as visitas num projeto de continuidade, com objetivos definidos, metodologias e etapas específicas. O projeto Entre Vizinhos tem como intuito final, alterar a perceção dominante sobre a Fundação, promovendo a utilização do espaço e da oferta cultural e patrimonial que a instituição, e nomeadamente o Museu, proporcionam.

O SE trabalha segundo a abordagem construtivista crítica aplicada por Susana Gomes da Silva desde 2002 no antigo Centro de Arte Moderna - José de Azeredo Perdigão e, desde 2016, aplicada no contexto das duas coleções. Neste artigo iremos analisar os pressupostos e resultados desta abordagem, através de exemplos que ocorreu na fase piloto do projeto, entre janeiro e junho de 2017.

Para a reunião inicial do projeto, convidaram-se as instituições IPSS e universidades seniores que na freguesia trabalham com o público sénior (retomando-se tanto o contato das que já vinham em visita desde 2013 como as que não tinham vindo), bem como o Departamento de Desenvolvimento Local da Câmara Municipal de Lisboa, outro parceiro d'O Nosso Km2. Para além de um responsável deste departamento, estiveram presentes três das nove instituições contactadas, duas destas envolvidas desde 2013. Apesar do manifesto interesse de outras duas instituições, apenas aquelas três reuniam as condições consideradas indispensáveis para dar início ao projeto, nomeadamente: 1. ter um espaço na instituição onde se possam desenrolar as sessões-oficina; 2. haver um responsável pelo grupo que dê seguimento ao processo permanentemente.

3 *Dados provenientes de http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/MUNICIPIO/Reforma_Administrativa/Juntas_de_Freguesia/JF_Avenidas_Novas.pdf*

Nesta reunião os diferentes intervenientes fizeram o balanço dos anos anteriores e o SE apresentou os novos pressupostos de trabalho e os objetivos a longo prazo:

- fortalecer laços de vizinhança com a Fundação e entre instituições;

- combater o isolamento sénior através da familiarização com a arte e o espaço do museu;

- reforçar a ideia de que a aprendizagem se faz ao longo de toda a vida e validar a experiência de vida como conhecimento significativo;

- trabalhar o museu e os seus objetos como espaço de construção e validação identitária, abrindo espaço para outros olhares e vozes no Museu e criando relações entre as obras, as pessoas e os seus múltiplos significados;

- conceber e implementar dinâmicas que desafiem os visitantes a tornarem-se participantes autónomos a médio-longo prazo e mediadores-chave para novos visitantes (pares).

Cruzamento de abordagens no trabalho da mediação cultural: o construtivismo crítico

As premissas do trabalho da mediação que são aplicadas no Entre Vizinhos partem do cruzamento metodológico da abordagem construtivista crítica e da arte relacional. Como veremos, há premissas comuns entre estas duas abordagens, tanto na perceção dos processos de aprendizagem e no uso das ferramentas de trabalho, como a nível ideológico e político.

Desde 2002 que o SE do Centro de Arte Moderna desenvolveu uma programação assente na perspetiva construtivista crítica, "capaz de promover o cruzamento de olhares e leituras e de contribuir para o alargamento das acessibilidades" (Silva, 2006, p.164). Seguindo a linha de John Falk e Lynn Dierkings, em The Museum Experience (1992), entende-se a visita ao museu num processo mais amplo que estes denominam por "experiência museal". Uma experiência que

> "é moldada pela intersecção de 3 contextos fundamentais: o contexto pessoal, o contexto social e o contexto físico" e entendida como um "conjunto total de aprendizagens, emoções, sensações e vivências experimentadas. [...] e justamente neste espaço de intersecção que se constrói e define a experiência que perdurará na memória dos indivíduos, potenciando a construção de aprendizagens duradouras, significativas e efectivas." (Silva, 2006, p.163).

A vinda ao museu é revestida de uma dupla componente de aprendizagem e lazer e, neste espaço de educação não formal, o SE desenvolve vários formatos, seja visita, oficina, conversas informais ou outros, que propõem um processo de interpretação aberto e ativo feito pelos indivíduos que nela participam, tendo como resultado "o potencial de ampliar, expandir e reestruturar os esquemas conceptuais e mentais" (Silva, 2006, p.162).

Se por um lado a abordagem construtivista crítica faz recair sobre o próprio sujeito a responsabilidade da sua aprendizagem, por outro, a construção do conhecimento individual é sempre determinada pela comunidade em que se insere, funcionando esta como uma autoridade que valida e determina o conjunto de conhecimentos considerados

significativos para explicar o mundo e construir a identidade coletiva e individual.

Nesta linha, o "educador" e a instituição educativa são entendidos enquanto facilitadores e potenciadores do processo de aprendizagem e não como fonte única de conhecimento que, unilateralmente, transmite um conjunto de saberes validado pela academia e pelos pares e, enquanto emissor, controla a totalidade da mensagem. Ao invés, o mediador propõe um processo dinâmico, plural e idiossincrático, fazendo com que o próprio termo de "educador" se torne inadequado e outros termos substitutos surjam, como "mediador cultural" ou "arte educador". Os exercícios de interpretação propostos têm em conta os conhecimentos prévios dos indivíduos e pressupõem a partilha e confronto da diversidade dos seus olhares e leituras sobre a obra ou a situação. Ao ter de justificar o ponto de vista do qual parte, o individuo passa, na maioria das vezes, a questionar-se, a escutar e a integrar os pontos de vista de outros. É através desta participação, partilha e negociação de significados que se desenvolvem "competências de análise, crítica e síntese capazes de enquadrar o contínuo processo de modificação, adaptação e extensão que a aprendizagem ao longo de toda a vida implica" (Silva, 2000, p.115).

O mediador tem como função estabelecer uma relação que parta dos sistemas de referência dos participantes - as suas motivações, interesses, gostos, memórias, etc. - fazendo com que este ponto de partida partilhado e significativo seja capaz de conferir sentido aos novos olhares que se cruzam, aos novos conhecimentos que se vão integrando e alargando progressivamente esse conjunto de significados, introduzindo estímulos que desafiem os pontos de partida iniciais e que, por isso mesmo, têm um potencial transformativo maior.

A linha construtivista crítica propõe ainda que a aprendizagem seja potenciada através da concretização prática de propostas que envolvem tanto a mente (minds-on) como as mãos (hands-on), levando a que se reflita sobre o que se está a aprender através de como se está a fazer. Porém, Silva cita estudos recentes que têm demonstrado que "'fazer" por si só "não é necessariamente sinónimo de aprender se a ação requerida não se inserir num desafio de tipo cognitivo que levante questões e dote a experiência de sentido" (Silva, 2007, p.63). Assim, os exercícios devem ser sensíveis ao propor um envolvimento e participação que potenciem a inteligência emocional e afetiva dos sujeitos para que proporcionem uma aprendizagem assente no aprender-fazendo (hands-on), fazer-pensando (minds-on) e pensar-envolvendo-se (hearts-on).

Resumindo, a abordagem construtivista crítica integra-se numa sociedade pós-moderna onde as experiências e expectativas dos visitantes dos museus podem ser entendidos como tão importantes como as dos curadores (Watson, 2007, p.28). Desde meados dos anos sessenta do século XX, que os museus têm vindo a discutir criticamente o seu (re)posicionamento na sociedade e estas mudanças são resultado de pressões ideológicas, financeiras e tecnológicas. Se por um lado, as preocupações do mercado fazem com que o 'público' seja um indicador de resultados a ter em conta, por outro, os valores de 'cidadania', 'representação' e 'inclusão social', fazem com que múltiplas 'comunidades' comecem a ter consciência crítica da sua identidade e a encontrar nos museus espaços pacíficos onde se podem relacionar e fazer representar, sendo os ecomuseus exemplos paradigmáticos das relações que se estabelecem entre comunidade e museu.

Tendo em vista a trilogia da aprendizagem - hands-on, minds-on e hearts-on - o Entre Vizinhos teve como premissa que as sessões promovessem duas situações de aprendi-

zagem alternadamente: visitas em contexto de museu e oficinas na instituição. As primeiras vivem da discussão partilhada que se estabelece no confronto direto com as obras de arte e as segundas aprofundam essa reflexão através da realização prática de exercícios em contexto de oficina na própria instituição.

Os pressupostos da arte relacional num projeto de mediação fora de portas

Por ser um projeto em parceria com instituições locais, concebido em função de uma comunidade específica, que propõe continuidade a longo-prazo e uma ação fora de portas, houve a necessidade de se cruzar a metodologia construtivista crítica com as práticas artísticas com comunidades.

Desde os anos sessenta e setenta do século XX que alguns artistas plásticos que trabalham no espaço público começaram a adicionar preocupações ligadas ao "combate à individualização e a uma necessidade de restabelecer ligações humanas e sociais" (Saraiva, 2015, p.25). Passam a estar no centro questões relacionadas com o conceito de lugar enquanto local com memória, partilhado por todos, onde as questões públicas são também partilhadas por todos. A dimensão social e humana dos locais de cada contexto é trabalhada na sua singularidade, através das histórias de quem os habita e as suas ligações afetivas, individuais e coletivas, seja tanto do universo geográfico e físico como do imaginário coletivo. Nestes projetos o público é não especializado e a idiossincrasia inerente ao processo leva a uma multiplicidade de variáveis contextuais não controladas que, frequentemente, transportam o mediador profissional de uma zona de conforto para um lugar de risco.

Dentro deste contexto o termo 'arte relacional', proposto pelo filósofo Nicolas Bourriaud na década de noventa do século XX, tem sido largamente utilizado como uma das definições da prática com comunidades. Bourriaud define arte relacional como "a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather an independent and private space" (Bourriaud, 2002, p.113). Segundo o autor, na sociedade contemporânea uma exposição é um espaço de encontro privilegiado para a reflexão imediata feita em grupo. A Arte estreita o espaço das relações humanas, contrariamente a uma ida ao cinema e teatro, que pressupõem uma discussão posterior, ou aos atos de ver televisão e de ler um livro que remetem o indivíduo para a sua esfera privada. A sociedade tornou-se crescentemente mecanizada e os espaços urbanos que tradicionalmente possibilitavam o encontro sem consumo desapareceram gradualmente, limitando as possibilidades das relações inter-humanas. Nesse sentido, o filósofo defende a importância dos espaços de arte contemporânea, uma vez que "it creates free areas, and time spans whose rhythm contrasts with those structuring everyday life, and it encourages an inter-human commerce that differs from the "communication zones" that are imposed upon us". (Bourriaud, 1998, p.16)

Constança Saraiva (2015) compara como Pascal Gielen e Paul De Bruyne em 'Mapping Community Art' (2011), refutam a proposta de Bourriaud começando por afirmar que toda a arte é relacional e criticando o facto de os exemplos de Bourriaud se circunscreverem a artistas que na sua prática utilizam os espaços institucionais do mundo da arte (Saraiva, 2015,p.35).

Dada a multiplicidade e simultaneidade dos objetivos que os projetos de arte e comunidade cruzam, Gielen propõe um diagrama que pretende mapear estas práticas polarizando quatro aspetos: num eixo, os projetos auto-relacionais e alo-relacionais - os primeiros servem a identidade do artista e a comunidade serve como acessório para o projeto, enquanto que os segundos servem os objetivos políticos e sociais da comunidade e têm um total desinteresse da sua posição no mundo tradicional da arte; noutro eixo, os projetos digestivos e subversivos - os primeiros "procuram a integração social sem questionar os paradigmas sociais ou políticos existentes" e os segundos são o seu oposto, pressupondo como resultado uma reação social elevada por parte da audiência (Saraiva, 2015, p.47). Na prática as distinções não são claras e o ideal são projetos que encontrem equilíbrios entre estes polos.

No quadro desta discussão teórica, as mais-valias que o processo criativo das práticas artísticas acarretou são várias e fizeram com que outros profissionais se inspirassem para contribuírem na resolução das problemáticas sociais que estejam em causa. Assim, arquitetos, designers de mobiliário urbano ou mediadores culturais servem-se das ferramentas da investigação das práticas artísticas nos seus diferentes momentos de investigação: recolha de dados, análise, interpretação e representação. De fato, as práticas artísticas são particularmente úteis para projetos que pretendam descrever, explorar ou descobrir permitindo que as questões de pesquisa sejam colocadas de novas maneiras ou de maneiras inteiramente inovadoras e que sejam alcançados públicos não académicos (Leavy, 2009, p.12). Por sua vez, a fase de recolha de dados pode incorporar registos que contemple múltiplos media (como fotografia ou registo audiovisual) e documentos variados. Os métodos são geralmente atentos ao processo e têm a capacidade de incorporar a natureza social que continuamente se transforma, havendo assim uma congruência entre sujeito e método; uma análise que pressupõe uma contínua meta-perspetiva que se consegue readaptar à situação produzida no e pelo contexto da pesquisa. Finalmente, o produto artístico é resultado de um processo contínuo em aberto e tem como característica ser exposto ao público, revelando muitas vezes a identidade dos que nele participam, em contraste, por exemplo, com os resultados de pesquisas das ciências sociais e humanas que tendem a manter no anonimato os participantes da pesquisa.

Se por um lado, a fase piloto do Entre Vizinhos ainda não permite avaliar o (des) equilíbrio encontrado entre os pólos propostos por Gielen, por outro, precisamente por ser um projeto em aberto, concebido e redefinido periodicamente, a proposta de Gielen deve ser tida em conta nas etapas de avaliação e subsequente desenvolvimento a longo prazo. Este artigo pretende demonstrar este processo em aberto, mostrando como as experiências da fase piloto permitiram melhorar as estratégias para o I ano da fase de implementação.

Fase piloto: objetivos, processo e resultados

Tendo em vista os objetivos a longo-prazo elencados anteriormente, a fase piloto teve os seus próprios objetivos (ver quadro I) e foi indispensável para testar a recetividade à nova abordagem de cruzamento do construtivismo crítico com as práticas da arte relacional.

Quadro I: Fase piloto - objetivos e metodologia	
Objetivos	Metodologia, dinâmica e abordagem
- reforçar laços de vizinhança com a FCG, assentes numa relação recíproca de anfitrião-e-convidado; - conhecer a realidade das instituições, suas dinâmicas de grupo, infra estruturas, etc., para ajustar o projeto a longo prazo; - discutir e refletir de forma criativa e aprofundada a partir das obras do MCG; - explorar diversos materiais para a expressão individual; - fomentar que os participantes tenham um papel ativo na escolha das visitas seguintes; - promover um sentido de identidade coletiva em cada grupo. - convidar os participantes a experienciar uma situação de mediação em contexto de visita destinadas aos seus pares; - promover um encontro informal mas de partilha de responsabilidades entre todos os participantes.	- sessões alternadas entre o MCG e a instituição; - visitas em museu seguidas de oficinas nas instituições; - processo aberto, colaborativo e participativo. Cada instituição foi definindo as temáticas das visitas em função do seu interesse coletivo suscitado durante as oficinas. - organização de 1 evento em Junho na FCG com a presença das três instituições.

A sessão inicial e o encontro final

Dentro das premissas expostas foi crucial que a primeira sessão, Mapa e Lembranças, decorresse nos espaços de cada uma das instituições e que propusesse uma dinâmica semelhante entre todas. Pretendia-se, com isso (i) estabelecer uma relação de reciprocidade entre instituições; (ii) e realizar um diagnóstico inicial que fosse capaz de determinar o ponto de partida dos participantes e seu sistema de referência - motivações, interesses, gostos, memórias, etc. A sessão começava com um mapa freguesia em formato A1 no qual se pedia a todos os participantes para assinalarem as suas residências. A partir daí pretendia-se compreender a relação individual que cada participante tinha com a Fundação, sentimentos de pertença e hábitos culturais: Ía à Feira Popular antes de a Fundação ser construída? Costuma ir à Fundação? Do que mais gostou quando visitou o Museu? Fosse através da conversa ou de jogos de quebra-gelo, despistavam-se os principais interesses e gostos, definindo-se a(s) temática(s) da(s) visita(s) que iria(m) inaugurar as sessões no Museu e listando-se potenciais temas ou conteúdos para sessões futuras.

Por sua vez, o encontro final entre todas as instituições a 28 de junho, era um objetivo cuja concretização dependia da motivação e capacidade organizativa dos grupos, estimulada e assistida pelo mediador e pelos responsáveis dos grupos. Apesar de ser um objetivo inicial e uma vontade partilhada pelos facilitadores, estava em aberto se se iria concretizar, não sendo um resultado que determinasse o sucesso ou fracasso do processo, mas antes um elemento que permitisse avaliar e compreender o caminho a seguir finda a fase piloto. Em maio, considerou-se que os grupos estavam a responder positivamente à nova abordagem e o mediador propôs a organização de um encontro final "de porta fechada". Foi um encontro programado entre as instituições, pelas instituições e para as instituições. A cada grupo foi pedido que criasse um momento de mediação num espaço da Fundação por si escolhido e com temática por si proposta.

De seguida, iremos resumir as principais linhas que caracterizaram o trabalho desenvolvido com cada uma das instituições, sua dinâmica de grupo, pontos de partida iniciais e "de chegada" ao encontro no dia 28 de junho. Os exemplos pretendem ilustrar como surgiam as temáticas de uma sessão para as outras, num processo dinâmico e espontâneo,

onde por vezes era difícil perceber se existia qualquer linha condutora mas que deixa patente a mais-valia de um projeto em aberto.

Associação Auxílio São Sebastião da Pedreira (AASSP)

Dinâmica do grupo: Logo na primeira sessão Mapa e Lembranças uma das participantes, frequentadora assídua da FCG, perguntou 'o que há na Fundação do Almada Negreiros para além do Painel Começar?'. Coincidentemente, estava prestes a inaugurar a exposição Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno. O restante grupo ficou curioso com a obra do artista e interessado em ver a exposição toda (2 visitas) e ter uma terceira visita específica sobre o painel Começar que se encontra na entrada da FCG. O ponto forte neste grupo foi a continuidade do tema ter sido uma escolha constante do grupo que permitiu o aprofundamento e exploração da obra de um único artista, Almada Negreiros.

O número de participantes variou entre os 4 e 14, alguns dos quais já integravam as visitas desde 2013 e outros vieram pela primeira vez à FCG. Apesar de um núcleo duro com 4 participantes permanentes, a falta de sentimento de pertença e identidade de grupo foi um dos aspetos que se assinalou nesta fase piloto.

Temas das sessões com Associações de Auxílio Social de São Sebastião da Pedreira

1. MAPAS E LEMBRANÇAS	3. O ALMADA LEMBRA-ME	5. O MEU EXFUTURE	7. A NATURAZA INSPIRA-ME	9. II ENSAIO ENCONTRO
Oficina com mapa da freguesia e a minha relação com FCG	Oficina palavras em cadeia, memórias em teia	Oficina criação de tabelas: objeto para sobreviver no futuro	Oficina desenho: a natureza inspira-me	Percurso no jardim: 5 sentidos para a sobrevivência

Figura 1 - Caderno-harmónio composto por postais feitos pelos participantes com base nas suas escolhas pessoais da obra de A. Negreiros

Exemplo de visita-oficina – objetivos e resultados:

Após a primeira visita à exposição cada pessoa escolheu a obra que mais tinha gostado. O desafio lançado para a oficina seguinte foi a criação de postais que combinavam a colagem de reproduções das obras escolhidas, no verso, e as interpretações pessoais escritas, no reverso. A criação dos postais propôs a interpretação da obra do artista a partir das histórias e relações pessoais procurando ativar o mundo interior dos participantes. Com todos os postais montou-se um caderno-harmónio em formato A6, um formato habitualmente utilizado pelo artista e que permite que os trabalhos individuais (postais) ganhem um sentido de grupo ao serem organizados em caderno (figura 1).

Com este exercício pretendeu-se trabalhar os objetos enquanto meios de construção e validação identitária, abrindo espaço para múltiplos olhares e vozes interpretarem as obras, criando relações entre os seus múltiplos significados. A título de exemplo, pode ser referido como dois participantes minhotos fizeram associações díspares com as suas origens, um escolhendo uma pintura figurativa, a Sargaceira do Minho e outro uma pintura abstrata geométrica que relacionou com o artesanato têxtil minhoto.

De uma forma geral, nas oficinas o grupo demonstrou um interesse genuíno na reflexão conjunta e predisposição para exercícios escritos ou de oralidade, mas quando os exercícios propostos pressupunham algum trabalho plástico, como o desenho ou colagem, o grupo mostrava inibições e desinteresse nessa concretização. Alguns participantes demonstravam falta de confiança com medo do juízo dos pares e outros sentiam que havia "falta de seriedade" na proposta, revelando como os exercícios constituíam novos desafios no seu quotidiano e nas suas relações de grupo.

Apresentação a 28 de Junho:

Figura 2 - Apresentação da interpretação do Retrato de Fernando Pessoa de A. Negreiros junto do Painel Começar, mural do artista que se encontra na entrada da FCG.

O grupo escolheu fazer a sua apresentação em frente ao Painel Começar, pois a exposição temporária já tinha terminado. Três pessoas quiseram participar partilhando as suas interpretações sobre as suas obras favoritas bem como reflexões e indagações pessoais em torno da assinatura do artista. O aprofundamento da obra de Almada Negreiros estabeleceu um elo de ligação forte entre este grupo e o património da FCG, especificamente com o painel Começar. Para além disso, Almada Negreiros foi também autor dos vitrais da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, facto que era desconhecido pelo grupo e que permitiu estabelecer novas ligações e significados entre estes dois edifícios, ambos património edificado da comunidade local.

Centro Dia D. Maria I (CDRDMI) da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Dinâmica do grupo: Este grupo vem visitar a Coleção do Fundador desde 2013 e manifestou curiosidade em conhecer outros espaços e a restante programação da FCG. Assim, visitaram duas exposições temporárias (José de Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno e Támas Kaszas – Alegria e Sobrevivência) e o jardim.

As sessões de oficina integravam também os utentes que se encontravam no centro, mas que por dificuldades de locomoção não vinham às visitas. Em oficina chegaram a estar 30 participantes, sendo que em média vinham 9 pessoas à FCG. A constante oscilação de participantes foi uma das dificuldades sentidas na gestão do grupo e na possibilidade de dar continuidade à discussão-reflexão, exigindo uma grande flexibilidade na adaptação das propostas lançadas de sessão para sessão. Por sua vez, o grupo demonstrou sempre uma grande capacidade na integração de participantes pontuais ou menos assíduos, respondendo positivamente aos desafios, tanto plásticos como teóricos, salientando-se o facto de ter sido integrado no vocabulário coletivo o conceito de 'colapso económico e ecológico', uma expressão utilizada pelo artista Támas Kaszas.

Temas das Sessões com Associações de Auxílio Social de São Sebastião da Pedreira

1. MAPAS E LEMBRANÇAS	3. O ALMADA LEMBRA-ME	5. O MEU EXFUTURE	7. A NATURAZA INSPIRA-ME	9. II ENSAIO ENCONTRO
Oficina com mapa da freguesia e a minha relação com FCG	Oficina palavras em cadeia, memórias em teia	Oficina criação de tabelas: objeto para sobreviver no futuro	Oficina desenho: a natureza inspira-me	Percurso no jardim: 5 sentidos para a sobrevivência

Exemplo de visita-oficina – objetivos e resultados:

A exposição Támas Kaszas - Alegria e Sobrevivência abordava preocupações ambientais, económicas e antropológicas que são resultado de uma sociedade globalizada, apresentando soluções poéticas, mas reais à escala do individuo, da família e da localidade. Se por um lado, alguns vídeos traziam um quotidiano encenado do artista na sua terra natal na Hungria, por outro lado, foram expostas plantas do jardim Gulbenkian e outras da flora nativa portuguesa que procuravam demonstrar como o (re)conhecimento do meio envolvente é uma das ferramentas necessárias para a sobrevivência de qualquer espécie, sobretudo a humana.

Curiosamente, o contexto local português estava também presente com vários desenhos à vista da artista convidada Sophie Dodelin, Documentation of Disco Batata (Dis-

coteca Tubersum) (2008), das tradicionais cabanas dos pescadores da Costa de Caparica que têm vindo a desaparecer desde a implementação do programa POLIS - programa de requalificação urbana e a valorização ambiental (2001-2013). A maior parte do grupo conhecia as antigas cabanas e a partir dos desenhos foi possível iniciar uma conversa que resumiu os conceitos subjacentes à restante exposição, aplicados à escala global: 'auto-construção', 'tecnologia local', 'adaptação do Homem ao meio ambiente', 'fragilidades dos ecossistemas, 'sustentabilidade ecológica e económica', 'construção em betão', etc.

Na exposição a peça Ex-Future foi a que suscitou maior interesse e, na sequência, o desafio lançado para a sessão seguinte foi: escolher um objeto que tenha sido útil no passado e que, imaginando uma situação de colapso ecológico e económico, possa vir a ser útil no futuro. Em oficina, elaborou-se uma tabela para cada um dos objetos escolhi-dos como se se tratasse de um objeto em contexto museológico. Este exercício permitiu introduzir questões técnicas de funcionamento próprias dos museus, contribuindo para a familiarização dos participantes com noções de 'número de inventário', 'proveniência de objeto' e 'sinopses'. Foi pedido que a sinopse fosse escrita tendo em vista um visitante que hipoteticamente visitasse uma exposição com objetos que tinham sido preservados para que no futuro a vida da espécie humana não fosse posta em causa.

Figura 3 – Oficina "Um objeto do passado para sobreviver no futuro". Exemplo de uma tabela desenvolvida em oficina na sequência da visita à exposição temporária Tamás Kaszas - Alegria e Sobrevivência.

Apresentação a 28 de junho:

Figura 4 – No local do "paladar" os participantes lerem as tabelas Um objeto do passado para sobreviver no futuro...

O grupo CDRDMI criou um percurso pelo jardim com o nome 5 sentidos para a sobrevivência escolhendo 5 locais que propunham pequenos jogos relacionados com um sentido respetivamente. Tanto os jogos como os ícones escolhidos que ilustravam o mapa criado para este propósito, recuperaram desenhos e experiências vividas nas sessões anteriores, como foi o caso das tabelas Um objeto do passado para sobreviver no futuro (fig.3). As tabelas foram lidas por alguns participantes no local do 'paladar', enquanto o restante percurso foi guiado por um porta-voz que lançava os jogos nos locais respetivos.

Associação Desenvolvimento e Apoio Social do Bairro do Rego (ADAS-BR):

Dinâmica de grupo: O ADAS-BR congrega a valência de centro de dia com escola e, ao contrário do que acontece com as outras duas instituições em que a proposta se dirigiu a todos os utentes do centro, neste caso a parceria foi estabelecida com a professora da disciplina de Costumes e Tradições. Se por um lado, isso restringe o número de beneficiários, por outro, permite-nos trabalhar com pessoas que por motivação própria se inscreveram na disciplina e decidem se querem continuar a ir às aulas uma vez iniciado o projeto. A parceria é possível porque há uma comunhão a níveis metodológicos uma vez que a professora promove uma aprendizagem assente na base dos interesses dos alunos que são responsáveis por propor os conteúdos, prepará-los e apresentá-los em aula para os colegas. Esta parceria determinou que a escolha das temáticas em visita ao museu incidisse sobre questões relacionadas com costumes e tradições e que as sessões de oficina na instituição decorressem no horário da disciplina.

O ADAS-BR visitou as 2 coleções permanentes e a exposição Almada Negreiros – Uma Maneira de Ser Moderno. A Coleção Moderna acabou por exercer maior curiosidade sobre o grupo, que estabeleceu relações imediatas entre as obras e as suas memórias

pessoais, costumes e tradições e fez a sua apresentação final dentro das galerias de arte. Composto por 6 alunos, o grupo tem uma aluna invisual que nunca foi à FCG mas esteve sempre presente em sala de aula de forma participativa. Apenas uma das alunas acabou por não querer participar na apresentação final, devido a alguma instabilidade, confusões e falhas de memória.

Temas das Sessões com Associações para o Desenvolvimento e Apoio Social - Bairro do Rego

1. MAPAS E LEMBRANÇAS	3. MÃE D´ÁGUA	6. O MEU RECIPIENTE	8. O MEU PERCURSO	10. ENSAIOS ENCONTROS
Oficina com mapa da freguesia e a minha relação com FCG	Apresentação oral de pesquisa sobre a mãe d´água em Lisboa	Oficina história oral a partir de objeto pessoal	Oficina colagem e desenho: o meu percurso mudificou-se	Escolha de obras: porta, yellow leaf, milagre técnico
2. ARMÁRIO BOULE	**4. ALMADA NEGREIRO 5. RECIPIENTES**	**7. MILAGRE TÉCNICO**	**9. MEMÓRIAS E ESPAÇOS**	**11. ENCONTRO FINAL**
Visita à coleção do fundador	Visita c. fundador sobre recipientes	Visita c. moderna: novos edifícios e mudança de percursos	Visita c. moderna, obras que falam de memórias e espaços habitados	28 junho Apresentação na coleção moderna

Exemplo de visita-oficina – objetivos e resultados:

Durante a oficina da 6ª sessão, cada pessoa contou uma história pessoal a partir de um recipiente trazido de casa e a conversa culminou nas bicas de água onde antigamente os moradores do bairro se abasteciam e na existência de uma bica próximo do local onde atualmente está construída a FCG. Nesta sequência, foi proposto que a visita seguinte incidisse sobre a construção de novos edifícios e as alterações daí decorrentes nos hábitos e percursos quotidianos. Para promover a discussão foi escolhido o conjunto Milagre Técnico (2013) de Miguel Palma (figura 5) da Coleção Moderna. Esse conjunto tem por base reproduções de fotografias do Instituto Superior Técnico (IST) de 1932 que são intervencionadas com colagens e desenhos pelo artista. A peça também foi escolhida precisamente pelos anacronismos próprios da justaposição entre passado e presente facilitando relações espontâneas entre os participantes e as obras, pretendendo com isso minorar algumas resistências em relação à arte contemporânea decorrentes de prejuízos generalizados entre esta população. Cada uma das fotografias escolhidas por Miguel Palma fomentou uma discussão particular, nomeadamente sobre o equipamento escolar das escolas primárias do Estado Novo, os complexos desportivos e o impacto que a construção do IST terá tido naquela zona da cidade e no percurso dos transeuntes, assinalados a marcador pelo artista. Com vista a conhecer melhor os hábitos deste grupo, fossem os seus percursos no bairro ou os lugares onde viveram, aprofundámos a reflexão em torno do mote lançado para a visita e cada um relatou como nalgum momento da sua vida, um percurso do seu quotidiano foi alterado após a construção de um edifício.

Para a oficina seguinte, foi pedido que cada pessoa levasse fotografias ou imagens que evocassem os relatos que tinham sido partilhados. O exercício propunha a justaposição de imagens com desenhos e colagens de vários materiais, tais como fios de algodão,

folha de alumínio e recortes de postais. Na base desta experiência processual promove-se uma aprendizagem que valida a experiência de vida como conhecimento significativo, partindo-se deste conhecimento para a compreensão e estabelecimento de relações com a arte. As memórias orais são transformadas plasticamente em composições visuais que naturalmente são passíveis de ser interpretadas por outras pessoas de novas maneiras. Com esta tríade, hands-on, minds-on, hearts-on, pretende-se também que o participante compreenda o processo criativo do artista: desde a apropriação de recursos materiais (ex. fotografias) e imateriais (ex. memórias), passando pela criação de um novo objeto que acaba na sua exposição e na multiplicidade de leituras possíveis decorrentes da sua interpretação.

Figura 5 - Milagre Técnico #3, 2013
Obra de Miguel Palma (1964) a partir da qual se propôs a discussão no MCG-CM e a oficina de colagem no ADAS-BR.

Figura 6 - Colagem de Margarida Nunes: "Por volta de 1978 construíram o lar da Universidade Católica. Eu trabalhava no Hospital de Santa Maria e passava ali, onde antes era um descampado. Os rapazes que andavam por lá, apanhavam lagartixas, prendiam-nas com um cordel e atiravam às pessoas que passavam."

Apresentação a 28 de junho:

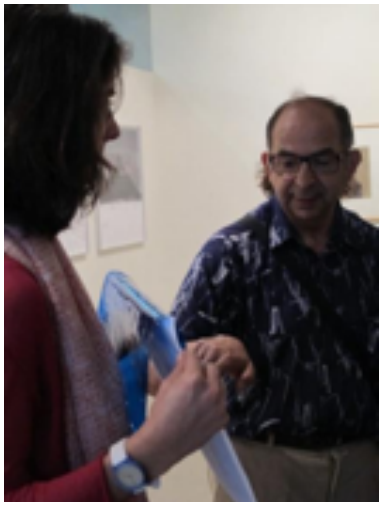


Figura 7 - Apresentação de um dos participantes em frente à obra de Miguel Palma, mediando a obra com a colagem realizada em sessão e oficina.

Para o encontro final, foi pedido aos alunos que que escolhessem uma peça que tivesse sido debatida numa das sessões e preparasse uma apresentação oral. Coincidentemente, os 4 alunos que quiseram participar escolheram peças da Coleção Moderna. Cada um desenvolveu a sua leitura com base nas memórias pessoais e recorreram a objetos para a mediação da obra –colagens e desenhos resultantes das sessões em oficina, e a repro-

dução de uma casa típica da madeira para relacionar como a obra de Rachel Whiteread, Yellow Leaf (1989). A autonomia de cada um, tanto na interpretação da obra como na apresentação final, foi um dos resultados positivos a salientar (figura 7). É este tipo de trabalho que interessa progressivamente desenvolver e aprofundar com todos os participantes. Para que tal fosse possível, foi essencial a aprendizagem anterior ao projeto, que já tinha sido iniciado pela professora, e a orientação e contextualização que a professora assegurava nas aulas que aconteciam entre as sessões. Desta forma, o grupo respondeu com crescente espírito crítico, criatividade e independência ao longo de todo o processo.

Balanço da fase piloto e alterações introduzidas na temporada 2017-18:

Em termos quantitativos, os resultados da fase piloto foram:

- 3 instituições;

- 23 participantes regulares;

- 29 sessões;

- 1 mediador permanente e 6 colaboradores pontuais (convidados para orientar visitas de acordo com os interesses dos grupos);

- 1 evento organizado por todos os intervenientes.

A fase piloto terminou com um balanço entre os mediadores e os responsáveis das instituições cujas principais conclusões foram:

1. A nova abordagem teve consequências positivas em todos os grupos:

- as sessões nas instituições foram sentidas como momentos que fortaleceram o sentimento de grupo e a relação com a FCG, apesar de algumas dificuldades sentidas na motivação contínua do grupo para a execução dos diferentes exercícios;

- os alunos da turma de Tradições e Costumes do ADAS-BR teve um interesse renovado nas temáticas apresentadas e ao olhar antropológico foi acrescentada a dimensão estética;

- a possibilidade de escolher temáticas e adaptar o processo a cada um dos grupos foi uma mais-valia neste processo.

2. O encontro de 28 de junho foi um momento importante para os grupos e salientou-se:

- a responsabilidade de preparar a visita manifestou-se nalguns grupos com muito entusiasmo e noutros com medos e desistências;

- o convívio entre todos os participantes foi sentido como a grande mais-valia, principalmente por utentes que passam muito tempo do seu quotidiano nos centros de dia;

Alguns testemunhos orais recolhidos no encontro a 28 de junho reforçam os pontos:

> *" O Museu da Gulbenkian para mim era completamente desconhecido a não ser o jardim, o interior não tinha visitado (…) não percebia nada de arte e consegui interpretar à minha maneira um peça que eu vi, que a artista terá interpretado à maneira dela, outra pessoa interpretou de uma forma diferente e é este tipo de aprendizagem que vai enriquecendo qualquer um de nós que frequente o museu e que tenha a sorte de ter alguém que nos abra a dimensão d arte."*
>
> *A.A., 67 anos, moradora da freguesia*

> *"Não foi só a instituição que veio ao Museu, o Museu foi à instituição… acho que torna esta relação da arte com as pessoas muito mais prazeirosa e muito mais pessoal e não tão demasiadamente intimidante."*
>
> *V.R., 44 anos, responsável de um dos grupos*

Sendo positivo o balanço da fase piloto, decidiu-se alargar a equipe de mediação do Entre Vizinhos, integrando dois profissionais, um dos quais também é morador da freguesia e, por isso, partilha questões subjacentes ao projeto. O ano 2017/18 está dividido em dois momentos de trabalho - a fase de exploração (nov-mar) e a fase de criação (abr-jul). De seguida, desenvolvemos as estratégias definidas para a fase de exploração e que estão neste momento a ser aplicadas. Estas alterações visam alcançar os objetivos que norteiam o projeto desde o início e, consoante os seus resultados, a fase de criação será planeada com a artista plástica. Resumidamente seguem os principais objetivos e alterações:

1.Fase de exploração (nov-mar)

Organizar mais sessões de encontro entre as instituições com vista a (i) fortalecer os laços de vizinhança entre os participantes; (ii) a promover o sentimento de identidade de grupo; (iii) tornar o Museu num lugar de convívio inscrito na geografia pessoal e coletiva, contribuindo para a perceção de que este é património da comunidade.

- para isso, calendarizou-se a visita mensal ao Museu simultaneamente para os 3 grupos. Em paralelo, continua-se o trabalho de oficina autonomamente com as 3 instituições. Estes momentos alternados permitem que a mesma temática discutida em visita entre todos seja depois aprofundada nos grupos de forma mais individualizada;

- esta alteração, obrigou a que o programa das visitas/oficinas já esteja determinado à partida e que seja o mesmo para as 3 instituições. De facto, nesta fase de exploração abdicou-se da construção partilhada dos temas das visitas/oficinas entre mediador e grupo(s), por se considerar que a construção de grupo entre todos os participantes era indispensável à continuação do projeto e ao trabalho a desenvolver em conjunto com o artista convidado;

- apesar do programa pré-determinado, as propostas da fase de exploração continuam a estimular a observação, a sensibilizar para questões artísticas de processo e concretização, a aprofundar a expressão individual e a reflexão coletiva. Para tal, os exercícios exploram diferentes media (poesia visual, instalação, vídeo...) e temáticas (território, memória, corpo…).

2. Fase de criação (abr-jul)

Acompanhar o processo de criação de um artista, participando no processo e discutindo a sua relevância.

Ponto de situação

Mais do que uma conclusão, este artigo permite fazer um ponto da situação do projeto Entre Vizinhos. Pareceu-nos interessante exemplificar como está a decorrer este

processo em aberto, precisamente por que se trata de responder à pergunta como criar relações de relevância entre a Fundação e a comunidade envolvente? Por que as relações são dinâmicas e plurilaterais, o processo que está a ser implementado serve-se de ferramentas, do construtivismo crítico e da arte relacional, que têm a capacidade de se adaptar às necessidades que se criam em conjunto por todos os envolvidos. De facto, quando falamos de 'relações' falamos de pessoas, pois as instituições são entidades coletivamente imaginadas, constituídas de pessoas concretas que (estas sim) se relacionam entre si. De que maneira este processo estabelece novas relações e reconfigura as antigas relações e memórias? Qual a qualidade destas relações antes e depois do projeto? Será que os participantes irão sentir-se confortáveis em continuar a frequentar a Fundação fora do contexto do projeto? Será que, apesar de imateriais, as qualidades destas relações ficarão visíveis no objeto artístico que será criado pela artista? Em que medida, para as instituições, vale a pena continuar a investir neste tipo de relações?

Porque se pretende conseguir responder a estas questões e compreender o contributo da arte relacional na construção destas relações em específico, o projeto Entre Vizinhos visa implementar novos mecanismos de avaliação, que permitam registar, não apenas o impacto final, mas a dinâmica e qualidade das relações de forma a traçar futuras metas para a Fundação.

Fontes e Bibliografia:

Bourriaud, Nicolas (2002). Relational Aesthetics, Les presses du réel, Dijon-Quetigny

Leavy, Patricia (2009). Method Meets Art - Arts-Based Research Practice, The Guildford Press, New York

Saraiva, Constança (2015). Arte e Comunidade - Um Arquivo Poético sobre o Envelhecimento, Edição Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa

Silva, Susana Gomes da (2006). Museus e públicos: estabelecer relações, construir saberes, in Revista Turismo & Desenvolvimento, n.5., Universidade de Aveiro, Aveiro, pp.161-167

_____ (2007). Enquadramento teórico para uma prática educativa nos museus, in Serviços educativos na cultura, Coleção Públicos, n.2, Editora Setepés, Porto, pp.57-65

Watson, Sheila (2007). Museums and Their Communities. Routledge, Londres

http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/MUNICIPIO/Reforma_Administrativa/Juntas_de_Freguesia/JF_Avenidas_Novas.pdf, Consultado em 4 de Janeiro de 2018

LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA: "HUELLAS DE LA CIUDAD: LECTURAS DEL ESPACIO URBANO"

Eva Navarro Martínez
Universidad de Valladolid

Resumen

La Investigación Artística es un área interdisciplinar, cuyo objetivo es aunar teoría y práctica en la creación artística como instrumentos para la investigación. En este marco, el proyecto "Huellas de la ciudad: lecturas del espacio urbano", celebrado en la Universidad de Valladolid, Campus de Segovia convoca a estudiantes y artistas de diferentes disciplinas, con el fin de reflexionar sobre la ciudad a través de la creación artística.

El siguiente texto es una descripción del proyecto y, a la vez, un ejercicio mismo de investigación artística, un híbrido entre la teoría o la reflexión artística y la propia creación literaria. En la primera parte se expone la idea que dio origen al proyecto, y que es un ejercicio de investigación artística y en la segunda parte se explica el proyecto Huellas de la ciudad.

1. Introducción

La Investigación Artística está surgiendo en Europa como una nueva disciplina, un área interdisciplinar, cuyo objetivo es aunar teoría y práctica en la creación artística como instrumentos para la investigación. En este marco, el proyecto "Huellas de la ciudad: lecturas del espacio urbano", celebrado en la Universidad de Valladolid, Campus de Segovia, convoca a estudiantes y a artistas de diferentes disciplinas, con el fin de reflexionar, a través de la creación artística, sobre la ciudad y sobre el papel de las ciudadanas y los ciudadanos como protagonistas en la re-creación del espacio urbano que habitan.

El siguiente texto es una descripción del proyecto y, a la vez, un ejercicio mismo de investigación artística, un híbrido entre la teoría o la reflexión artística y la creación literaria. En las siguientes páginas se explican los conceptos en los que se basa el proyecto y se exponen los antecedentes del mismo, a partir del texto titulado Amsterdam Is Killing Me. Los conceptos que se describen y que forman los diferentes apartados del proyecto van acompañados de premisas que sirven de hipótesis o bases teóricas de la investigación. Los textos poéticos que se insertan forman parte de mi propia exploración del espacio dentro del proyecto Huellas de la ciudad.

2. Amsterdam Is Killing Me: la investigación Artística como poética de la ciudad

2.1. Entre la teoría y la práctica. Teorizar es una práctica cultural

Este es un paseo por un lugar que no existe todavía. Aunque lo vea, lo recuerde, lo

viva. No existe para mí porque aún no lo he nombrado. Puede que exista para otros, para aquellos que ya lo leyeron. Pero no para mí. Este paseo empieza en un bosque invisible, sin mapas; solo un buen número de preguntas. Esas son las referencias: muchas preguntas, mi experiencia de Amsterdam y mi equipaje (mi bagaje cultural, mis circunstancias…) Mi lectura-escritura se disfraza de diversas formas: desde la teoría y la poética hasta la propia poesía. Y como en una obra de teatro hay actores: el lector, el lenguaje, el paisaje, los personajes, el espacio y el tiempo…

Leer un texto es interpretarlo. Porque una lectura es un encuentro entre dos mundos el que ofrece el texto y el del espectador o lector. Una ciudad, o un fragmento de ella, puede ser leída, vista, experimentada, interpretada como si fuese un texto (visual y/o verbal). Si seguimos un modelo tradicional de análisis de textos (literarios, en este caso): podemos extraer los elementos que forman parte de ese texto que es la ciudad, como si fuese una novela o un poema: espacio, tiempo, forma (lenguaje, color, luz, etc.), historia, temas, tono, discurso, personajes… Si es un poema, podemos distinguir formas poéticas, tonos, voces, temas…

Mi propuesta(s) de lectura se enmarca dentro de la Investigación Artística. Los teóricos de este campo (Frayling, 1993; Bogdorff, 2004; Elkins, 2004) ha hecho varios intentos de clasificar y definir diferentes modelos de investigación que irían desde el "modelo clásico" o académico (investigación aplicada a la práctica) hasta la "investigación artística", es decir, el arte y el proceso artístico como investigación misma.

El teórico holandés Henk Borgdoff distingue cuatro puntos de vista que se encuentran en la relación entre teoría y práctica. Esta clasificación deriva de la realizada dentro de la investigación en el arte por Christopher Frayling[4]:

La perspectiva instrumental (la teoría como instrumento para llevar a cabo una práctica artística: "investigación para las artes"

La perspectiva interpretativa (la teoría como instrumento de reflexión, conocimiento y comprensión de las prácticas o los productos artísticos): es decir, "investigación sobre arte"

La perspectiva performativa, una perspectiva metateórica, que assume que "la teoría misma es una práctica"

Y la perspectiva inmanente: todas las practices engloban conceptos, teorías y conocimiento.

La performativa y la inmanente son las que forman parte de la "investigaciónartística. (Borgdorff, 2004)

A través de las siguientes páginas intentaré hacer tanto una reflexión como una práctica dentro de la investigación artística, a través de la literatura (de la teoría a la creación); al hacer esto estoy combinando, en realidad, las cuatro prácticas enumeradas por Borgdorff, ya que, en primer lugar, estoy trazando una teoría sobre el espacio como texto -basada en la idea semiótica de que todo puede ser leído como un texto- y en segundo

4 *Henk Borgdorff, "The debate on research in the arts". A text based on lectures and presentations on research in the arts, held in the autumn of 2005 in Ghent,*
Amsterdam, Berlin and Gothenburg. More information can be found at
http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm.

lugar, el siguiente ejercicio práctico-teórico, parte de una perspectiva tanto performativa como inmanente, ya que coincido con el autor en que "ninguna teoría o práctica culturales son "inocentes", puesto que ambas contienen lo que Adorno llamó el "valor sedimento" (o 'sediment spirit'). Por tanto, parto de dos ideas básicas:

Tanto la teoría como la práctica son productos o procesos culturales;

Y teorizar es una práctica cultural (y viceversa: teorizar a través de la práctica cultural).

2.2. El paisaje como espacio en blanco. La ciudad-texto: re-escribir con la lectura

Hace unos años escribí un diario poético que decidí titular Amsterdam is killing me. Éste, en apariencia, agresivo título, no encierra, sin embargo, un sentido peyorativo; sino que apela, más bien, a la manera en que Amsterdam me ha transformado a lo largo de los más de doce años que viví en ella.

Esta aproximación a la ciudad entra también en la tradición literaria del "flaneur" (de la que fue gran exponente Baudelaire y desarrollado luego por lanzada por Walter Benjamin). Según esta idea, la ciudad es un texto para ser interpretado, un espació cuya lectura toponímica se convierte en objeto de investigación y paráfrasis simbólica. Como ya han teorizado algunos autores (Barthes; Bailly; Certeau…), el paseante de las ciudades construye, de forma consciente o no, una relación semiótica con las redes del espacio que le rodea. Con el flaneur (paseante-escritor(a), en términos barthesianos), "el espacio urbano transciende la idea de ciudad semiótica: la ciudad como un espacio para ser leído, cuando el cuerpo se convierte en un instrumento perceptivo."[5] De este modo, el paseante es llevado por su propio itinerario a establecer una exploración erótica de los lugares exteriores como un lugar para el descubrimiento diario.

En su artículo titulado "Walking in the city", Michel de Certeau lleva a cabo, a propósito de Nueva York, una lectura de la ciudad y a partir de ahí, una re-escritura y re-invención de la misma. Amsterdam is killing me es una re-creación de Amsterdam a mi manera, a mi imagen, y a través de mi experiencia, física e imaginativa, de la ciudad. A través de mi propia lectura. Certeau propone una "experimentar" la ciudad alternativa a las dadas desde las estructuras de poder, los arquitectos, los mapas, etc. Y propone lo que él llama "un concepto operacional, según el cual es el "caminante" el que propone su propio espacio y según el cual se crearía, por medio de esta lectura, un sujeto anónimo y universal que es la ciudad misma (Certeau, 1993). Describe a los paseantes como "aquellos cuerpos que siguen los trazos de un texto urbano que ellos mismos escriben sin ser capaces de leerlo. Un texto sin autor ni espectador compuesto por fragmentos de las trayectorias y las alteraciones del espacio que hace cada paseante." Me parece muy intersante y válida la descripción y la propuesta de Certeau para mi "paseo" por Amsterdam, pero creo que hay, al menos, dos diferencias principales: 1. Mi lectura (paseo-escritura) no es sólo físico sino, sobre todo, figurado e imaginario y 2. A diferencia de la lectura que Certeau hace de Nueva York, desde arriba, mi lectura de Amsterdam es desde dentro, desde lo que el crítico califica de "mobilidad ciega y opaca de los que se mueven en el bullicio de la ciudad, sin leerla; ya que yo no soy solamente la lectora, y la narradora, sino también, y sobre todo, uno de los personajes, escribiendo la ciudad con su cuerpo

5 *Garrido Muñoz, M. (2007) Erotología de los sentidos: el flaneur y la embriaguez de la calle. Revista de Filología Románica. Anejo V. CD Jóvenes investigadores. Los sentidos y sus escrituras. Pp. 177-192. P.: 178.*

desde la ceguera, o desde la negación de las "totalizaciones imaginaries que produce el ojo"; escribiendo, por tanto, desde la imaginación, desde el sentimiento y desde el deseo. Al mismo tiempo, mi lectura es desde fuera: desde la distancia que ser extranjera me otorgaba. Por tanto, es una lectura desde multiples perspectivas o posiciones; una lectura llevada a cabo al tiempo de su recreación, o vice versa.

Al hacer esto, el resultado es la creación de otro texto, y eso significa que yo, como personaje dentro del texto que es Amsterdam, y mi propio texto, el que yo creo, son "intertextos" o "intratextos" en la ciudad. Por supuesto, esta teoría es aplicable a cada ciudadano de Amsterdam, o de cualquier otro espacio-texto; lo cual quiere decir, (como señala Certeau) que cada uno de nosotros seríamos textos que al entre-cruzarnos formamos ese hipertexto que es la ciudad; esa "multiple historia sin autor ni espectador" que dice el autor. Esto significa considerar a los personajes como textos (microtextos dentro de un macro texto). Por tanto, mi texto-lectura de Amsterdam surge del encuentro entre la ciudad y yo (el texto que yo soy).

2.3. Los actores. El personaje como texto

Como performer (lectora y escritora) de Amsterdam, estoy poniendo en movimiento todas mis cirscunstancias y mis experiencias, así como todo mi bagaje cultural; todo esto determina la manera según la cual yo interpretaré la ciudad.

Yo soy ahora un producto resultado de mi origen español y de mis experiencias como extranjera en otro país de Europa. Y en este punto surge un sentimiento que comparten, creo, muchos emigrantes y exiliados o, simplemente, los que habitan en un entorno sociocultural que no es el suyo original, sea cual sea su causa: la sensación casi diaria de ser un extranjero en todas partes. Y es que vivir en un país extranjero cambia al sujeto al añadirle algo nuevo: un aspecto bicultural; un estatus o una conciencia intercultural, que es al mismo tiempo la conciencia de no pertenecer realmente a ningún sitio. Ser española, para mí, es más una circunstancia que un sentimiento o un carácter y constituye más bien un instrumento de "re-emplazamiento" dentro de un sentimiento de identidad mucho más complejo.

El resultado, o la "solución" a esta cuestión de la identidad es la construcción de un país propio. En este caso me refiero a un país subjetivo y metafórico que tiene elementos culturales diversos. En este sentido estoy tratando con la noción de "homme pluriel" del teórico B. Lahire; quien define al actual sujeto postmoderno como parte de lo que se viene llamando la "sociedad individualizada". Este "hombre plural" según Lahire actuaría antes según su inclusión en subsistemas (acorde a sus circunstancias personales) que por estar envuelto en actividades de integración o identificación con una cultura nacional dada. En mi caso, (ya que Lahire utiliza el políticamente incorrecto término de "hombre" para referirse al ser humano en general) prefiero hablar de la noción de "mujer plural", habitando un "país propio", un país subjetivo construido según mis circunstancias interculturales. Este contexto y esta situación forman la condición desde la que escribo. La atalaya desde la que observar y experimentar y registrar el mundo que me rodea: el presente y el pasado.

2.4. La poesía más allá de lo visible. El arte como investigación

La poesía y la verdadera belleza se encuentra en pequeños, a veces invisibles, detalles. Federico García Lorca afirmaba que la poesía es el alma que todas las cosas tienen, y que la mission del poeta (del artista) es encontrarlas y traerlas "a este lado". Para Lorca, la poesía, el acto de la creación, significa traducir lo invisible a lo visible, sacar a la superficie el alma oculta de las cosas. Ésta es mi intención con esta lectura de Amsterdam, si lo consigo es, por supuesto, otra cosa.

Esta naturaleza del acto poético podría aplicarse al arte en general. El arte es investigación, ya que ese intento por ir más allá de la superficie de las cosas (de la realidad cotidiana, si se quiere) es algo intrínseco de la creación artística. El arte como búsqueda.

A través del proceso de creación artística se llega o se crea una nueva dimensión (un concepto o idea, la obra de arte misma…) Escribe Nyrnes que "una perspectiva topológica de la investigación destacaría el hecho de que la investigación es una cuestion de orientación en un paisaje de textos." (Nyrnes, 2006. Traducción mía.)

En el caso de mi lectura de Amsterdam, yo me enfrento a los multiples textos que la ciudad envuelve. Y, como los caracteres de "mi Amsterdam" (la que yo leo), yo escribo y re-escribo la ciudad cada día: primero con mi vivencia de ella y luego con mi escritura. Por eso empezaba este texto con la sugerencia de que leer la ciudad es escribir en un papel en blanco, es dibujar tu propio mapa. Como señana Nyrnes, yo trato de orientarme en el paisaje de multiples textos que componen la ciudad para crear el mío propio. De este modo me convierto en caminante-lectora-escritora de un texto vivo, que nace y muere cada segundo, con cada lectora o lector, con cada escritora o escritor. Por medio de esta interacción con otros textos para intentar extraer la poesía de estos textos al mío propio, para recrearme en su alma. Todos los caracteres de Amsterdam son textos escribiendo y leyendo un texto: la ciudad misma. El resultado no puede ser otros que una red altamente dinámica de textos: un gigante hipertexto.

2.5. Itaca es el viaje. La investigación como experiencia artística. La lectura nunca termina.

Yo me he aproximado a la lectura de Amsterdam desde diferentes perspectivas teóricas (la semiótica, la investigación artística o la hermenéutica). Una primera conclusion sería: la ciudad es un texto, un complejo sistema de signos que necesitan de mi intervención para adquirir significado. En este sentido, esos signos están parcialmente vacíos y es mi paseo el que los completa, el que termina de llenarlos. Al mismo tiempo, la ciudad me reescribe a mí, añadiéndome algo nuevo, por medio de mi experiencia de ella. De este modo, ambos somos textos (o hipertextos) interactuando entre nosotros como intertextos.

Una segunda conclusión es que leer una ciudad como si fuese un texto es hacer a la vez crítica y creación literaria. Mi "interpretación" de Amsterdam es, por tanto, teórica y práctica. Y teorizar al tiempo de crear un texto literario es en sí una práctica. Una práctica cultural. Teorizar es también un proceso de creación en sí mismo que no necesita ser aplicada o llegar a un producto final, ya que la escritura, como la lectura, es en sí, un proceso cultural. Y un producto cultural. Por tanto, no creo que, al menos en este caso, pueda establecerse una distinción entre teoría y práctica. Entre escritura y lectura.

La terecera es que el arte es investigación y la investigación (en arte) es (puede ser) arte en sí misma. No es necesario tener un producto final, en parte, porque ese producto no siempre existe. Itaca no es el destino del viaje, Itaca es el viaje mismo. Durante la investigación operamos con una serie de procesos que pueden ser similares a los de la creación artística, aunque no seamos conscientes de ello. En ambos procesos usamos la lengua y otros elementos de expresion, tenemos una idea como punto de partida, creamos un camino y tenemos la intención de alcanzar algo. Sin embargo, ese "algo", ese destino final que queremos alcanzar con la creación artística o/y con la investigación, no siempre existen. O mejor dicho, el destino está viajando desde el principio con nosotros.

3. El proyecto: Huellas de la ciudad. Lecturas del espacio urbano.

3.1. La lectura consciente del entorno.

La mayoría de los ciudadanos habitamos las ciudades de forma generalmente "acrítica", sin plantearnos la importancia de nuestro papel como re-creadores de esos espacios. No hay que olvidar, como recordara Hannah Arendt (1958) que la ciudad es el símbolo de la libertad que sirve de paso adelante, de la esfera privada a la esfera pública. Reflexionar sobre la ciudad y la actividad humana en ella, es de alguna forma poder reflexionar sobre un espacio público concebido para tomar conciencia de nuestra acción política y de nuestra propia libertad creativa. En la reflexión de Arendt, así como en la de Jurgen Habermas (1962), la polis representa el paso de unas relaciones autoritarias que se gestan en el núcleo familiar, a un soplo de libertad que se ofrece en el contexto de ese nuevo espacio público ciudadano.

Una de las características de muchos trabajos de investigación artística es que su origen o punto de partida puede ser una teoría o una obra de arte misma (o de investigación artística), pues esto supone seguir profundizando en una brecha abierta por un artista anterior, algo que, sin duda, es connatural a la creación artística y a la investigación mismas, puesto que nada surge de la nada, sino que de alguna forma (cuando no estamos ante una ruptura con todo lo anterior), toda creación y toda investigación se nutre de los hallazgos previos. Siguiendo este planteamiento el origen del proyecto está en diversos textos de semiótica de la ciudad que los autores del proyecto hemos desarrollado a partir de teóricos como Julia Kristeva, Michel de Certeau o Roland Barthes. Estas ideas se han ido materializando en diversos textos teóricos, literarios y audiovisuales, cuyas ideas son a grandes rasgos las siguientes: leer un texto es reescribirlo, la ciudad, segun la semiótica es un texto complejo, la lectura (de la ciudad) produce un texto nuevo; el lenguaje como instrumento cultural; la memoria como raíz; la práctica artística consiste en buscar la belleza de lo invisible; Itaca (el destino) es el propio viaje; y la lectura nunca termina, porque la ciudad-texto es una recreación constante.

A partir de estas ideas y del texto Amsterdam is killing me, se ha ido desarrollando desde 2009 en la Universidad de Valladolid, en el Campus María Zambrano de Segovia, un proyecto que aúna la investigación artística con la educación en comunicación. Se trata de Huellas de la ciudad: lecturas del espacio urbano, organizado por el Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad, de la UVa, en Segovia, en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, y que implica a asignaturas de la titulación de Publicidad y RR.PP., como Teoría de la Cultura o Comunicación, Educación y Sociedad en el contexto digital. La experiencia propone nuevas formas de

experimentación dentro de la Educomunicación (o Alfabetización mediática) a través de la Investigación Artística, una disciplina incipiente en Europa, cuyo eje es explorar en las posibilidades de la creación artística como medio de investigación y reflexionar sobre los propios procesos creativos.

El proyecto consta de una serie de talleres y de un seminario en el que se invita a artistas y profesores de diferentes disciplinas para hablar de sus procesos creativos. Como resultado, los estudiantes deben realizar un trabajo creativo que se evaluará como práctica dentro de las asignaturas implicadas. Los objetivos principales son: 1. Que los estudiantes reflexionen, por medio de la creación artística, o la realización de un proyecto artístico sobre su papel como individuos dentro de la ciudad; 2. Que pongan en práctica nociones teóricas adquiridas durante su formación, aplicando un modelo procesual de educación. 3. Que aprendan a ser conscientes de sus propios procesos creativos y de aprendizaje. 4. Que sean capaces de comunicar esos procesos en prácticas concretas. Todo ello en un proceso comunicativo fluido y enriquecedor, sobre el tema de la lectura del espacio urbano. De este modo el proyecto pretende dar espacio a una doble preocupación: por un lado, explorar en una nueva vía dentro de la investigación en comunicación, a través de la Investigación Artística; y, por otro lado, profundizar en el potencial de la creatividad en la innovación didáctica acercando el arte contemporáneo a un público joven, y proponiéndole una participación activa y la reflexión sobre sus propios procesos creativos.

A partir de aquí se propone hacer una reflexión, a través de diferentes medios artísticos, sobre nuestro papel como individuos dentro de la ciudad, sobre el modo en que la transformamos o nos transforma, especialmente cuando entramos en contacto con otros lectores-paseantes de la misma y a reflexionar sobre nuestro papel como parte de esa "construcción cultural".

3.2. Los procesos de la investigación artística

Como ya hemos señalado en otro trabajo (Navarro y G. Matilla, 2011), siguiendo la idea clave tanto de la investigación artística como de la educomunicación, lo importante en el trabajo de los estudiantes es la reflexión sobre los propios procesos creativos, desde la idea al trabajo final y su presentación, es decir, en la comunicación de esos procesos. El proceso de trabajo es recogido en una bitácora que forma parte del resultado final. Para la práctica creativa que se propone a los estudiantes, se les ofrecen unas pautas que les puedan ayudar a estructurar su propio proceso de creación. Estas tres partes, corresponden a los tres topois marcados por Nyrnes (2006) y que son: el universo propio del/la artista, el lenguaje artístico y la teorización previa y posterior a la obra.

1. El primer topoi: la idea. Elegir un tema y no otro da cuenta de todo un mundo propio del que no siempre somos concientes, no solo el gusto personal, o la emoción ante un espacio o tema, sino conocimientos previos sobre lo que se va a trabajar, predisposición, etc. Unos puntos que pueden servir de guía son:

Partir de una observación detenida y de la reflexión sobre el espacio con el que se va a trabajar: ¿Qué me llama la atención del espacio elegido? ¿Por qué?

Documentar el espacio elegido (a través de apuntes, fotografías, dibujos, notas…)

2. Segundo topoi: el lenguaje artístico. La expresión y elaboración de la obra:

Se trata de elegir el lenguaje artístico (fotografía, música, literatura, storyboard…) que mejor se adapte a lo que se desea expresar. Esta elección implica pensar en la gramática de cada lenguaje artístico, es decir, en palabras de Nyrnes, conocer o explorar el topoi.

También hay que elegir el formato. Pues debe haber coherencia entre contenido y forma.

3. Tercer topoi: teorizar sobe el propio trabajo.

Para eso se insta a los participantes a presentar su obra, comunicando el proceso de trabajo, la satisfacción personal y lo aprendido con el mismo.

Este proceso de trabajo implica que los participantes sean conscientes de su propio aprendizaje y de sus procesos creativos: desde la mirada detenida y personal del espacio hasta la capacidad de poder comunicar su propio proyecto creativo.

4. Conclusiones y aportaciones

Creemos que un proyecto como Huellas de la ciudad, hace una serie de aportaciones eficaces e innovadoras a la pedagogía y la investigación a través de la creatividad que se podrían resumir en los siguientes puntos y sobre las que se sigue profundizando en cada edición:

1. El proceso de la investigación como parte de la obra de arte: en esta experiencia se suele poner de manifiesto que el artista desarrolla procedimientos de investigación que parten de la indagación documental, continúan con un aprendizaje heurístico (por descubrimiento) que se acumula como bagaje en la memoria del creador y que le ayuda a extraer algunas de las mejores aportaciones de la memoria viva del arte. El artista construye nunca desde cero, tomando para sí aquellas ideas que convienen a su estilo o a una línea de trabajo, libremente escogida. El ejercicio del pensamiento crítico implicaría también un arte que invite al pensamiento autónomo y cuestionador por parte del espectador.

2. El contexto en el que la obra de arte se crea, se comunica y se comparte: investigar el contexto ayuda a descubrir algunos de los porqués en la obra de autores concretos o ayuda a indagar, por ejemplo, en tendencias o en el recorrido históricos frente a un tema, como en este caso el de la ciudad.

3. La consciencia y la explicación del proceso creativo: Explicar los porqués de una línea creativa heredada, de una forma de actuar, que forma parte del inconsciente colectivo de los creadores de un país, es una excelente forma de vincular ética y estética, estética y política, historia y antropología, el mundo social y la expresión, etc., en y a través del arte. Además, se trata de romper con la resistencia tradicional de los creadores a hablar de su trabajo, y con la tradicional timidez de arriesgarse a crear y hablar sobre lo creado en las aulas.

4. El dinamismo entre teoría y práctica, asumiendo ambos como acciones y artefactos culturales. Como hemos señalado, el artista teoriza desde el momento mismo en que ha de pensar la obra con carácter previo a su realización, sigue teorizando cuando se sumerge en el proceso y acaba teorizando cuando hace el esfuerzo de leer el resultado final de

su trabajo, discrepa de los críticos o intenta entender a los críticos para aproximarse a la labor de creación. Lo que consigue este proyecto es construir una estructura de vasos comunicantes entre teoría y práctica, abrir caminos para dialogar sobre la obra desde la obra misma, hablar del autor con el autor, y dar a los espectadores los instrumentos para que se conviertan también en creadores reflexivos y críticos.

5. El movimiento entre diferentes lenguajes y disciplinas artísticas (la interdisciplinariedad): reunir a profesores, artistas y estudiantes en un terreno de juego común que crea puentes entre campos, ámbitos y personas individuales, y hacerlo a su vez desde un punto de vista interdisciplinar es una aspiración cumplida de Huellas de la ciudad.

6. La toma de conciencia del artista-espectador (Emirec: emisor y receptor): Algunos hallazgos creativos se producen de manera inconsciente pero, paralelamente, existe un bagaje que el artista reconoce como heredado. Asimismo, aunque no todo el arte puede identificarse con la investigación artística, en el caso de los artistas, comunicadores y educadores, deberíamos ser conscientes de que el análisis del proceso creativo es fundamental para ampliar los límites de la creatividad y profundizar en el pensamiento crítico.

En definitiva, Huellas de la ciudad ha tratado de recoger lo mejor de experiencias pedagógicas pioneras de la Educomunicación y Educultura, a través de un proyecto global. La experiencia y los resultados de una iniciativa como ésta demuestra que es posible integrar la creación artística en el proceso de aprendizaje académico. En este proyecto comprobamos el interés y la predisposición de los y las estudiantes a ser protagonistas y sujetos reflexivos de su propio proceso de aprendizaje, y cómo a través de la investigación artística son capaces de encontrar el sentido a muchos de los conocimientos teóricos recibidos en el aula.

Referncias Bibliográficas

Arendt, H. (1958). The human condition. Chicago: The University of Chicago Press.

Barthes, R. (Ed. 1990). La aventura semiológica. Barcelona: Paidós.

Borgdorff, H., (2004). "The Conflict of the Faculties: on Sense and Nonsense in Art Research" (revised English version of the article "De strijd der faculteiten: over zin en onzin van onderzoek in de kunsten", Boekman 58/59, Spring 2004, p. 191-96.)

Certeau, M., (1988) 'Walking the City'. En Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life, Berkeley and Los Angeles: The University of California Press.

Elkings, J., (2005) "The three configurations of Practice-Based PhDs" Printed Project 04, pp. 7-19.

Habermas, J. (1962 –edición en español 1981-). Historia y crítica de la opinión pública. Barcelona: Gustavo Gili.

Kristeva, J., (1978): Semiótica. Madrid: Fundamentos.

Lahire, B., (2004): El hombre plural. Barcelona: Bellaterra.

Maharaj, S., "Unfinishable Sketch of 'Unknown Object in 3D': Scenes of Artistic Research" En: Annette W. Balkema and Henk Slager (eds), Artistic Research, L&B, Volume 18. Amsterdam/New York: Lier en Boog, 2004.

McGaun, J., (1991). The textual condition. Princenton: Princenton University Press.

Navarro Martínez, E., Canga, M., García Matilla, A. (2011). Huellas de la ciudad:

fomentar la creatividad desde la Educomunicación. Actas del I Congreso de Educación Mediática y Competencia Digital. Pgs.: 1-8 Segovia: Universidad de Valladolid.

García Matilla, A., Navarro Martínez, E. (2011). Huellas de la ciudad: un proyecto de innovación investigadora en la didáctica de la Educomunicación. Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. Pp. 1-11. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna

Nyrnes, A., "Lighting from the side: Rhetoric and Artistic Research", An edition in the Sensuous Journal "Focus on Artistic Research and Development" 03, 2006.

PATRIMÓNIO EDUCACIONAL E ARTÍSTICO: EXPERIÊNCIAS TÊXTEIS EM CONTEXTOS COMUNITÁRIOS

Ana Maria Gonçalves
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Resumo

Trazemos uma curta biografia da pintora naturalista Clementina Carneiro de Moura (1898-1992) que foi discípula de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1925), esposa do pintor modernista Abel Manta (1888-1982) e mãe do arquiteto, pintor e cartoonista João Abel Manta (1928). O estudo da obra desta personagem foi como que o mote para desenhar ações para grupos comunitários numa autarquia limítrofe a Lisboa. Ações que se destinaram a pessoas que fizessem parte de famílias com descendência numerosa. Para assinalar o Dia do Irmão de 2015, crianças construíram um boneco de pano para ofertar a um dos seus irmãos. E o programa de ateliês de Reutilização de Vestuário e de Têxteis-lar (RVTL) (setembro 2015-março 2017), carinhosamente, chamado de costura, destinou-se a um pequeno conjunto de pessoas com 18 ou mais anos. Ações antecedidas e acompanhadas por exposições coletivas em que participámos, na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (2015), no Museu de Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino (2015) e no Centro Académico do Instituto Politécnico de Viana do Castelo (2016). O RVTL desvinculou-se da autarquia, as participantes alteraram o seu estatuto (abril 2017) e, noutro concelho junto a Lisboa, na associação de moradores de um bairro de realojamento, continuam a encontrar-se para celebrar as Artes Têxteis.
Palavras-chave: Educação, Exposições, Tapeçaria Contemporânea, Artes Têxteis/Têxtil, Grupos (Sociais).

Nota Introdutória

Este texto reparte-se, fundamentalmente, por 4 partes, uma primeira que nos introduz nos principais conceitos – Artes Têxteis, onde se incluem a Tapeçaria e a Tapeçaria Contemporânea, a partir das Exposições surgem a Educação Não-Formal e a Educação Informal, aparecendo os Grupos Sociais. No segundo momento, apresentamos a professora pintora Clementina Carneiro de Moura (1898-1992). Na quarta parte, trazemos 2 iniciativas, realizadas no Município de Odivelas, destinadas a pessoas pertencentes a famílias com descendência numerosa para assinalar o Dia do Irmão (2015) e um programa de ateliês (2015-2017) carinhosamente chamado de Costura. Ações antecedidas e contemporâneas de exposições coletivas dedicadas à Arte Têxtil, organizadas pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, a terceira parte.

Além de pesquisa bibliográfica, fizemos Observação Participante, Entrevistas e Análise de Conteúdo.

1. Entre a Tecelagem e a Costura passando pela Tapeçaria… Pensando em Famílias…

Fig. 1 – Fragmento da Tapeçaria de Bayeux ou Bordado da Rainha Matilda, século XI, 700x50 cm, Museu de Tapeçaria de Bayeux. Representa 60 cenas da Batalha de Hastings até à coroação de Guilherme. Para alguns estudiosos, esta obra de arte é a percursora da Banda Desenhada;

Fig. 2 – A Música ou Julgamento do Paraíso, Bruxelas, C. 1520. Pano (de armar) que pertence à série de quatro tapeçarias O Combate entre os Vícios e Virtudes, Museu de Lamego;

Fig. 3 – Jean Lurçart (1892-1966), Tapeçaria do Galo Tzara, 1962, lã tecida manualmente pela Manufactura de Tapeçarias de Portalegre (MTP), no verso o Bolduc tem as inscrições MTP e Lurçat Atelier, leiloada em 2013 pela Christie's1.

Começamos por evocar o Têxtil que é também falar dos fios que, podem conseguir-se, a partir de fibras naturais (animais, vegetais e minerais), artificiais ou sintéticas, é falar do tecido que pode ser conseguido através da laçada (rendas e malhas) ou do cruzamento dos fios (tecelagem), o que nos pode levar a um tecido especial – a Tapeçaria ou Panos de Armar. Arte que está ligada ao conforto ambiental, "... desde a Idade Média (...), as grandes tapeçarias murais dos castelos tinham a dupla função de recobrir enormes paredes de pedra animando-as com paisagens ou cenas figurativas e de tornar o ambiente mais acolhedor" (Castro, 1985, p. 148). Arte que veio do oriente e foi muito apreciada tanto pelos gregos como pelos romanos. Atravessou a Idade Média, o Renascimento e parte do Barroco com um estatuto artístico equivalente ao da arquitectura, da escultura e da pintura. Arte que a partir do século XVIII, foi dando o seu lugar a outro tipo de revestimento – aos panos pintados – algodões estampados que estofavam as paredes das residências da nobreza e da burguesia.

O ressurgimento da tapeçaria aconteceu com o pintor modernista Jean Lurçat (1892-1966) que, na década de 1940, empreendeu uma serie de experiências que o levaram a si e a muitos outros pintores da sua geração à criação de cartões para tapeçaria. Na década de 1960, Lurçat criou o Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne que organizava as Bienais Internacionais de Tapeçaria (1961-1995), "… eventos onde se mostrava uma nova categoria de arte, fundamentalmente, realizada por mulheres – a tapeçaria tridimensional ou experimental (Gonçalves, 2015, p. 124)". À época, denominada de Nouvelle Tapisserie.

Podemos considerar a Tapeçaria Contemporânea como uma categoria ou conceito que se reparte por variadíssimas subcategorias: Indumentária (corte e costura); Bordado; Tecelagem; Estamparia; Pintura em Tecido; Batik e Tapeçaria. Por sua vez, Tapeçaria reparte-se por três grupos fundamentais – o da Tapeçaria Tecida, o da Tapeçaria Bordada e o da

Tapeçaria de Nós (macramé) ou Tapeçaria Árabe. Tapeçaria Contemporânea é, também sinónimo de objetos escultóricos executados com materiais que apresentam maleabilidade, fazendo como que uma síntese desta enorme diversidade de técnicas e métodos com proveniência na ancestralidade da humanidade e da sua fixação ao(s) território(s). (Id, p.17).

Fig. 4 – Magdalena Abakanowicz (1930-2017), Abakan Red, 1969, sisal e metal tecidos manualmente. Fotografia de 1975, exposição Unreapeatability Abakan to Crowd na Zacheta Narodowa Galeria Sztuki em Varsóvia2;

Fig. 5– Catálogo da 8.ª Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne (BITL), 1977. Esteve em Lisboa na Fundação Calouste Gulbenkian de novembro de 1977 a janeiro de 1978;

Fig. 6 – Elsi Giauque (1900-1989), Notre Temps, eles se suivent, les petites Têtes, peça que veio a Lisboa em 1977 – 8.ª BITL – e, voltou 39 anos depois para A Textile Memory: the Lausanne Biennals", na III Bienal de Arte têxtil Contemporânea que se realizou em Guimarães entre 30 de julho e 16 de outubro de 2016.

Observar Tapeçaria Contemporânea em exposições é um grande privilégio. Uma exposição de arte é um happening para onde se escolhem e estudam objectos plásticos, por sua vez, ao integrarem um conjunto estes elementos permitem criar um novo objecto plástico. Toda esta plasticidade faz com que as exposições sejam grandes desencadeadores de emoções porque se colocam ao nível do sensível e não, apenas, ao nível da cognição. Ao sujeito visitante é oferecida uma experiência holística que o leva desejar partilhar memórias individuais e colectivas. Exposições de arte há, em que o artista ou artistas concebem as peças propositadamente, outras há em que os objectos artísticos mais e menos recentes convivem para um diálogo que leve os públicos a melhor compreenderem os conceitos que se desejam comunicar (Melo, 2007).

Conceber uma exposição é escolher ou definir que história ou histórias, os objetos selecionados vão contar, de modo a serem identificados e apropriados pelos seus visitantes. Num momento em que "… a globalização conduz as comunidades locais, ou seja, os indivíduos que as compõem, a reinventar, ou mesmo inventar a sua identidade, alegando sentimentos de pertença comuns, em torno de certos objectos que por essa via se transformam em património" (Magalhães, 2005, p. 29). Património, segundo o direito romano, trata-se de algo que passa de pai para filho – o poder masculino e a herança paterna. No sentido etimológico do vocábulo deriva de patrius que, por sua vez, deriva de pater e de monium. A arte aparece assim, também como um património e, nesta mestiçagem cultural vão-se criando identidades ou pertenças porque "… saber local é substancial-

mente sobre produzir sujeitos locais de confiança onde esses sujeitos possam ser reconhecidos e organizados" (Appadurai, 2004, p. 241).

A linguagem mista – código plástico-verbal – que a exposição proporciona, torna-se num agente privilegiado para levar os indivíduos a fazer incursões no domínio das aprendizagens ou assimilação de conceitos fora do meio escolar.

> *A semiótica veio explicar-nos que não há uma correspondência imediata entre signo e objecto, mas que, pelo contrário, o signo representa um significado que não lhe é naturalmente imanente, mas antes culturalmente construído. A experiência da autenticidade baseia-se menos numa qualidade inerente ao objecto e mais num signo que lhe é social e exogenamente afixado (Melo, 2007, p. 75).*

Ficamos face a um espaço de Educação Informal que abre a possibilidade aos sujeitos de desejarem ser sujeitos aprendentes potenciando o seu processo de crescimento (Freire, 2001). Este espaço educativo além de promover a Educação Informal é também um espaço que potencia o desenho de planos de Educação Não-formal, embora fora dos currículos escolares, este tipo de formação obedece, igualmente, a currículos organizados em torno de públicos com motivações específicas. Ações que podem ser implementadas em espaço ou espaços contíguos aos da exposição ou, pelo contrário, podem localizar-se em território completamente distinto, quase como que um Serviço Educativo Ambulante. Serviço Educativo destinado a grupos sociais com características particulares, p. ex., adultos que pertençam a famílias com descendência numerosa, mais comumente denominadas de Famílias Numerosas (FN) – as que têm 3 ou mais filhos a cargo – descriminadas positivamente.

Em Portugal a renovação de gerações não se faz há 30 anos, essa reposição só se conseguiria se cada casal tivesse pelo menos 3 filhos: Logo as famílias que têm 3 ou mais filhos são as que mais contribuem para a não desertificação (APFN, S/d), motivo porque são beneficiárias de medidas governamentais reforçadas em alguns municípios. Municípios que se poderão tornar em Autarquias Mais Familiarmente Responsáveis, distinção atribuída pela Associação Portuguesa de Famílias Numerosas (APFN): "Em cada ano as autarquias destacadas pelas melhores práticas adoptadas receberão uma bandeira" (APFN, 2017). Se quisermos ser simplistas podemos dizer que, "trabalhar para ganhar a bandeira" foi o motivo que nos pôs a costurar no Município de Odivelas.

Fig. 7 – Mapa do Município de Odivelas assinalando as freguesias e as Uniões de Freguesias;

Fig. 8 – Centro Cultural da Malaposta, equipamento municipal na freguesia de Olival de Basto no Concelho de Odivelas, onde se desenvolveu o programa de ateliês Reutilização de Vestuário e de Têxteis-lar.

2. Artes Têxteis e Exposições

Antes de contarmos a história "trabalhar para ganhar a bandeira" que envolve duas acções destinadas a crianças e adultos que pertencem ao grupo das FN, a primeira – Um Boneco para o meu Irmão (2015) – e o programa destinado a adultos – Ateliê de Reutilização de Vestuário e de Têxteis-lar (RVTL) (2015-2017), vamos apresentar a pintora naturalista Clementina Carneiro de Moura (1898-1992) e o trabalho que desenvolveu em prol das artes têxteis. Entendemos a sua dedicação de grande importância para o desenvolvimento do Estatuto do Ensino Profissional Industrial e Comercial (1948) mais conhecido como a Reforma do Ensino Técnico que se prolongou até 1974, mas, na verdade, teve repercussões até ao início da década de 1990. Nomeadamente, o Curso de Formação Feminina que tinha

> *… como finalidade dar às alunas das Escolas Técnicas uma preparação que lhes permita ingressar nos Cursos de Especialização com a necessária bagagem; prepará-las para a admissão à Escola do Magistério Primário e Institutos Comerciais e Industriais, ou para aquelas que não pretendam frequentar estes cursos, apetrechá-las devidamente para o desempenho das suas futuras funções de donas de casa e mães de família (Moura, 1961, p. 7).*

Ciclo de estudos de 3 anos que esteve na base do Curso de Artes dos Tecidos que, a partir de 1967, foi lecionado de norte a sul do país. Mantendo-se até ao início da década de 1990, em 2 importantes escolas de Ensino Secundário Artístico antes denominadas de Escolas de Artes Decorativas, em Lisboa a António Arroio e no Porto a Soares dos Reis.

Falaremos ainda sobre 3 exposições organizadas pela Unidade Curricular (UC) de Tapeçaria que faz parte da licenciatura de Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Para nos introduzir o assunto convocamos o Doutor Hugo Ferrão (1954), Regente desta UC, Coordenador do Doutoramento em Belas-Artes – Área de Pintura e investigador do CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes de que foi fundador.

> *As exposições dos alunos e professores desta unidade curricular tiveram sempre como objectivo central provar aos alunos que é possível concretizar projectos artísticos no âmbito da Tapeçaria Contemporânea fora do Convento de S. Francisco (espaço físico onde existe a Faculdade de Belas-Artes) e mostrá-los à comunidade. Estas mostras estão ancoradas num legado pedagógico, científico e artístico iniciados pelos professores Rocha de Sousa (1938) e Manuela de Sousa (1943-1994), figuras organizadoras de um programa indissociável da Manufactura de Tapeçarias de Portalegre (1946) (Ferrão, 2016, p. 8).*

Artista Plástica e Professora do Ensino Técnico

"Pode-se dizer que Clementina Carneiro de Moura fez pelas rendas e bordados, o mesmo tipo de trabalho de levantamento que Fernando Lopes Graça (1906-1994) e Michel Giacometti (1901-1966) fizeram pela música em Portugal" (Manta, 1999, p. 45).

Fig. 9 – Sede da SNBA (1913), Rua Barata Salgueiro n.º 36 em Lisboa, sociedade constituída em 1901;

Fig. 10 – Escola de Belas-Artes (edifício século XIII), Largo Nacional das Belas Artes em Lisboa, foto de Joshua Benoliel (1873-1932), fundada em 1911, teve origem na Academia Real de Belas-Artes (1862), antes Academia de Belas Artes (1836), cuja herança remonta à Aula de Risco criada em 1594 por Filipe II.

Clementina foi a quarta de 5 irmãos, filha de um advogado deputado pelo Partido Regenerador e Senador. Aos 10 anos entrou para a Escola Nossa Senhora das Dores, colégio lisboeta frequentado por "meninas de família" onde aprendeu música (violino e piano). Aos 15 anos entrou no curso de pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa (EBAL), hoje Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), foi "... colega de Sara Afonso (1894-1983) e aluna de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1925)" (Manta, 1999, p. 11). Frequentava em simultâneo um curso noturno na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) de modo a preparar-se para um exame de Modelo Nu Desenhado. Obtido sucesso nessa prova, avançou um ano na EBAL, passando para o Curso Especial que acabou com 21 anos e obteve o Prémio de Melhor Aluno desse ano letivo (1919/1920).

"Com o objetivo de engrandecer a educação artística da progenitora, ainda em 1920, o advogado levou a filha para Paris. Cidade onde eram esperados pelo pintor Abel Manta (1888-1982) que, sete anos mais tarde (1927), se tornou no marido …" (Gonçalves, 2015, p. 55). A pintora que vinha sendo professora do Ensino Técnico desde 1923, em 1947, com mais duas colegas (Maria de Sousa e Silva e Alexandrina Pires Chaves) realizou a maioria, dos cem desenhos – Retratos de Mulheres Famosas para a exposição Livros Escritos por Mulheres, exposição organizada pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP) que se realizou na SNBA. Foi a primeira vez que em Portugal e, provavelmente, no mundo se realizava uma exposição que reunia livros escritos por mulheres de vários países, o número de obras literárias esteve próximo dos 1500. "Este chamar da atenção para as potencialidades intelectuais das mulheres, pela Polícia de Vigilância e Segurança do Estado terá sido considerado subversivo. (…) acontecimento que esteve na origem do encerramento do CNMP que contava com Clementina (…) na direção" (Id, p. 57).

Pedagoga e artista que

> *… respeitou, sempre, as ideias políticas do seu único filho – João Abel Manta (1928) (que em 1947 não se livrou da prisão), muitas vezes, junto da PIDE/DGS[6] foi testemunhar em defesa do filho e dos seus colegas. (…) junto com Maria Lamas (1893-1983), foi membro da Associação Feminina para a Paz e, na qualidade de membro do Movimento Democrático das Mulheres (MDM) do qual passou a fazer parte do Conselho Nacional em 1980, fez algumas intervenções públicas" (Ibid).*

Fig. 11 – Clementina Carneiro de Moura, Auto-retrato com meu filho, 1930, óleo sobre tela;

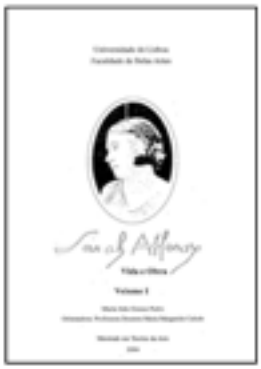


Fig. 12 – Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte – Sara Afonso: Vida e Obra, defendida em 2004, por Maria João Gomes Pedro na FBAUL;

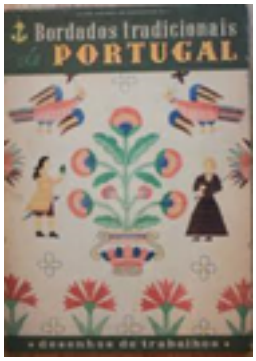


Fig. 13 – Bordados Tradicionais de Portugal: Desenhos de Trabalho de Clementina Carneiro de Moura editado pela Companhia de Linha Coats & Clark, Lda;

Fig. 14 – Catálogo da Exposição de Livros Escritos por Mulheres, 1947.

A par da sua atividade docente, regularmente, expunha pintura nos Salões da SNBA, instituição onde, entre 1950 e 1954 fez parte da sua direção, chegando a ser a primeira mulher a desempenhar o cargo de Diretor-suplente (1952). Está representada na coleção da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), tendo participado nas duas primeiras exposições deste importante "oásis cultural", no final da "Década do Silencio" (1957) e no ano em que deflagrou a Guerra Colonial (1961). Com sistematização investigou arte têxtil, essencialmente, bordados e rendas, quer em Portugal quer no estrangeiro, com destaque para as coleções do Museu Victoria and Albert em Londres. Escreveu sobre as rendas de Peniche, dando-nos conta de que a irmã dos Bordalo Pinheiro (Columbano, o pintor e Rafael, o caricaturista e ceramista): "Foi a grande impulsionadora das rendas de Peniche, descobridora e divulgadora das tradições das rendas nacionais, esquecidas em grande parte pelos produtos estrangeiros" (Duarte, 2009, p. 311).

6 Policia Internacional e Defesa do Estado / Direcção-Geral de Segurança

Durante os anos 60 do século XX, Clementina

> *… publicou uma série de ensaios e obras sobre arte têxtil e o ensino das suas oficinas. Reformou-se em 1967 e foi agraciada com o Oficialato da Instrução Pública. A (…) carreira docente (…), prolongando-se por trinta e cinco anos, até ao ano da aposentação (1958). Foi professora efetiva na Escola Industrial Afonso Domingues e na Escola Industrial Fonseca Benevides (EIFB), antes de ser Diretora das Oficinas na Escola Industrial e Comercial Josefa de Óbidos (EICJO), tinha assumido a direção das oficinas na Escola Industrial Machado de Castro" (Gonçalves, 2015, p. 57).*

Fig. 15 – Prova de Bordado a executar em 10 pontos, 1959/1960;

Fig. 16 – O Desenho e as Oficinas no Cursos de Formação Feminina, 1961;

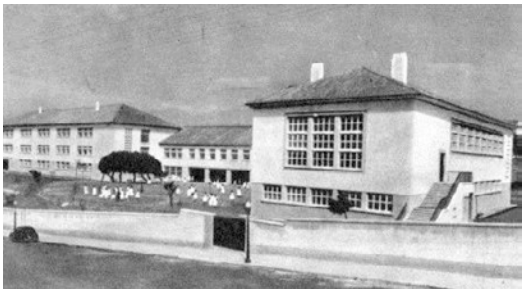


Fig. 17 – Escola Industrial Josefa de Óbidos, inaugurada em 1952, cuja formalização remonta a 1947. O projeto do edifício foi elaborado pelos Serviços Técnicos da Junta de Construções para o Ensino Técnico e Liceal (grupo trabalho do arquiteto José Costa Silva).

Exposições de Tapeçaria Contemporânea Organizadas pela FBAUL

Margarida Gomes da Silva, na época, enquanto aluna da FBAUL[7], visitou a exposição ArtLab Protocolo Simbólico – Tapeçaria Contemporânea UR que se realizou na Galeria de Exposições Temporárias da FBAUL, de 12 a 29 de maio de 2015. A esse propósito, ainda nesse mês, escreveu no seu blog:

> *Este é um lado bom de ver exposições, elas educam-nos e mostram-nos que as coisas não são bem como nós pensámos. Às vezes temos concepções que nunca nos demos ao trabalho de questionar e são coisas tão básicas quanto tapeçaria é fazer tapetes. Mas parece que não é bem isso. (…). Mesmo depois de ver esta exposição não sou capaz de escrever aqui o que é tapeçaria ou tapeçaria contemporânea para ser mais fiel aos títulos, mas posso dizer que estava enganada ou que pelo menos tinha uma noção muito incompleta desta disciplina artística. (Silva, 2015).*

7 Desconhecemos o ciclo de estudos e o curso.

Exposição que apareceu no seguimento de "… ArtLab – Protocolo Experimental (2014-2015), realizada no Museu de Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino (MTPGF), consolidando a estratégia de divulgação assumida na última década[8] (…), que passa por «dar corpo» aos projectos de alunos e professores" (Ferrão, 2015a).

A inovação que ArtLab Protocolo Simbólico – Tapeçaria Contemporânea UR trouxe às exposições da UC de Tapeçaria da FBAUL foram as conferências, "… abertas a toda a comunidade da Universidade de Lisboa e ao público em geral, visando fundar um espaço de reflexão sobre a problemática da Tapeçaria Contemporânea, a Textil Art e a Fiber Arte, nas suas dimensões artística, sociológica, antropológica e tecnológica" (Id).

Fig. 18 – Desdobrável da exposição ArtLab Protocolo Simbólico – Tapeçaria Contemporânea UR, inaugurada na FBAUL a 12 maio de 2015, onde estiveram artistas tapeceiros do Grupo 3.4.5. – Associação de Tapeçaria Contemporânea Portuguesa;

Fig. 19 – Diretor das Oficinas de Têxteis da Escola Secundária Artística António Arroio (ESAAA) – Orenzio Santi (1957) – à conversa com Rafaela Zúquete (1938-2015), licenciada em Pintura pela FBAUL, leccionou a disciplina de Tapeçaria integrada no Curso de Artes dos Tecidos da então Escola Secundária António Arroio (ESAA);

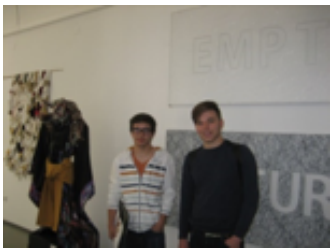


Fig. 20 – 2 alunos da ESAAA, foram assistir à conferencia Maria Flávia de Monsaraz: "A Tapeçaria foi uma coisa que o Céu me deu…" e, aproveitaram para visitar a exposição.

A esta mostra juntaram-se mais peças de artistas tapeceiros veteranos e, a 30 de Outubro do mesmo ano, no MTPGF, participávamos, também, em ArtLab UR: Trilogia de Mundos, Tapeçaria Contemporânea.

8 ArteLab 21 (2010) ArteLab Futuro (2011) no referido Museu de Tapeçaria, contando com a Presidente da Câmara Municipal de Portalegre, Doutora Maria Adelaide Teixeira e a Directora do Museu, Dr.ª Paula Fernandes e as exposições ArteLab – Next Vision (2012) e ArLab – Módulo/Pardrão Têxtil (2014) que se realizaram no Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, graças à colaboração do seu Director, Doutor António dos Santos Pereira e da Dr.ª Helena Correia.

> *… utilizámos o termo «Ur», evocando imageticamente uma cidade milenar, centro espiritual da antiga suméria (Iraque). (…) hoje o «museu» é igualmente um espaço de sacralização dos artistas e das obras produzidas, que protegem a criação de mundos. (…). Quando falamos de «Ur», estamos a revisitar a ideia de que toda a actividade-oficio-arte pode funcionar como suporte para a realização do ser, correspondendo simbolicamente a uma actividade divina (Titus Burckhardt) (…). A recuperação dos ofícios e das artes tradicionais (…), nas sociedades pós industriais, reflecte a necessidade de recuperar uma visão do mundo em que a dimensão espiritual seja capaz de recentrar as possibilidades materiais presentes e verdadeiramente necessárias para a construção da existência em que se pode ser" (Ferrão, 2015b, p. 3).*

Exposição com curadoria do regente da UC de tapeçaria – Professor Doutor Hugo Ferrão – e da Diretora do MTPGF – Dr.ª Paula Fernandes –, onde se encontravam 3 núcleos. O primeiro, com obras de um conjunto de criadores que fizeram parte do Grupo 3.4.5. – Associação de Tapeçaria Contemporânea Portuguesa fundado por Gisella Santi (1922-2006) em 1978, sucedâneo da Cooperativa ARA (1975-1977), fundada por Maria Flávia de Monsaraz (1935) e Gisella Santi. O segundo constituído por colaboradores, professores da UC de Tapeçaria e ex-alunos. No último destes núcleos, inscritos na UC de tapeçaria no ano lectivo 2014/2015 – alunos selecionados.

Esta exposição prolongou-se até 28 de fevereiro de 2016 e contou com 2 tardes de conferências (5 de fevereiro e 4 de março) – Conferências da Primavera – Tapeçaria Contemporânea.

Fig. 20 – Catálogo da Exposição ArtLab UR: Trilogia de Mundos, Tapeçaria Contemporânea;

Fig. 21 – Mundo dos colaboradores, professores e ex-alunos;

Fig. 22 – Ana Maria Gonçalves e 3 artistas tapeceiros do Grupo 3.4.5. – Alves Dias, Maria João Gromicho e Guida Fonseca.

O sucesso desta exposição também se pode medir através do convite para que rumasse a Viana do Castelo – Centro Académico do Instituto Politécnico de Viana do Castelo/Oficina Cultural. ArtLab UR: Mitos e Rituais da Tapeçaria Contemporânea foi, igualmente, "… baseada na criação de três espaços, que designamos como «imago», onde o programa estético da Tapeçaria Contemporânea se acentua e nestas «imago-estações do visível» (…). O primeiro «imago» será acompanhado por um texto historicista …" (Ferrão, 2016, p. 9).

> *Bringing together eighteen of 3.4.5 Group elements, the ArtLab exposure: Myths and Rituals of Contemporary Tapestry, curated by the teachers Hugo Ferrão and Francisco Trabulo (School of Education of the Polytechnic Institute of Viana do Castelo – IPVC), inaugurated on April 21st, 2016 in IPVC Exhibition Gallery where it stayed for about two months. Santi always considered that groups of people in an official situation would find it easier to acquire visibility and find more opportunities to expose their work. It also would be a way to get more counterparts when negotiating new working opportunities (Gonçalves, 2016a).*

Eventos que também foram encontros de gerações. "O Grupo 3.4.5. – Tapeçaria Contemporânea Portuguesa, ininterruptamente, realizou e divulgou TC nas décadas de 1970, 1980, 1990 e 2000" (Gonçalves, 2016, p. 18). Estas pessoas, com parcas condições dedicaram-se a uma arte que, em Portugal, era praticamente desconhecida, tornando-se nos embaixadores da Nouvelle Tapisserie que muito contribuíram para o desenvolvimento da Tapeçaria Contemporânea Portuguesa.

> *Alguns destes artistas, passaram pela Escola de Artes Decorativas António Arroio e pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, que neste período eram bahausianas, bem como por outras instituições de Ensino Superior e foram fortemente influenciados pelas práticas da tapeçaria tecida em alto liço de Portalegre, e fundamentalmente, pelo movimento da Nouvelle Tapisserie... (Ferrão, 2016, p. 9).*

As conferências Palavra Têxtil, no dia 30 de maio de 2016, levaram ao auditório da Escola Superior de Educação de Viana do Castelo 6 comunicações, proferidas por conhecedores da Arte Têxtil com distintas filiações profissionais. Da FBAUL (Hugo Ferrão, Ana Gonçalves de Sousa – professores – e Dora-Iva Rita – investigadora do CIEBA), do Museu Nacional do Traje (Dina Dimas – responsável pelo Setor de Conservação e Restauro), do Ateliê de Tapeçaria e Restauro de Campo de Ourique (Inês Carrelhas – artista tapeceira) e da Câmara Municipal de Odivelas (Ana Maria Gonçalves – educadora social).

Fig. 23 – Catálogo ArtLab UR: Mitos e Rituais da Tapeçaria Contemporânea;

Fig. 24 – Imago I, com obras de 18 dos artistas do Grupo 3.4.5. – Tapeçaria Contemporânea Portuguesa.

Fig. 25 – Imago II, com obras de colaboradores, professores e ex-alunos da UC de Tapeçaria da FBAUL.

3. Costurando num Concelho limítrofe a Lisboa

Um Boneco para o Meu Irmão

Do município de Viana do Castelo para o município de Odivelas, de objectos construídos para irem em itinerância (de Lisboa para o Alentejo e do Alentejo para a "Princesa do Lima") – bonecos e miniatura de um conjunto (vestido e casaco) (c. 1957) de Maggy Rouff (1896-1971) que faz parte da colecção do Museu Nacional do Traje –, para bonecos e respectivas vestes construídos por crianças no Centro de Exposições de Odivelas.

Enquanto Educadora Social dos mapas de pessoal da Câmara Municipal de Odivelas (CMO), a desempenhar funções no Setor de Estudos, Planeamento e Controlo (SEPC) da Divisão de Habitação (DH), demos resposta à APFN. Associação que em colaboração com a Confederação Europeia de Famílias Numerosas (ELFAC), dirigiu à CMO o convite para celebrar o Dia dos Irmãos – dia 31 de maio. Aceitando este desafio a CMO, através da DH/SEPC, realizou o ateliê Um Boneco Para o Meu Irmão que teve dois momentos, um dedicado aos filhos dos funcionários e outro dedicado a crianças que habitavam no Parque Habitacional Municipal. Uns e outros pertencentes ao grupo das FN, meninos com idades compreendidas entre os 6 e os 12 anos que no dia 31 de maio de 2015, ao longo de 3 horas, foram estilistas e costureiros.

Esta iniciativa, por um lado, pretendeu homenagear a família e os irmãos "… porque crescemos e amadurecemos com os nossos irmãos, onde vivenciámos aventuras, descobertas, solidariedade, cumplicidade, a entreajuda, a cooperação, a alegria, a tristeza, a reconciliação…" (CMO, 2016, p. 9). Por outro, pretendeu prestar uma singela homenagem ao valor patrimonial das marafonas. Poderiam contar-se muitas histórias sobre "bonecos de trapo", escolhemos a lenda que vem da Idade Média, a que nos fala de quando os mouros atacaram o Castelo de Monsanto. Ao que parece, a população refugiou-se no seu interior e, utilizou bonecas de pano sem rosto que eram suportadas por uma cruz de pau que estava por baixo das saias. Dando "… a entender aos sitiantes que, apesar do cerco, se mantinham em boa forma de corpo e de espírito (…), desse modo os sarracenos resolveram levantar, convencidos de que nada faria desistir os sitiados e levar à sua rendição…" (Amado, 2007, p. 64-65).

Os bonecos de pano têm estado presentes em todas as civilizações e em todas as épocas históricas, funcionando como um testemunho socioeconómico e afetivo das diferentes sociedades. Ideia que foi, exemplarmente, testemunhado pela criatividade das crianças e pré-adolescentes que participaram nos ateliês. Ateliês que tiveram por base a livre exploração de materiais sem modelo prévio, contando com desperdícios doados. A confeção destes bonecos e a respetiva partilha com os irmãos, levou-nos também a um contraponto para com a sociedade de consumo e a massificação do brinquedo. O valor que cada criança atribuía ao boneco, que ia construindo, foi sendo reafirmado à medida que as etapas do trabalho decorriam. A satisfação estampada nos seus rostos e a permanência na sala, são a prova de que embora crescendo acompanhadas de muita tecnologia, as crianças estão, igualmente, recetivas a atividades tão tradicionais quanto a construção de um boneco de pano. Segundo João dos Santos (1913-1987), a Educação é um fenómeno cultural, mas a ação educativa deve ser baseada na relação espontânea, afetiva e instintiva. As teorias não educam, com efeito, os princípios, conceitos e preconceitos, adquiridos na experiência e no convívio dos grupos, é que contribuem para a educação (Santos, 1991).

Fig. 26 – Cartaz Dia do Irmão (2015);

Fig. 27 – Madalena Farrajota, foi conservadora no Museu Nacional do Traje e no Museu Nacional de Arte Popular, depois da conferência, na FBAUL, Maria Flávia de Monsaraz: "A Tapeçaria foi uma coisa que o Céu me deu…" aproveitou para visitar a exposição, onde encontrou, vestuário em tamanho real e réplicas do MNT em miniatura.

Fig. 28 – Encher os bonecos; Fig. 29 – Coser os bonecos (fechar); Fig. 30 – "Estamos prontos para receber o vestuário"; Fig. 31 – Experimentar e acertar as medidas; Fig. 32 – As nossas obras I; Fig. 33 – As nossas obras II; Fig. 34 – Missão Cumprida I; Fig. 34 – Missão Cumprida II.

Programa de Ateliês de Reutilização de Vestuário e de Têxteis-lar

Enquanto participávamos em exposições, concebíamos e realizámos o ateliê Um Boneco para o Meu Irmão, criámos e propusemos, também, o Programa de Ateliês de Reutilização de Vestuário e de Têxteis-lar (RVTL). Digamos que, a "costura em Odivelas fez um ensaio comemorando O Dia do Irmão" e, desse ensaio partimos, com mais segurança, para um programa mais ambicioso, inicialmente, para ser desenvolvido, apenas,

ao longo 3 meses – setembro a dezembro de 2015 – dedicado a adultos (com 18 anos ou mais) que pertencessem a FN.

Tudo começou com a pergunta: "E se fizesses um ateliê de costura para aproveitamento das roupas dos irmãos e dos pais, p. ex. da camisa do pai fazer uma camisa para o filho?" (José Alves). Resposta: "Sim poderia ser interessante, vamos pensar…" (Ana Maria Gonçalves) (dezembro, 2014). Pensámos e propusemos à Chefe de Divisão da DH (Inês Fradique) que, por sua vez, pôs à consideração da Vereadora que concordou com "a costura na habitação".

A importância da transmissão deste saber não se prende, apenas, com os aspetos práticos e técnicos mas também com aspectos mais, intimamente, ligados ao Homem e à sua cultura no sentido antropológico. O homem da Pré- História (cerca de 600 000 a.C. até cerca do 4000 a.C.) que no princípio dos tempos andava nu, descobriu que as peles dos animais que caçava, serviam para se cobrir, por pudor ou por proteção, passou "a vestir-se". Pouco a pouco, apercebeu-se também da componente estética e social de roupa, deste modo, o Homem pré-histórico ou primitivo iniciou a história do traje/vestuário. As técnicas para confecionar peças de roupa desenvolveram-se na antiguidade pré-clássica na civilização Persa (cerca de 2000 a.C. até cerca de 330 a.C.). Tratando-se a Pérsia (Irão) de uma região montanhosa, as temperaturas eram baixas, logo o vestuário tinha que ser quente e confortável. Originalmente, de couro curtido para cobrir o corpo e as pernas. Num período seguinte (c. de 700 a.C.), os persas passaram, também a usar tecidos resistentes fortes e macios, o que prova que a tecelagem era avançada, assim como eram avançadas as técnicas de corte e costura (confeção). Ao usarem as peles impunha-se que cada peça de vestuário tivesse vários componentes, assim, quando apareceram os tecidos, os persas continuaram a utilizar as técnicas anteriores mas, a utilização do tecido permitiu que a roupa se tenha tornado moldável ao corpo, o que lhe conferia um aspeto formal muito semelhante ao do vestuário de hoje (Boucher, 1987).

Viajamos agora para Portugal durante o século XX – Estado Novo (1933-1974). Sabemos que os conteúdos teóricos e práticos das Artes Têxteis eram transmitidos através de cursos e disciplinas que faziam parte do Ensino Preparatório e dos cursos do Ensino Técnico (Formação Feminina, Tapeçaria, Tecelagem, Corte e Costura, Modista e outros) (Gonçalves, 2015, p. 60-61 e p. 72-74). Depois, num passado mais recente (até à década de 1990), uma parte destes conhecimentos, continuaram a ser transmitidos pelas disciplinas de Trabalhos Manuais do Ciclo Preparatório (5.º e 6.º anos de escolaridade) e de Trabalhos Oficinais – Área de Têxteis do Ensino Secundário (7.º e 8.º anos de escolaridade) que contavam com muitas professoras e professores que tinham feito a sua formação de base no Curso de Formação Feminina e outros do Ensino Técnico, a título de exemplo, Fiandeiro, Tapeceiro e Tintureiro Acabador. Constata-se assim que, nos últimos anos, o ensino básico e secundário não se tem ocupado do ensino da manutenção e conservação dos têxteis, logo poderá interrogar-se: De que modo as crianças e os jovens têm vindo a fazer esta aprendizagem? Poderá responder-se: com a família! E se os membros das suas famílias não fizeram esta aprendizagem? E se a fizeram e não a transmitiram? Neste contexto faz sentido que o ensino não-formal, através de ações de formação se ocupe da temática dos têxteis em geral e, em particular, do vestuário e da "roupa de casa" (têxteis-lar).

Saber segurar na mão a agulha para coser um botão, ter manejado uma máquina de costura, distinguir as qualidades mais comuns dos tecidos, executar o bom-gosto na escolha das cores e dos tecidos, etc., são conhecimentos primários que servem também para todas as outras possíveis finalidades mais diretamente profissionais (Escola Industrial Josefa de Óbidos, 1962).

Fig. 35 – Cartaz anunciando o RVTL, elaborado pelo Gabinete de Comunicação e Modernização Administrativa da CMO, a partir de colagem de Ana Maria Gonçalves;

Fig. 36 – Sessão Inaugural – 26 setembro de 2015;

Fig. 37 – Começámos por tirar medidas.

Partindo destas reflexões e, porque estavam exposições têxteis a acontecer (desmontar em Portalegre para instalar em Viana do Castelo), implementar um Programa de Ateliês para a Reutilização de Vestuário e de Têxteis-lar (RVTL), foi como que implementar um Serviço Educativo "fora de portas". As exposições, através das publicações, chegaram às participantes e, as participantes gostaram de se sentir envolvidas em todo este mundo têxtil contemporâneo. Mundo têxtil que pode pôr as autarquias, as escolas de ensino artístico e os museus em diálogo para benefício dos vários públicos. Do têxtil poderemos partir para todo a lado, desde a saúde à educação, passando pelo desporto e habitação, voltando à saúde…

Programa que teve "… como objectivo transmitir as noções básicas da costura e ajudar a transformar têxteis fora de uso em atractivas peças para novas utilizações" (CMO, 2016). Beneficiou 8 munícipes, destas, uma era inquilina municipal. Foram realizados 2 turnos, cada um destes compostos por 12 sessões de 3 horas cada (no total de 72 horas). Nestas sessões, de acordo com as necessidades e motivações das beneficiárias, houve espaço para fazer arranjos: bainhas de calças (de ganga e de malha) à máquina; apertaram-se calças; substituíram-se fechos; transformou-se um vestido de verão num vestido de cerimónia; transformaram-se saias de senhora (colocação de peitilho, colocação de barra decorativa para aumentar comprimento, alteração de cós, subida de bainha). Houve espaço também para fazer moldes que levaram a cortar e costurar: uma bata para criança de quatro anos; calções e saias, igualmente para crianças; um forro para casaco de senhora; pegas de cozinha; um tapete de retalhos; individuais de refeição.

Fig. 38 – Tirar medidas e desenhar moldes da bata de criança;

Fig. 39 – Na fase dos acabamentos;

Fig. 40 – A bata está pronta;

Fig. 41 – Riscar os moldes no tecido;

Fig. 42 – Componentes do forro do casaco;

Fig. 43 – Uma tarde animada a costurar pegas.

O Ateliê iria acabar em dezembro de 2015 mas, a pedido das integrantes e com a concordância da hierarquia e da Vereadora em exercício (Ana Isabel Gomes), seguimos ao longo de 2016 e, ainda nos 3 primeiros meses de 2017. Continuámos não só a fazer arranjos/renovações mas, também, a criar e a executar pequenos acessórios para decoração de interiores e acessórios de puericultura. Por vezes, adornados por pequenas esculturas construídas propositadamente. Esculpir em massa fimo é uma das especialidades plásticas de Paula Valério (1971), uma das participantes mais assíduas do ateliê RVTL.

Fig. 44 – Mochila em tecido;

Fig. 45 – Bolsa para guardar documentos com botões em massa fimo e Suporte para bolsas que guardam o umbigo, o 1.º Cabelo e o 1.º dente, adornadas por peças em massa fimo idênticas aos motivos dos tecidos;

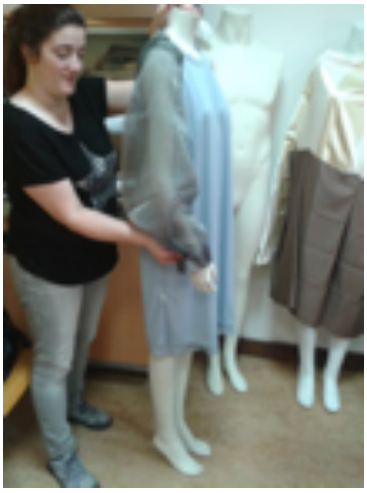


Fig. 46 – Rosa Mateus a ensaiar a sua transformação.

As participantes faziam questão de ir guardando no ateliê algumas das peças que ali começavam e desenvolviam em suas casas, fundamentalmente, bolsas, muitas, bonitas e diferentes bolsas. Deve dizer-se que ficaram felizes quando lhes solicitámos estes objetos para integrarem uma instalação. Instalação a figurar no local onde se ia realizar o almoço de natal da DH. De imediato, demos inicio ao trabalho – prender através de uns poucos pontos as bolsas aos panos. E, foi o tempo de armar os panos adornados pelas bolsas que transportavam um bocadinho do nosso Natal – um marcador para livro revestido a tecido. De que outro material poderia revestir-se?

Fig. 47 – Mural das Bolsas das Graças (2016);

Fig. 48 – À Procura da Nossa Graça.

Este foi o modo encontrado para partilhar com os colegas, com a Chefe da DH, com Vereadora e a sua equipa o que foi acontecendo no ateliê, durante vários meses, todos os sábados de manhã e todas as terças-feiras à tarde.

Ana Maria Gonçalves em abril (2017) deixou de exercer funções na Câmara Municipal de Odivelas, significando que desde março o ateliê estava à procura de novo espaço. Fomos convidadas para irmos para o Bairro do Zambujal em Alfragide (BZA). Convite que veio do Presidente da Academia do Johnson (João Semedo Tavares) que nos apresentou à Presidente da associação de moradores do bairro do Zambujal (Felicidade Nunes) – A Partilha – e, durante o mês de abril, lá fomos arrumando a nossa sala. Já saímos de casa ao sábado de manhã para ir para o ateliê no BZA, durante a semana vamos quando queremos e podemos. Já temos peças que atribuímos àquele espaço porque foram lá concluídas. Já recebemos encomendas desde que chegámos.

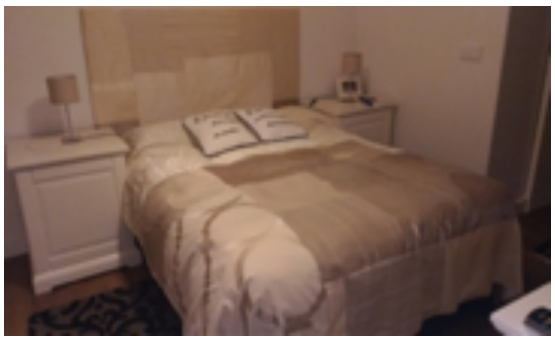


Fig. 49 Decoração de quarto (cabeceira, colcha e tapetes);

Fig. 50 – Em dupla face para adornar uma refeição.

Já podemos afirmar que o "ateliê de costura" está a participar na alteração do espaço envolvente. Veja-se o estado em que estava o muro, muro que foi intervencionado por outra associação vizinha que fez questão de deixar algo alusivo à costura. Envolver a população local, acima de tudo, trazer os adolescentes e jovens do bairro ao ateliê ou levar o ateliê até junto deles, é algo que está previsto, contudo é preciso estudar a(s) estratégia(s). Por agora, como grupo informal, agradecemos e aceitamos – estar em fase de instalação.

Fig. 51 – Em mudanças – 28 março de 2017 – Paula Valério, Paula Rodrigues e Cristina Tavares, para as 2 últimas, foi a 1.ª ida ao BZA (e, a um bairro de realojamento);

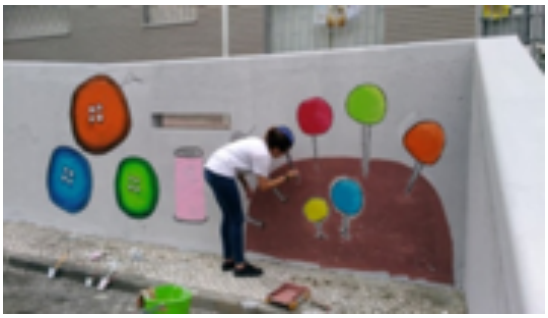


Fig. 52 – A associação vizinha a 8 de julho iniciou os trabalhos de renovação dos muros.

Nota Conclusiva

O "ateliê de costura" do BZA é o sucedâneo da iniciativa autárquica RVTL. Sendo o grande objetivo do trabalho comunitário – o desenvolvimento de competências que levem os clientes à autonomia –, este programa de ateliês, dado que se autonomizou da instituição que, inicialmente o promoveu, parece-nos bem encaminhado – apresenta potencial para crescer –, sejamos nós capazes de crescer com ele.

Esta experiência no BZA, também nos faz pensar nos bairros de realojamento, mais conhecidos como "bairros sociais", como importantes espaços da malha urbana que, a qualquer momento, por umas ou outras razões pode socorrer qualquer um de nós. A história que aqui trouxemos não foi a de um grupo familiar tradicional (pai, mãe e filhos) que procuravam uma casa para transformar no seu lar. Mas, igualmente, um grupo de pessoas – "uma família têxtil" que precisava de uma casa – espaço. Estas pessoas desejavam poder continuar a explorar e experienciar, colectivamente diferentes tecnologias nos domínios das Artes Têxteis.

Esta parte do nosso caminho mostra-nos que, em bairros como o BZA há lojas que têm caves, caves que se adaptam na perfeição, aos laboratórios de criatividade(s). À primeira vista, pode parecer que obtivemos resposta de um lugar improvável, mas, pensando mais um bocadinho também nos lembramos de que, neste tipo de bairros encontramos muitas crianças, muitos adolescentes e muitos jovens, não será este grupo da população mais nova sinónimo de criatividade e renovação? Se estes bairros podem ganhar com a presença de forasteiros, os forasteiros também podem ganhar com as manchas culturais que estes locais oferecem.

Notas Bliograficas

Amado, J. (2007). Universo dos Brinquedos Populares (2. ed.). Coimbra: Quarteto.

APFN (2017). Bandeira como símbolo do compromisso das Autarquias. Recuperado em 7 julho 2017 de http://www.observatorioafr.org/bandeiras.asp

APFN (S/d). Apostar na família, construir o futuro. Recuperado em 7 julho 2017 de https://www.apfn.com.pt/FACILIDADES_%20DOCUMENTO%20EXPLICATIVO.pdf

Appadurai, A. (2004). Dimensões Culturais da Globalização. Lisboa: Editorial Teorema.

Boucher, F. (1987). 20000 Years of Fashion. London: Thames and Hudson

Castro, E. M. (1985). Introdução ao Desenho Têxtil (2.ª ed.). Lisboa: Editorial Presença.

CMO. (2016, Março). Odivelas recebe Prémio. Revista da Câmara Municipal de Odivelas, 8-9. Recuperado de https://issuu.com/comunicacaocmo/docs/revista_odivelas_mar__o2016

Duarte, E. (2009). O Fio Nas Artes Plásticas. In Pires, A. & Garcia, J. C. (Coord.), Formas e Memórias dos Tecidos, Rendas e Bordados (pp. 304-313). Lisboa: Instituto do Emprego e da Formação Profissional.

Escola Industrial Josefa de Óbidos. (1962). Convite para Exposição Feminina da Escola Josefa de Óbidos.

Ferrão, H. (2015a). ARTLAB – Protocolo Simbólico. Recuperado em 10 julho de 2017, de http://www.belasartes.ulisboa.pt/artlab-protocolo-simbolico/

Ferrão, H. (2015b). ArtLab UR: Trilogia de Mundos, Tapeçaria Contemporânea. In Sousa, A. G., Ferrão H. & Fernandes, P. (Coord.), ArtLab UR: Trilogia de Mundos, Tapeçaria Contemporânea (pp. 3-5). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Câmara Municipal de Portalegre. Recuperado de https://issuu.com/fbaul/docs/artlab_e0ada02d12ae8d

Ferrão, H. (2016). ArtLab: Mitos e Rituais – Tapeçaria Contemporânea. In Monteiro, V., Trabulo, F., Sousa, A. G., Ferrão, H., & Gonçalves, A. M. (Coord.), ArtLab UR: Mitos e Rituais da Tapeçaria Contemporânea (pp. 7-11). Viana do Castelo: Gabinete de Comunicação e Imagem do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Recuperado de http://portal.ipvc.pt/images/ipvc/sas/pdf/oc_catalogo_artbab.pdf

Freire, P. (2001). Pedagogia da Esperança (8ª ed.). São Paulo: Paz e Terra.

Gonçalves, A. M. (2015). Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (1969-2002): Antecedentes e Protagonistas do Século XX (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa. Recuperado de http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25868/5/ULFBA_TES_939.pdf

Gonçalves, A. M. (2016a). Contemporary Portuguese Tapestry: an history about artistic associations. In Moura, A.S., Almeida, C. & Vieira, H. V. (Coord), Diálogos com a Arte (pp 15-19). Viana do Castelo: Escola Superior de Educação de Viana do Castelo/Centro de Investigação em estudos da Criança do Instituto de Educação. Recuperado de http://docs.wixstatic.com/ugd/6d6107_b259b7099802407fa09e9ede690b607c.pdf

Gonçalves, A. M. (2016b). Grupo 3.4.5. – Tapeçaria Contemporânea Portuguesa: Antecedentes e dinâmica(s) de um grupo artístico (muito dinâmico). In Monteiro, V., Trabulo, F., Sousa, A. G., Ferrão, H., & Gonçalves, A. M. (Coord.), ArtLab UR: Mitos e Rituais

da Tapeçaria Contemporânea (pp. 15-19). Viana do Castelo: Gabinete de Comunicação e Imagem do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Recuperado de http://portal.ipvc.pt/images/ipvc/sas/pdf/oc_catalogo_artbab.pdf

https://artrianon.com/2017/03/01/obra-de-arte-da-semana-a-tapecaria-de-bayeux--ou-o-bordado-da-rainha-matilde/, recuperado em 18 junho de 2017.

https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/christies-south-kensington/catalogue-id-srchristi10209/lot-9d378aa7-2456-4209-bcf5-a4540069c861, recuperado em 18 junho de 2017.

Jacob, M. & Reddi, T. (2015). Magdalena Abakanowixcz: Unrepeatability Abakan to Crowd. London: Marlborough Gallery, Inc. Recuperado de https://issuu.com/marlborough/docs/0915_abakanowicz_e-catalog_web

Manta, I. R. – A Obra de Clementina Carneiro de Moura. Volume I. Lisboa : Universidade Lusíada, 1999. Dissertação de Mestrado

MELO, I. M. (2007). Inspirar Aprendizagens: Missão para os Museus do Século XXI. Cadernos de Sociomuseologia, 32, 33-90. Recuperado de http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/49

Mendonça, M. J. (1983). Inventário de Tapeçarias Existentes em Museus e Palácios Nacionais. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

Moura, C. C. (1961). O Desenho e as Oficinas no Curso de Formação Feminina. Lisboa: Boletim Escolas Técnicas da Direcção-Geral do Ensino Técnico Profissional.

Santos, J. (1991). Ensaios sobre Educação: I A criança quem é?. Lisboa: Livros Horizonte.

Silva, M. (2015). Tapeçaria Contemporânea. Recuperado de https://margaridagomesdasilva.wordpress.com/2015/05/23/tapecaria-contemporanea/

(Footnotes)

1 https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/christies-south-kensington/catalogue-id-srchristi10209/lot-9d378aa7-2456-4209-bcf5-a4540069c861

2 Jacob & Reddi, 2015, pp. 13-14.

ARTE E ANIMAÇÃO SOCIOCULTURAL EM QUATRO ALDEIAS DO XISTO

Eunice Gonçalves Duarte[1] e Mário Montez[2]
[1]Artista Independente e [2]ESEC/Instituto Politécnico de Coimbra, Portugal

Resumo

O projecto Xistórias foi um projecto artístico participativo realizado nas aldeias do Xisto do concelho de Góis, em 2013, que contou com a participação dos habitantes, amigos e visitantes das

aldeias. Do projecto resultou a apresentação de uma performance digital, com momentos transmitidos em tempo-real pela Internet. Nesta comunicação explora-se, em particular, a experiência artística do processo da acção performativa como proposta à transformação dos princípios ontológicos da performance.

Sempre que somos convidados a falar do projecto Xistórias[9], ficam-nos sentimentos ambíguos entre a nostalgia daquilo que foi feito e o desejo de repetir a experiência. No entanto é claro para nós que o Xistórias, tal como aconteceu em 2013, não voltará a acontecer da mesma forma. Não com os mesmos objectivos e não com a mesma ingenuidade no terreno.

Inicialmente, o Xistórias pretendia ser um projecto de trabalho com a comunidade que desse origem a uma performance digital. Pretendia-se questionar o uso das tecnologias como proposta para manter viva a tradição oral das estórias de quatro aldeias do Xisto, da rede ADXTUR[10], replicando a nível tecnológico e estética artística uma experiência anterior, que serviu de "irmão mais velho" a este projecto[11].

A proposta com que chegámos à Serra da Lousã veio da vontade de uma das artistas em se relacionar com o ambiente que tinha descoberto. Nasceu primeiro de um encantamento pela paisagem natural e património imaterial das quatro aldeias (Aigra Nova, Aigra Velha, Comareira e Pena), do concelho de Góis, pertencentes à rede Aldeias do Xisto. Quando nos instalámos para a realização do diagnóstico, percebemos uma região diferente da qual nos havíamos encantado: as condições geográficas (topografia, clima e demografia) não apelam a investimentos significativos de carácter social, tecnológico, cultural, educativo, tornando-se muito limitado o acesso a sistemas sociais como: educação, saúde, cultura, economia, lazer e até religião. Às más condições rodoviárias para acesso às aldeias, juntam-se ainda as más condições de acesso às tecnologias de comunicação e informação, como Internet e rede de telemóvel. O despovoamento das aldeias da serra é por tudo isto notório e não se vislumbram sinais de uma possível inversão desta tendência.

9 *Xistórias – Performance Digital nas Aldeias do Xisto, projecto artístico e de animação sociocultural em 4 aldeias do Xisto, da Serra da Lousã, no concelho de Góis. Mais informações http://xistorias.aldeiasdoxisto.pt*

10 *Agência para o Desenvolvimento Turístico das Aldeias do Xisto*

11 *Em 2010, a Eunice Gonçalves Duarte realizou o projecto A História é Clandestina em que 6 artistas usavam a Internet para contar histórias secretas da sua família, ao mesmo tempo que se legitimava a tecnologia da fotografia caseira, os instantâneos (snapshots), como fazendo parte também da história da arte.*

O sucesso de um projecto participativo depende em grande escala da capacidade de diagnóstico e da mobilização dos recursos humanos, materiais e financeiros. Por isso, foi necessário iniciar um trabalho de prospecção do território, de relação com as pessoas (actores locais) e de tratamento do material artístico, como as estórias, as tradições, as ambições, as realidades actuais referentes às aldeias.

Embora tivéssemos por base um conhecimento deste território, de algumas das suas dinâmicas, problemas e potencialidades, foi necessário aprofundar o contacto com as pessoas, a identificação de necessidades e os recursos existentes. Há mesmo várias variáveis que mudam radicalmente de acordo com a época do ano e condições climatéricas – só já na fase da execução do projecto nos apercebemos que a chuva ou o nevoeiro influenciavam a extensão do sinal da rede de Internet, por exemplo.

Daí termos iniciado este texto com a afirmação de que o Xistórias não voltaria a acontecer; o Xistórias hoje, em 2018, será sempre muito diferente do de 2013. De lá para cá, várias transformações aconteceram nas pessoas e nos lugares – algumas delas originaram-se no projecto, pelo menos como efeito colateral. Esse lugar de transformação é por excelência o da performance: o de se transformar e ser transformadora.

A teórica alemã Érika Fischer-Lichte escreve sobre esta mesma qualidade da performance no seu livro The Transformative Power of Performance: a new aesthetic (2008). Fischer-Lichte diz-nos que a performance acontece na co-presença física entre actores e espectadores, tornando-a num evento único, manifestando-se no aqui e agora (hic et nunc).

A performance em Fischer-Lichte emerge da co-presença física de diferentes grupos, da sua confrontação e interacção. Estas condições são extensíveis a todas as formas de performance – quer se trate de um público numa performance no século XIX ou de um público numa performance contemporânea. Dessa forma, para a autora, é impossível controlar ou prever a reacção do espectador. Ainda, num outro texto "Culture as Performance" (2009), Fischer-Lichte faz surgir a ideia de que a performance origina um ciclo de feedback autopoiético: a performance emerge desta co-presença física mantendo-se e regenerando em si mesma. Transformando-se e transformando mesmo depois de ter acontecido. Actores e espectadores são participantes co-criadores, mantendo a performance imprevisível e espontânea.

É por ser imprevisível – não pode existir sem contingência e acaso – que se torna necessário distinguir os conceitos de performance e de mise-en-scéne ou encenação. Mise--en-scéne diz respeito a um plano estruturado e delineado, passando até por um período de ensaios, que deverá trazer para primeiro plano a materialidade da performance. No entanto, diz a autora, até mesmo quando a planificação é constante, torna-se complicado determinar o seu resultado, já que este estará sempre dependente da reacção do espectador. Dessa forma, para a autora, é impossível controlar ou prever a reacção do público, logo toda a performance é autopoiética: "all participants bringforth the performance together; however, no individual or group of people can completely plan its course and control it." (idem, p.4).

Torna-se por isso importante estabelecer a diferença entre a encenação ou planos da performance (ou mise-en-scène) que é definida, registada e pode ser repetida e a performance que implica encontro e contacto de actores com o público, podendo emergir alguma situação ou cena que não estava anteriormente prevista.

Noël Carroll no seu texto "Philosophy and Drama: performance, interpretation, and intentionality" atribui uma dupla dimensão ao Drama (teatro) ao identificar o texto (ou os planos de performance ou notas de encenação) e a performance em si.

Diz-nos o autor que Drama (teatro[12]) pressupõe dois conceitos: play text ou plan play (o texto da peça ou o plano da peça) e performance (a materialização performativa do texto ou do plano da peça). Assim, Drama, apesar de ser uma só palavra, diz respeito a duas formas distintas: a de compor textos de teatro (ou os planos da performance – performance plan[13]) e a de performatizar esses textos dramáticos:

> *"Drama, in this respect, is a dual-tracked or two-tiered art form (...) is a verbal construction that can be appreciated and evaluated by being read, just as one might read a novel (...) drama is also a performing art, it belongs to the same family as music and dance, and, qua performing art, it can only be appreciated and evaluated through enactment." (2009, p. 106).*

O texto de teatro (ou performance plan) é criado de acordo com determinada intenção pelo dramaturgo/criador que tem a responsabilidade de originar a estrutura principal da performance: "The creator brings the play text or the performance plan into existence" (idem, p. 107). Mas Carroll identifica os executors como quem tem a competência de ir para além dele; é necessário que o interpretem antes de o materializarem na performance. O autor considera que o texto é determinado pelas intenções do dramaturgo. Quando colocado em performance, terá de ser considerado tal como um cozinheiro considera uma receita de culinária. O texto será assim uma espécie de blueprint em vez de ser algo finalizado e fechado.

> *"In order to be incarnated as a performance, every play text requires interpretive activity on the parts of the executors who must extrapolate beyond what has been written or otherwise previously stipulated (as in the case of orally transmitted performance plans.)." (idem, p. 109)*

A performance em Carroll é inerente à interpretação do que está escrito ou planeado e tal só acontece porque o texto (plano da performance) é indeterminado, não está fechado, logo possibilita diferentes performances: cada variação (ou encenação) traz consigo diferentes aspectos do que está no texto. A execução da acção performativa envolve um processo mental ou intencional; não é só a interpretação que catalisa a performance mas, para recriar tal interpretação em palco noite após noite, é necessário a razão (thought), é necessário "an interpretation of the interpretation relevant to the immediate circumstances of the live performance" (idem, p. 111) – capacidade de interpretar, no momento presente, de acordo com a intenção que fez gerar a interpretação da performance.

Para Carroll, a capacidade do performer/executor de se adaptar constantemente à acção que tem de ser desempenhada é o que torna a performance num evento único. A responsabilidade da acção é do performer, e não partilhada entre actores e espectadores, tal como lemos em Fischer-Lichte.

---

12 Optou-se por traduzir "drama" (usado na versão original) por "teatro", por ser o termo aproximado da definição dada pelo autor. Por vezes, optou-se por manter a palavra original para melhor compreensão do texto.

13 O autor acrescenta que play plan ou performance plan é mais correcto, tendo em conta que o teatro contemporâneo nem sempre utiliza texto. Os planos que acompanham a performance também podem ser analisados em separado.

Ao olhar com atenção para o que nos diz Carroll percebe-se que afinal não está tão longe de Fischer-Lichte como uma primeira leitura pode sugerir: uma das variáveis que obriga o performer a adaptar-se a diferentes momentos performativos é a participação do espectador na sua interacção com a acção performativa e em interacção uns com os outros. E esse momento acontece em partilha e manifesta-se em hic et nunc – aliás não é somente a interacção performer/espectador que está em análise, Fischer-Lichte faz notar também a relação espectador/espectador: olhar quem olha a performance, poder--se-ia acrescentar. O processo de recepção da peça é influenciado pela interacção entre espectadores. Daí que a autora nos diga que um espectáculo não poderá ser totalmente definido, existindo sempre um elemento de imprevisibilidade que só se completa perante os espectadores e na presença de uns espectadores com os outros.

Resumidamente afirmamos que o efeito de transformação acontece na performance pelas suas qualidades de interpretação e adaptação ao momento em partilha entre participantes, quer sejam actores ou espectadores.

O apagar a linha entre actores e espectadores e a ideia de imprevisibilidade esteve presente na criação da performance e no trabalho com a comunidade na criação do Xistórias. A performance enquanto evento aconteceu de facto neste encontro entre vários grupos: a equipa que realiza o evento, os habitantes das aldeias e os espectadores. No entanto, há um elemento que vem alterar este equilíbrio e questionar as definições deterministas de Fischer-Lichte: a sua transmitida através da Internet, que é o elemento diferenciador deste trabalho e a que demos o nome de performance digital.

Da mesma forma, o conceito de interpretação pela razão (thought) no momento da performance ganha relevância quando juntamos dispositivos tecnológicos instáveis que ameaçaram constantemente a realização da performance.

Acima de tudo o Xistórias quis afirmar-se como um evento transformador, na transformação das consciências e alarga-se à transformação de metodologias no terreno. Dizemos que um evento é transformador não só por obrigar o performer a adaptar-se ao imprevisível no momento da acção mas por sabermos que atuou em diferentes níveis: no da própria performance, performers, espectadores, tecnologia, lugares e por continuar num loop autopoietico – dele continuam a surgir acções que embora já não lhe pertençam directamente acontecem em causa dela ter acontecido, como é o caso deste artigo, por exemplo.

Considerando ainda que todo o plano performantivo foi construído na fragilidade – trabalhámos com variáveis que poderiam anular a realização do evento, desde as condições meteorológicas ao funcionamento dos aparelhos tecnológicos –, como então aproximar toda uma comunidade dos princípios ontológicos da performance? Como desenvolver o processo artístico na fragilidade da imprevisibilidade?

Técnicas e tecnologias: caminhos do processo que transforma e a transformação em performance

Regressando ao Xistórias enquanto evento, à medida que nos afastamos dele – já lá vão quatro anos desde a sua apresentação – mais admiramos a sua execução e metodologia aplicadas. O projecto Xistórias foi um processo artístico participativo realizado com os habitantes das quatro Aldeias do Xisto, do concelho de Góis, desenvolvido entre Julho

e Dezembro de 2013. Neste projecto trabalharam duas artistas, um animador sociocultural, um programador informático e 30 habitantes e amigos destas aldeias.
O trabalho artístico teve por base as estórias antigas e contemporâneas das aldeias, as actividades familiares e profissionais do dia-a-dia e as expectativas sobre o futuro desta região, cruzando materiais da terra e do campo com meios tecnológicos digitais, com a pesquisa de uma tecnologia low tech (utilizando equipamentos digitais do quotidiano – computadores portáteis, smartphones, telemóveis, etc). Em simultâneo animou-se um processo político de chamada de atenção para a exclusão social deste território e das suas comunidades, particularmente no que respeita ao acesso às telecomunicações (rede de telemóvel e Internet).

O processo artístico teve como objectivo a criação de uma performance digital em itinerância nas aldeias Aigra Velha, Aigra Nova, Comareira e Pena, e com os habitantes das aldeias como protagonistas. A performance, realizada no dia 23 de Novembro de 2013, contou com 50 espectadores/participantes vindos de Lisboa, Coimbra e Góis. Alguns momentos da performance foram transmitidos em tempo real, através da Internet, para Lisboa.

O projecto teve a sua fase embrião na vontade de explorar a recolha e registo de estórias[14] da tradição oral deste local que com a desertificação[15] corre o risco de desaparecer. Nestas aldeias, todos os habitantes estão envolvidos em tarefas do campo indispensáveis à sua subsistência, daí que foi necessário emparelhar com cada um dos habitantes nas suas tarefas diárias para desenvolver o processo participativo, articulando um trabalho de animação com a de produção artística. Por um lado, o Mário Montez, como animador sociocultural, desenvolvia técnicas de envolvimento dos habitantes e de outros actores locais, presentes na paisagem sociocultural das aldeias, no processo participativo. Enquanto processo participativo ambicionámos, desde cedo, conseguir uma participação plena nas dimensões artística, sociocultural e política que o projecto acarretava, num sentido sociológico que corresponde ao nível de Poder Cidadão na Escada da Participação criada por Sherry R. Arnstein – referência incontornável das dinâmicas participativas. A participação era esperada num patamar de Parceria, aquele que toma os e as habitantes como agentes de desenvolvimento com poder de negociação e de compromisso perante os actores organizacionais detentores dos poderes tradicionais de tomada de decisão[16]. Na fusão dos sentidos sociológico e artístico, as pessoas (actores locais) tornam-se actores e actrizes da acção artística, da performance, não apenas do momento em que se apresentaram a um público mas de um processo composto de acção, reflexão e criatividade.

Neste sentido, a Eunice Gonçalves Duarte, enquanto responsável pela coordenação artística, colocava em prática técnicas da criação da performance com a comunidade, usando o que define como 3 Bês: Brecht, Brook e Boal.

---

14 *No seguimento de um estágio em Animação Sócio-Educativo na Lousitânea – Amigos da Serra da Lousã, Ana Rita Ribeiro, na altura aluna finalista do curso na Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC), recolheu e registou estórias da tradição oral destas 4 aldeias.*

15 *Após a iniciativa política de florestação extensiva executada pelo Estado Novo e o êxodo rural ocorrido durante os anos 60 e 70 do mesmo século, estas aldeias – assim como a maioria do interior português – tornaram-se lugares praticamente abandonados de uma região já por si pouco desenvolvida. A estes fenómenos juntam-se factores como a topografia acentuada e o clima marcado por Invernos rigorosos de humidade, vento, nevoeiro e muito frio, e Verões quentes e secos. A falta de acessos por estrada e de meios de transportes públicos ampliam ainda mais o abandono desta região.*

16 *Sobre esta temática ver Arnstein, Sherry R. "A Ladder of Citizen Participation," JAIP, Vol. 35, No. 4, July 1969, pp. 216-224.).*

Espaço Vazio

É Peter Brook quem nos liberta ao anunciar, no seu livro O Espaço Vazio, o fim do teatro do aborrecimento total e a propor o espaço vazio. "Posso chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral" (2011, p.9) a performance para acontecer não necessita de cenários elaborados, vive dos corpos e do encontro entre performers e espectadores.

Peter Brook encontra no dramaturgo William Shakespeare o caminho para o teatro contemporâneo, assinalando que "a ausência de cenários no teatro Isabelino era um factor que lhe concedia [a Shakespeare] mais liberdade" (idem, 124). Este teatro sem cenários não só permitia que o dramaturgo viajasse pelo mundo como também lhe abria o caminho para passar do "mundo das acções para o mundo das impressões interiores" (idem, 125). Além de que a cena vazia [sem cenários] permite ao espectador concentrar-se no trabalho do actor e passar de "um plano geral para um grande plano", ou seja, sobrepondo a percepção do movimento global, a acção geral, com um olhar do pormenor. Ao optar pela ausência de cenários, Shakespeare fez o que nenhum outro autor conseguiu fazer até hoje: criar peças que atravessam os diversos estados de consciência.

Peter Brook ao sugerir o espaço vazio como espaço de criação da acção teatral, alerta para a importância de ensaios como preparação para o actor, quando diante do espectador, se transformar. A transformação não acontece por magia, mas através de um processo de repetição[17] e essa repetição do trabalho do actor transforma-se em representação quando o público é envolvido na acção (assiste à acção, não a observa apenas): "o que é presente para um é presente para o outro" (idem, 191), partilhando o mesmo tempo e o mesmo espaço.

Peter Brook, na sua prática como encenador e realizador[18], identifica a transformação no actor apenas quando encontra o espectador e com ele partilha um determinado "presente" ou momento da ação. Estas ideias vão de encontro à teoria de Érika Fischer-Lichte, exposta mais acima no texto, de que a co-presença física entre actores e espectadores é uma das componentes essenciais para que a performance aconteça. No entanto, Brook alerta que para que a transformação aconteça o actor terá de passar por um processo solitário de repetição, de ensaios, usando exercícios que lhe permitam "descobrir sozinho aquilo que apenas existe dentro de si (…) aperfeiçoando suficientemente a sua percepção, ele [o actor] consiga detectar em si próprio movimentos que não identificaria de qualquer forma" (idem, 153)

Interessou-nos, no processo de criação do Xistórias, o esvaziamento dos cenários teatrais, interessou-nos o improviso na acção e a imprevisibilidade do encontro entre performers e espectadores. A visita guiada ao museu do Sr. Coriolano, da aldeia de Aigra Velha, só poderia ter existido naquele espaço, com as suas peças e com a sua presença, que integrava uma visão mais holística de cada peça exposta: o que ela é, como foi parar à coleção e como se relaciona com a sua estória pessoal. No fundo, pretendíamos uma linguagem de proximidade, com a espontaneidade de uma conversa, de um diálogo quotidiano. É o que Brook define como elemento real do teatro: o momento em que a

17 *Brook classifica os 3 elementos necessários para que um acontecimento teatral se torne vivo: Repetição (processo de ensaios), Representação (o actor está diante do público e transforma a sua repetição em representação) e Assistência (acontecimento teatral).*

18 *Também fundador da famosa companhia de teatro francesa Bouffe du Nord.*

performance do real se mescla com o real da performance. Não há linha de separação entre a verdade performativa – aquilo que é mostrado na performance, criado só para esse efeito – e a verdade do dia-a-dia.

Daí integrarmos o que cada participante já dominava e sabia fazer. O nosso desafio foi o de usar o seu espaço quotidiano e mostrar as suas tarefas diárias no enquadramento da performance. Não queríamos a ideia convencional de actor: os participantes em conjunto, na sua relação entre si e com o espaço, traziam para primeiro plano a performance. Até porque tornou-se impossível conseguir que os habitantes das aldeias tivessem tempo para ensaios, para procurar essa "repetição", conforme sugerido por Peter Brook.

Pretendíamos dar voz a um grupo, a uma comunidade, e expor um problema real que afecta a vida quotidiana dos habitantes das quatro aldeias e comunicá-lo a outros, esperando impulsionar nos outros a vontade de se juntar à causa e a agirem também. Tivemos por isso de procurar outras abordagens que nos auxiliassem na criação do trabalho artístico.

É aqui que as teorias de Bertolt Brecht encontram as nossas, ajudando-nos a definir o plano performativo. É Peter Brook, ao apresentar Bertolt Brecht, quem o define como o autor mais influente e radical do teatro contemporâneo "Brecht entendia que o teatro, para ser necessário, nunca poderia afastar-se da sociedade que supostamente servia". A sua "teoria do distanciamento "veio a ser essencial ao nosso processo de criação artística.

A teoria do distanciamento

O alemão Bertolt Brecht[19], seguidor das teorias de Karl Marx e de Erwin Piscator, desafiou o teatro do século XX a tornar-se num meio de esclarecimento político que levasse as massas a agirem no melhoramento da sociedade. Brecht fez surgir ideias fundamentais para a criação teatral tais como o «teatro épico» e a «teoria do distanciamento». Brecht propôs alterações à escrita de textos teatrais sugerindo uma nova técnica de interpretação para o actor. O espectador assume no teatro Brechtiano um papel fundamental: ele detém o poder de controlar a acção sobre a realidade. Tal como Brook acredita que o espaço cénico deverá ser despido dos elementos que provocam a ilusão (tais como cortinas, luzes, cenários, etc.).

Baseando-se na definição de Aristóteles das formas dramáticas e das formas épicas, Brecht trouxe para o teatro a estética que até então estava reservada somente às obras épicas em que se mostra os homens em conflito com outros homens. Através da forma épica, acreditava Brecht, a acção teatral imprime uma actividade intelectual no espectador e obriga-o a formular uma opinião:

> *"O espectador do teatro épico diz: Nunca tinha pensado nisso - É insólito, quase inacreditável - Isto tem de acabar. O sofrimento deste indivíduo comove-me porque para ele poderia existir uma saída. Esta arte é sublime: nada aqui é indiscutível - Rio-me daquele que chora, e choro pelo que ri" (1996, 471)*

19 Dramaturgo, encenador e fundador da companhia de teatro alemã Berliner Ensemble

Com a «teoria do distanciamento» (ou Verfremdungseffekt)[20], introduz no trabalho do actor a urgência em criar uma resposta precisa no público, fazendo com que o espectador chegasse a uma série de considerações sozinho e tomasse responsabilidade naquilo que vê em cena. Resumidamente, o efeito Verfremdungseffekt trata de tomar coisas simples e naturais, universalmente conhecidas (como por exemplo a II Guerra Mundial) e transformá-las em algo diferente, curioso e surpreendente. Pretendia que desta forma o espectador não sentisse uma total empatia pela acção ou pela personagem, antes mantinha-se distanciado, atento e com capacidade de tomar decisões objectivas[21]: "O natural teve que se adaptar à marca do estranho, do anormal, do insólito. Só assim se podiam revelar as leis de causa e efeito. As acções dos homens tinham que, simultaneamente, ser o que eram e poder ser outras." (idem, 469)

Interessa-nos em Brecht a sua proposta de explorar acções simples e trabalhá-las tornando-as insólitas e estranhas. Queríamos mostrar a riqueza do património imaterial das estórias orais em que a ligação com os animais está presente em grande parte delas – estórias de lobisomens ou estórias que envolvem cabras, por exemplo. Desenhámos máscaras de animais (cabra, ovelha, gato) e pedimos aos habitantes mais jovens que as usassem, colocando-se em determinados pontos do percurso entre as aldeias, escolhidos previamente também por eles. Ao se realizar o percurso pedestre entre aldeias, os participantes encontravam estas criaturas exóticas e perguntavam quem seriam e o que significava a sua presença ali[22]. O mesmo acontecia na instalação Casa da Memória, na aldeia da Pena: o seu proprietário, o Sr. Victor Martins, convidava o público a visitar sua casa e mostrava o álbum de fotografias da sua família. Quem entrasse na casa, encontrava o Sr. Victor a tocar a taça tibetana que adquiriu numa das suas muitas viagens. Através desta acção pretendíamos que se questionasse por que razão a presença daquele objecto e como se relacionava com o ambiente da aldeia e daquela família.

Brecht, tal como nós no Xistória, acreditava que poderia comunicar directamente com o público através da exposição física dos problemas sociais. Não pretendíamos que o espectador se emocionasse ou se identificasse com a acção performativa, pelo contrário, queríamos desafiá-lo a questionar as diferentes escolhas artísticas e que em última instância sentisse tanta estranheza com o que lhe era apresentado que se viam no "dever" de documentar e partilhar a acção nas redes sociais, através de fotografias ou comentários.

Mesmo que a transformação no espectador não acontecesse pela tomada de acção – tal como pretendia Brecht – é possível afirmar que essa transformação acontece e guia o espectador em futuras acções ou acções colaterais, podendo até (afirmamos) gerar um loop autopoetico[23].

Iniciámos o texto dizendo que havia em nós uma percepção inicial a que demos o nome de ingenuidade. Estávamos deslumbrados com a paisagem natural e as vivências humanas do lugar, pelo que ao chegar ao território apenas tínhamos como referência a

20 *Efeitos de alienação ou distância*

21 *Exemplo disso é a sua peça Mãe Coragem e os Seus Filhos. Embora a peça tenha sido escrita nos anos 30, a acção passa-se no século XVII, durante a guerra dos 30 anos. Brecht utiliza esta história para falar da II Guerra Mundial e sobre o avanço do Nazismo na Europa. A peça dá a conhecer a "Mãe Coragem", uma mulher detestável cujo o negócio e o lucro tornam-se mais importantes do que a vida dos seus 3 filhos.*

22 *Era frequente o barulho do grupo durante o percurso – não se tratava de um evento convencional mas sim um que pedia a participação activa do espectador. No entanto, sempre que surgiam estas figuras no espaço, o grupo ficava em silencio, demorando-se na observação.*

23 *Basta para isso pensar na disseminação de uma foto ou um comentário nas redes sociais: uma publicação pode chegar a um número elevando de utilizadores e a própria acção da partilha ir surgindo no historial do utilizador, vezes sem conta.*

recolha das estórias e o desejo de trabalhar com as pessoas daquelas aldeias. O diagnóstico realizado pelo Mário deu-nos uma visão mais alargada do território, bem como dos problemas que existiam na comunidade. O desafio foi o de usar esses problemas como catalisadores para a criação performativa.

Dramatização dos problemas locais

Augusto Boal (o terceiro Bê desta troika), encenador, escritor e pedagogo, contribuiu significativamente para a construção de técnicas de trabalho[24] com comunidades propondo a dramatização de problemas sociais. Boal forneceu as bases para o teatro do oprimido, através de técnicas de construção teatral como o teatro-fórum e o teatro invisível. Na sua prática teatral encontram-se metodologias de trabalho que obrigam a uma auscultação permanente dos indivíduos para se encontrar a raiz de vários problemas na comunidade. Boal levou mais além as teorias de Brecht colocando os espectadores a agir directamente na acção teatral.

Augusto Boal, ainda nos anos 50, fundou, no Brasil, o Teatro de Arena e aqui, juntamente com uma equipa de actores e artistas, dedicou-se à experimentação artística, numa prática de laboratório. Essa experimentação tinha como base a metodologia de Stanislavski[25] , nomeadamente o seu trabalho sobre a Memória Afectiva. A partir do livro de Stanislavski A preparação do ator, Boal criou o seu próprio manual a que deu o nome de Jogos para actores e não-atores (1998). Neste manual encontram-se exercícios práticos cujo objectivo é encontrar uma verdade cénica, ou seja, a acção real e a teatral dependentes uma da outra[26]. Tal como Stanislaski, o manual de Boal incentiva a um treino permanente das emoções acrescentando a importância em haver uma racionalização da emoção; na sua técnica ao se encontrar uma emoção é necessário encontrar o distanciamento para a analisar e trabalhar como matéria artística:

> *"Deve-se saber por que uma pessoa se emociona, qual a natureza dessa emoção, quais as suas causas, e não apenas como ela se emociona.*
> *O porquê é fundamental, pois para nós a experiência é importante; mas o significado da experiência é ainda mais importante. Para isso serve a arte: não só para mostrar como é o mundo, mas também para mostrar por que ele é assim e como pode transformá-lo.*
> *A racionalização da emoção não se processa apenas depois que esta desaparece; é imanente à própria emoção. Razão e emoção são indissociáveis. Existe uma simultaneidade entre o sentir e o pensar". (idem, p.69)*

Raciocinar sobre a emoção permite que o actor tenha controlo sobre ela: ao trabalhar sobre determinada personagem o actor deverá permitir espaço para encontrar a emoção, reconhecê-la e usá-la no seu potencial transformador. Para trabalhar a emoção, o actor terá de passar pela vontade[27]: o actor deverá perguntar o que quer a sua personagem e não só quem é: "A vontade não é a ideia, é a concreção da ideia. Não basta querer ser

24 Augusto Boal é o fundador do Teatro do Oprimido.

25 Konstatin Stanislavski, encenador russo e criador do Método para actores de teatro. Escreveu manuais de desenvolvimento da representação teatral, sendo o mais importante A preparação do ator.

26 Sobre este tema ver o texto de Antónia Pereira Bezerra, "Verdade na Cena, Verdade na Vida: Boal e Stanislavski" Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 413-430, maio/ago. 2015.

27 Como técnica de trabalho para o actor, Boal acrescenta que a vontade precisa da contravontade como ponto de tensão, para que se crie o conflito. Isso fará com que o trabalho do actor em cena esteja vivo e dinâmico.

feliz em abstracto: é preciso criar algo que nos faça feliz" (idem, 74). Em suma, Boal incentiva passar da emoção à acção – seja ela performativa, social e/ou política.

Entusiasmou-nos explorar a emoção como catalisador da acção performativa, mantendo, no entanto, a capacidade crítica de julgar essa emoção. Boal pretendia com a sua técnica propor um teatro político em que o actor comunicasse directamente com o espectador (não-actores ou os especta-ator) e com isso motivá-lo a agir. O trabalho do actor deve procurar a reacção dos não-atores e levá-los a agir: aí se encontra a dinâmica que dá origem ao processo de transformação.

Há algo de curioso na definição de Boal da relação actor/espectador ainda não considerada pelos outros autores presentes neste texto. Boal diz-nos mais: ao relatar as suas experiências de teatro invisível na América-Latina, no livro Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular (Uma Revolução Copernicana ao Contrário) (1977), experimenta de forma radical a formula que derruba por completo o muro que separa os actores dos espectadores. É aqui que se desenrola a sua crítica ao teatro: a relação entre actor e espectador é em si um ritual: "quais são os rituais do teatro? O primeiro e fundamental: cada um sabe o seu papel, os espectadores sabem que são espectadores, os actores sabem que são actores." (p.110). De acordo com Boal, este ritual está predeterminado sempre, mesmo recorrendo a fórmulas inovadoras que fazem o espectador tornar-se mais activo.

O teatro-invisível[28] ,como proposta, pelo contrário coloca os espectadores no lugar de actores sem passar por esta predeterminação porque o espectador só toma conhecimento da acção teatral após ela acontecer. Até ao momento em que a situação é desvendada, a acção teatral confunde-se com o real, forçando o espectador a agir para resolver a crise, originada pelo conflito da acção teatral. Por outro lado, o actor, cujo objectivo é levar o espectador a agir e a tornar-se em espectador-actor, passa a ser actor-espectador: é uma via de dois sentidos. O actor introduz a acção e conhece a estrutura pela qual esta se desenrola. O espectador não conhece a acção age em resposta à acção, sem ser possível ao actor prever como se desenrolará a acção. É uma espécie de libertação do espectador e do actor da "opressão" do ritual do teatro. Ao se libertarem dos seus papéis predeterminados, ambos os indivíduos passam a possuir ferramentas para se libertarem de outras opressões.

Boal apresenta uma alternativa ao modelo convencional de teatro e tem um objectivo específico: o de transformar ideias em acções concretas[29] que tenham impacto na sociedade. Para Boal ser cidadão não é viver em sociedade é transformar a sociedade em que se vive.

No que diz respeito à ontologia da performance, encontramos em Boal um paralelo com as ideias de Fischer-Lichte em que o acto de transformar é transformador para todos os que tomam contacto com a acção performativa. No entanto, a interpretação dos executors (actores e não-actrores) acontece através da racionalização da emoção (razão, pensamento, thought) conforme a proposta de Carroll.

28 *Augusto Boal descreve neste mesmo livro experiências do teatro-invisivel, ver pp.110-132.*

29 *Este objectivo é transversal às diferentes técnicas exploradas por Boal: teatro-invisível, teatro-fórum, teatro legislativo e em maior escala o teatro do oprimido em que o espectador assume de forma consciente o papel de actor na resolução de um problema (conflito).*

A ontologia da performance na transmissão em tempo-real

Ao auscultar a comunidade do Xistórias incentivámos a partilha de estórias pessoais que relacionasse os indivíduos ao local. Queríamos perceber como as ferramentas tecnológicas contemporâneas estavam presentes no seu dia-a-dia e nas vivências quotidianas. Daí partimos para o levantamento dos problemas assinalados pelos habitantes no acesso a essas ferramentas.

Trabalhámos um conjunto de recursos que caracterizam a região e que se potencializam enquanto recursos de troca entre a população local e quem visita o território. Transformámos acções performativas a partir de práticas laborais, tradicionais e modernas, desde a pastorícia à apicultura, passando pela colheita do milho, pela confecção do pão e pela destilação do bagaço em água-ardente. A proposta do Xistórias foi, precisamente, trabalhar em harmonia entre a tradição contada e a contemporaneidade das aldeias, tendo em conta quem lá vive no século XXI, quem de lá saiu, quem lá pretende viver e quem lá trabalha na promoção da cultura e do ambiente.

Mas, tal como enunciado mais atrás neste texto, o elemento diferenciador (ou mais chamativo) deste trabalho dizia respeito ao uso da tecnologia na criação e apresentação da performance. O nosso objectivo era claro – até o escrevemos no título do projecto –: a criação de uma performance digital. Focamo-nos na acessibilidade às telecomunicações, potencializando até uma acção colectiva que reivindicou condições de acesso à Internet e à rede móvel nas aldeias. A tecnologia teve aqui, neste projecto, um papel muito significativo: foi o elemento agregador da comunidade para a manifestação de um problema social e a matéria de trabalho criativo. Logo no início do processo, anunciamos que a performance que seria transmitida em tempo-real para Lisboa, através da Internet. Sabíamos que a transmissão teria muitas falhas e, em última instância, poderia falhar.

Até agora focamo-nos nas componentes de interacção com o espectador que nos encontrou na serra. Mas o que dizer do espectador que nesse dia de chuva se dirigiu à Casa da Árvore, da Associação Salamandra Dourada, para assistir à transmissão em tempo-real? Como se relacionam estes com os princípios ontológicos expostos neste texto?

Aqui não se aplica o princípio de co-presença de Erika Fisher-Lichte, discutido no início do texto. Da mesma forma, os espectadores que assistem à transmissão são incapazes de por si só alterarem a acção performativa e com isso fazer alterar a interpretação do performer – "mindfullness of the performer" como em Carroll. Afirmamos, no entanto, que a performance (nos seus conceitos e na sua materialidade) se apoia no comportamento imprevisível dos meios tecnológicos para a transmissão. Essa imprevisibilidade tem grande impacto na relação entre os espectadores que assistem à transmissão e os performers: é, ao mesmo tempo, o ponto de tensão entre os dois e aquilo que os liga, que os une.

Os dois tipos de espectadores – no local e o da transmissão – não são opostos. São experiências estéticas diferentes, não-hierarquizados, ou seja, um não é mais importante do que o outro. Altera-se aqui a experiência estética da recepção da obra de arte, a qual está acessível apenas por períodos de tempo muito reduzidos em que os espectadores são deixados em suspenso, à espera, na companhia uns dos outros, na ambiguidade de querer ver o que está do outro lado e a dúvida de que os meios funcionem.

Fazendo uso de uma transmissão em directo deficiente queríamos transmitir a frus-

tração da interrupção do processo de comunicação – que é o que acontece diariamente a quem vive ou visita estas aldeias da serra da Lousã – ou citando Daniela Maduro, no seu artigo "Histórias por um fio: narração mediada em tempo real":

> *"As Xistórias seriam, afinal, um conjunto de mensagens ameaçadas por um fio imperceptível que deixaria, à sua semelhança, a performance em suspenso. Sem rede (que era esquiva e flutuante), as Xistórias continuariam circunscritas aos limites da aldeia e continuariam de boca em boca e de mão em mão, como parte da tradição oral" (2015, pp.150,151)*

A tecnologia no Xistórias não é mais do que um elemento cénico para quem assiste à performance no local mas ela é a única ligação com a acção para quem está do outro lado; é o elemento que transforma. Há então uma transformação dos princípios ontológicos da própria performance. Alteram-se os princípios de espaço e de presença, desestabilizado também o espectador – que deixa de perceber qual o seu papel e a sua relevância para a acção performativa. Afirmamos então que em experiências como a do Xistórias (e de outras peças que utilizem a transmissão em tempo-real) a tecnologia introduz a imprevisibilidade e o acaso à performance pelas suas características fugazes que são difíceis de controlar, deixando o espectador e o performer à sua mercê.

Bibliografia

Arnstein, Sherry R. (1969) "A Ladder of Citizen Participation," in JAIP, Vol. 35, No. 4, pp. 216-224

Bezerra, Antónia Pereira (2015) "Verdade na Cena, Verdade na Vida: Boal e Stanislavski" Rev.

Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 2, pp. 413-430

Boal, Augusto (1998) Jogos para atores e não-atores, Civilização Brasileira

Boal, Augusto (1977) Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular (Uma Revolução Copernicana ao Contrário), Coimbra, Centelha

Brook, Peter (2011) O Espaço Vazio, Lisboa, Orfeu Negro

Carroll, Noël (2009), "Philosophy and Drama: performance, interpretation, and intentionality" in Staging Philosophy, ed. Krasner David e Saltz David Z., Michigan , The University of Michigan Press

Maduro, Daniela Côrtes (2016), "Histórias por um fio: narração mediada em tempo real", in Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea no.47, Brasília jan./jun, pp. 141-156

Fischer-Lichte, Erika (2009), "Culture as Performance" in Modern Austrian Literature, Vol. 42, N.º 3, Modern Austrian Literature and Culture Association

Fischer-Lichte, Erika (2008), The Transformative Power of Performance: A new aesthetics, Oxon, Routledge

Rougemont, Martine, Scherer, Jacques e Borie, Monique (1996), Estética Teatral Textos de Platão a Brecht, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian

A ILUSTRAÇÃO COMO FERRAMENTA DE COMUNICAÇÃO ACESSÍVEL: REFLETIR SOBRE O LUGAR DO OUTRO

Nuno Fragata[1] e Catarina Mangas[2]
[1]*CICS.NOVA.IPLeiria – iACT, LIDA, ESAD, IPLeiria*
[2]*CICS.NOVA.IPLeiria - iACT, CI&DEI, ESECS, IPLeiria*

Resumo

Para que a comunicação entre a arte e o sujeito seja eficaz, é fundamental que a primeira se crie ou reconstrua em função das características do seu público-alvo, aproximando as duas componentes e assumindo-as como partes de um todo.

Para que tal aconteça, é fundamental dar a conhecer técnicas e ferramentas de criação, produção e receção de conteúdos e produtos acessíveis a profissionais de diversas áreas do conhecimento que sejam responsáveis pela tomada de decisões no processo de criação de um sentido pela arte.

Numa oficina do Mestrado em Comunicação Acessível do Politécnico de Leiria, procurou-se que os elementos constituintes da ilustração fossem usados de forma consciente. Recorreu-se a técnicas oficinais de gravura e serigrafia, colocando os estudantes no papel de produtores de imagens táteis, em que se transpôs a informação apreensível por normovisuais para uma informação a ser lida com os dedos.

As várias produções foram testadas num continuum, sendo os estudantes colocados no lugar do emissor e do produtor, procurando, pela imagem, entender a possível perceção do recetor. Mais do que tradutores de imagens, procurou-se uma reflexão sobre o Outro, sobre a produção para o Outro e sobre a forma como se pode potenciar a comunicação através de uma imagem impressa legível, com caraterísticas táteis.

Introdução

A comunicação, entendida como um processo ativo entre dois, ou mais, intervenientes, através do qual se dá a troca de informação que envolve a codificação, a transmissão e a compreensão de uma mensagem (Sim-Sim, 2006) é inata ao ser humano e essencial à vida em comunidade. Esta acontece através do uso da língua (oral ou escrita) mas também de outros códigos, nomeadamente não-verbais, como é o caso das expressões faciais, da música ou da imagem (Calero, 2005).

Para que a comunicação seja eficaz, é essencial que, por um lado, se adotem estratégias expressivas que traduzam a ideia mental do autor mas que, por outro lado, sejam pensados formatos que tenham por base a possibilidade do recetor reconhecer e descodificar a mensagem produzida, atribuindo-lhe significado.

Prevendo a Constituição da República Portuguesa que "1. Todos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei." (artigo 13º - Princípio da Igualdade) e que "1. Os cidadãos portadores de deficiência física ou mental gozam plenamente dos

direitos (…)" (artigo 71º - Cidadãos portadores de deficiência), facilmente se depreende que a implementação de formatos de comunicação acessível, que permitam que o processo comunicativo seja eficaz entre todos, independentemente de possuírem algum comprometimento sensorial ou cognitivo, deve ser uma das preocupações do emissor/produtor de mensagens e, de uma maneira geral, de toda a sociedade.

O Modelo Biopsicossocial decorrente da Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (Organização Mundial da Saúde, 2004) reitera esta perspetiva ao preconizar que as eventuais limitações apresentadas pelas pessoas, nomeadamente por pessoas com deficiência, deixam de ser a tónica, passando a ser o défice de respostas do contexto às características do indivíduo que limita a participação dos cidadãos.

Comunicação Acessível pela Arte: o acesso à imagem por pessoas com incapacidade visual

A arte possibilita a participação dos cidadãos e o desenvolvimento de princípios e valores considerados essenciais e estruturantes no seio de uma comunidade. Pelas artes constrói-se uma identidade pessoal que permite "afirmar a singularidade de cada um, promovendo e facilitando a sua expressão, podendo tornar-se uma 'mais-valia' para a sociedade; (…) Desempenham um papel facilitador no desenvolvimento/integração de pessoas com necessidades educativas especiais" (CNEB, 2010, pp. 149-150).

Vivemos, no entanto, num mundo preparado essencialmente para pessoas sem limitações, pelo que se torna essencial conceptualizar meios e implementar ações que efetivamente possibilitem o acesso e fruição da arte por todos os cidadãos, com ou sem deficiência. Só assim se atinge o objetivo máximo de qualquer obra artística, comunicando por e através dela.

Esta abordagem à arte, formada por elementos a que todas as pessoas consigam aceder e compreender, inclui o uso da imagem que é uma das formas mais ancestrais de comunicar, sendo possível encontrar nas cavernas pré-históricas diversas representações produzidas pelas primeiras civilizações.

Embora seja anterior à escrita, a sua popularidade não foi afetada pelo surgimento desta, sendo atualmente usada para os mais diversos propósitos e por áreas tão variadas como a educação, a ciência ou a cultura.

Apesar das imagens serem recebidas, pela maior parte das pessoas, através da visão, existe uma camada minoritária que não pode aceder desta forma a estas representações, pelo facto de terem uma incapacidade visual, ou seja, um impedimento total ou parcial da visão.

Em Portugal, segundo o Censos de 2011, a população residente contava com 10 562 178 pessoas, sendo que o número de cidadãos com dificuldades de visão atingia um valor próximo dos 900 mil indivíduos. Destes cerca de 28 mil eram cegos, não tendo sido determinado o número de pessoas com baixa visão.

Apesar de não existir um valor concreto para o total de cidadãos com deficiência visual no nosso país (pessoas cegas e com baixa visão), reconhece-se que este é um número elevado que justifica o investimento na (re)produção de imagens táteis que é, ainda,

muito precário. Reconhece-se, portanto, que o sucesso da perceção da representação das imagens depende do leitor mas também do ilustrador, devendo-se procurar uma partilha do mesmo código, ou seja, uma zona de comunicação acessível entre o ilustrador/produtor da imagem e o recetor/público-alvo da mensagem produzida.

Foi justamente a necessidade de preencher essa lacuna que conduziu à inclusão de uma oficina de gravura e serigrafia no âmbito da Unidade Curricular de Laboratório de Comunicação Aumentativa, que decorre no segundo semestre do curso de Mestrado em Comunicação Acessível do Instituto Politécnico de Leiria. Este é um curso, criado em 2013, que acolhe estudantes de diversas áreas profissionais com o intuito de formar especialistas na mediação de processos comunicativos, considerando a diversidade de públicos (Freire & Mangas, 2017).

Gravura e serigrafia: algumas reflexões

Os estudantes do Mestrado em Comunicação acessível, ao aceitarem desenvolver trabalho numa Oficina de serigrafia e gravura, são claramente colocados fora da sua zona de conforto, sendo-lhes pedido que se posicionem no papel de produtores, mais do que no de tradutores, reforçando a tomada consciente de decisões por um processo de investigação-ação, numa prática participada, colaborativa e interventiva. Aos estudantes é pedido que reforcem o entendimento da procura das especificidades de cada trabalho a produzir, sendo que cada imagem pede uma representação tátil diferenciada, uma procura individualizada que ajudará a criar um guia próprio, um mapa específico, para uma comunicação tátil clara e objetiva.

O objetivo principal da oficina foi o de levar os estudantes a refletir sobre as suas próprias produções, no que diz respeito à textura e ao relevo das imagens, procurando que o acesso às mesmas fosse possível através de uma leitura tátil, à semelhança do que acontece no sistema Braille. Os resultados alcançados surgiram como uma representação viável, em relevo, da informação original, que relacionam uma função referencial, que remete para uma transmissão cognitiva, com uma função poética, que remete para uma transmissão estética.

Criar uma imagem com intuito comunicativo será criar uma mensagem. Uma ilustração, sendo mensagem, será mais do que uma simples imagem ou um desenho colocado a favor de um texto. Ser mensagem implica ser consciente do vocabulário de que dispõe para potenciar o ato de comunicação.

Numa ilustração os elementos constituintes da mesma (o desenho, os materiais e técnicas, as formas e as cores, o modo de representação espacial, a composição) são colocados a favor do processo criativo. Cada elemento adiciona-se a outro, e a outro, criando um sentido, que poderá ser aplicado como reforço do texto em que se baseie; que poderá criar uma visão diferente da transmitida pelo texto; que poderá tornar-se independente do texto ou que poderá incluir o próprio texto enquanto forma visual.

"A vista chega antes das palavras. A criança olha e vê antes de falar." (Berger, 1972, p. 11). O mundo poderá ser explicado por palavras mas as palavras não poderão substituir-se ao mundo, sendo estas uma explicação ou tradução que nunca se adequa totalmente à visão. O que se vê e o conhecimento que se tem sobre algo influencia a perceção. O que olhamos torna-se alcançável, num jogo de relações entre o que estamos a ver e nós próprios. Tudo é interpretação.

Uma ilustração, como uma imagem, será um conjunto de aparências que foi isolada e que foi conservada. Algo que perdura no tempo, além da circunstância que levou ao seu surgimento. Sendo inicialmente criada como forma de evocar a presença de algo ausente, será uma imagem que reflete sempre um ponto de vista, o de um autor, da sua perceção e do seu modo de ver, da sua época, contexto histórico e herança cultural.

Na introdução do livro Illustration – A Visual History (Heller & Chwast, 2008), refere-se que a ilustração, considerada uma arte aplicada por colocar o processo criativo a favor da comunicação pela imagem, tem como objetivo iluminar algo, criar uma representação visual que torne a informação (normalmente um texto) mais acessível. Produzida para ser acessível e legível, a ilustração manifesta-se nos mais diversos estilos. Uma ilustração deve comunicar uma mensagem específica à sua audiência, podendo ou não ser apresentada como trabalho de autor, surgindo muitas vezes aplicada enquanto trabalho anónimo, não identificado. O trabalho em ilustração será tendencialmente trabalho narrativo e representacional.

O desafio da ilustração será um desafio intelectual por envolver um conceito, e um desafio artístico por envolver uma prática, uma execução. Os ilustradores terão tendência a utilizar determinadas técnicas, por diversas razões, sejam estas emocionais, intelectuais, estéticas ou de execução prática. Por vezes, o objetivo da representação ou o objeto da representação levam à escolha da técnica a usar. O uso de determinada técnica muitas vezes influencia o resultado e a expressão da mensagem e quantas vezes a relação que o ilustrador cria com a técnica se torna uma relação única e pessoal.

Na base da representação encontramos o desenho. O desenho é uma ferramenta para a criação enquanto esboço, esquematização e processo. O desenho permite explorar, desenvolver e refinar conceitos de um modo flexível e fluido, servindo como um registo rápido, como a visualização de uma ideia, como possibilidade de caminho a ser explorada, potenciando a aplicação de mudanças que afinem a comunicação pretendida.

No prefácio de Writing on Drawing (Taylor, 2008), a autora refere que o desenho pode fornecer um registo permanente de algo ou ter uma relação transitória e temporal com o mundo. O desenho, como ferramenta de investigação, transformação e geração, colocada a favor da concretização e transferência de ideias, surge valorizado quando os meios usados para a sua execução estão diretamente ligados à investigação e concretização de conceitos e ideias, quando se torna inventivo nele mesmo e no seu significado. O ato de desenho é o que permite registar ideias e visualizá-las, sendo o desenho o que faz a passagem de um mundo concetual (das ideias) para um mundo real (da produção). O desenho surge como ferramenta de análise, de procura, de experimentação. Produzir a partir de um ato de desenho, entendendo este ato de desenho como a procura de criar um corpo, um ato que levando à concretização de algo, o revela. O ato de criar algo é um ato de desenho, um ato de design.

Ambrose (2010) define design como um nome e um verbo que pode referir-se tanto a um processo como a um produto finalizado, tendo a palavra recentemente surgido, mais até como adjetivo do que como nome, fruto de uma ligação criada ao objeto de design como possível objeto passível de moda. O design geralmente articula duas formas de raciocínio: raciocínio imaginativo e raciocínio mecânico, criatividade e produção, conhecimentos técnicos e conhecimentos visuais.

Oficina de gravura e serigrafia: colocar o estudante no papel de produtor e designer

Ao longo das aulas na Oficina de serigrafa e gravura, aos estudantes do Mestrado em Comunicação Acessível foi pedido que se colocassem no lugar de produtores, designers, na procura de soluções criativas, reprodutíveis e de comunicação.

Esperava-se que a ideia de design fosse ensinada como um processo de aprendizagem pelo fazer, pela apresentação de questões a resolver e pela procura prática da sua resolução, analisando em paralelo ou de forma complementar, posteriormente, soluções encontradas para questões similares. O que anteriormente existia em pensamento foi adquirindo forma para que pudesse ser apresentado, explicado e testado no momento de produção.

Tendo como principal público-alvo pessoas com deficiência visual, procurou-se que a representação de espaço fosse o elemento-chave de uma linguagem visual, sendo criada a ilusão de espacialidade tridimensional numa representação plana bidimensional. Os estudantes/designers foram chamados a levar algo de si para o trabalho que desenvolveram. Era esperado que se propusessem soluções criativas para o produto a desenvolver, que tivessem uma visão artística e que identificassem restrições e problemas, solucionando-os.

Existiu, na forma de produzir design, uma reflexão no ato de fazer e uma reflexão sobre o ato de fazer, a produção e o que foi produzido. A reflexão no ato de fazer abre portas a diferentes soluções e caminhos a explorar, a reflexão sobre o ato de fazer permite analisar as escolhas e testes realizados, apontando conclusões para futura referência.

Existiu, portanto, uma reflexão contínua acerca de problemas e da validação de soluções, relacionando inspiração e utilidade, na procura e aplicação de métodos, tecnologias e técnicas. De modo a conseguir comunicar, uma imagem e os elementos que a compõem (linhas, formas,…) devem ser especificamente planificados para essa função. Sendo a imagem tátil uma imagem com relevo, que quando graficamente simplificada permite o reconhecimento pelo tato, pode ser criada por variados processos, como o artesanal, a impressão em papel microcapsulado sensível ao calor, ou a impressão 3D. Para tal, devem ser tidas em conta a simplicidade, a orientação, a escala, e as caraterísticas que permitam que as componentes da imagem possam ser percebidas pelo tato, pela ponta dos dedos.

Os estudantes do Mestrado em Comunicação Acessível foram desafiados a criar este tipo de imagens, entre a procura de comunicação e a procura de expressividade através de processos diretos de reprodução gráfica, nas técnicas de impressão em linoleografia (técnica similar à xilografia mas que utiliza uma placa de linóleo como base para a criação da matriz) e impressão em serigrafia.

Em linoleografia, uma placa de linóleo escavada torna-se a matriz da imagem a imprimir, sendo a criação de relevo controlada por variáveis como o modo como a pressão surge aplicada, o papel utilizado, o papel estar ou não humedecido. Em serigrafia, há uma passagem de tinta através de uma rede de fios cruzados que estará intencionalmente obturada em determinadas zonas definindo áreas e linhas que criam a imagem a ser lida.

Figura 1 - Exemplos de matriz e da resultante impressão, com relevo criado por ação da prensa.

Em serigrafia o relevo surgirá de modo propositado, pela aplicação de tintas ou vernizes com caraterísticas específicas que permitam criar diferenças táteis sobre a superfície do material a imprimir. Pensando a procura de criação de imagem tátil, em linoleografia obtemos relevo por subtração de matéria, sendo a placa de linóleo escavada com utensílios chamados goivas. A imagem em relevo surge pelo diálogo criado entre as áreas escavadas e as áreas onde se mantém a altura original da placa de linóleo, surgindo a imagem sobre o papel por ação da força exercida pela prensa.

Aos estudantes foi pedido que, num workshop de aproximadamente 6 horas, se situassem como produtores na criação de imagens impressas com caraterísticas táteis por junção das técnicas da serigrafia e da linoleografia, a partir de fotografias de monumentos. Imagens com a possibilidade de simultaneamente serem acessíveis a pessoas cegas e normovisuais.

Compreendendo o uso da serigrafia para aplicação de tinta sobre papel e a linoleografia para criar relevo, foi decidida a ordem das técnicas de impressão, refletindo sobre a utilização inicial da serigrafia para aplicar cor e de seguida a linoleografia para o relevo ou se produzir por ordem inversa, testando qual a ordem mais prática para a impressão pretendida, uma para a cor, outra para o relevo.

Por desenho direto com caneta obturadora sobre folha de acetato os estudantes criaram abordagens às fotografias dos monumentos, simplificando as suas características de forma a serem comunicadas o mais facilmente possível e decidindo quais as caracteristicas próprias que tornam cada monumento reconhecível e diferenciado. Criaram, assim, a imagem a ser transferida para a seda de serigrafia (a rede de fios cruzados que após aplicação de uma emulsãoo fotossensível irá receber a imagem). A impressão surge por pressão de um rodo que pressiona a tinta através dos fios da seda transferindo-a para o papel.

Pela serigrafia os alunos criaram a imagem a ser lida pelo olhar, pela linoleografia criaram a imagem a ser lida pelos dedos. A sobreposição precisa das duas impressões resulta na imagem que pretende potenciar uma leitura visual e tátil.

Figura 2 - A matriz escavada e a imagem resultante da impressão nas duas técnicas.

Num outro workshop com a duração de 10 horas, foi proposta a um grupo de estudantes a criação de imagens com caraterísticas táteis a partir de pinturas de reconhecimento público. Através do recurso à técnica collagraph, que procura a expressividade por aglomeração de matérias como papéis, tecidos, areia e outros que possam ser impressos com recurso a prensa, procurou-se gerar impressões que resultassem numa tradução reconhecível da imagem original para imagem tátil.

Figura 3 - Matrizes criadas por aglomeração de matérias e duas das impressões realizadas.

Foram equacionadas questões como a espessura e expressividade das linhas numa ligação direta com a exploração de materiais, que permitissem demostrar a intenção de cada estudante que equacionou formas de criação de texturas e de tradução de formas (mais abstratas ou de cariz realista consoante a pintura escolhida).

Num outro exercício, numa exploração de procura de criação de imagens táteis expressivas, os estudantes produziram imagens a tinta-da-china e grafite, criando diferentes gradações, espessuras de linha e texturas. Os estudantes reunidos em grupo juntaram

as experimentações individuais e criaram duas imagens de formato 20x20 cm. Após digitalização, tratamento da imagem ao nível do contraste e criação de modelos CAD 3D, foram produzidas duas matrizes por meio de técnica de impressão 3D, processo de fabricação aditiva com formação de camadas sucessivas de matéria até se obter a altura desejada. Após a criação das matrizes, testou-se a resistência das mesmas e a sua capacidade para a produção de imagens com caraterísticas táteis por ação da prensa sobre papel.

Figura 4 - Exemplos de desenhos, matrizes criadas por impressão 3D e respetivas impressões.

Figura 5 - Execução do desenho original e matrizes impressas com alto e baixo-relevo.

A prática oficinal colocou os estudantes alternadamente no lugar de produtores/tradutores de imagens e no lugar de leitores, sendo confrontados com as dificuldades a ultrapassar e com as oportunidades que podem surgir da tentativa-erro.

A leitura da imagem resultante, imagem impressa sobre papel, foi criada, traduzida, pelas relações de altura entre as linhas e formas que são criadas, pelos contornos e rele-

vos que surgem por ação da força aplicada através da prensa sobre o papel humedecido. Foram surgindo diversas questões, tais como: se o relevo para uma leitura tátil otimizada deve ser o da folha em contacto direto com a matriz ou o do verso dessa folha; qual a capacidade de resistência da matriz à pressão; qual o limite de pressão que pode ser aplicada pela prensa; a gramagem do papel; a capacidade de absorção de água e elasticidade do papel; a altura do relevo a ser produzido de modo a conseguir ser legível pelo tato, entre outras.

Foi-se percebendo que na mistura entre a tecnologia 3D e as técnicas oficinais, as matrizes criadas por fabricação aditiva de ejeção de ligante devem ser aplicadas sobre uma outra superfície para que as matrizes ganhem resistência à ação da força aplicada pela prensa.

Comparando os processos utilizados nos vários exercícios propostos para a criação de imagens com caraterísticas táteis, a matriz resultante da técnica da linoleografia é criada por técnica redutiva enquanto a matriz criada pela fabricação aditiva, como o nome indica, surge por aglomeração. Nas técnicas em que existe uma matriz, a imagem na matriz deverá ser pensada e produzida "em espelho", de modo a que a impressão sobre papel tenha a orientação e leitura pretendidas. A placa de linóleo permite trabalhar manualmente com instrumentos próprios, as goivas, a partir de uma superfície lisa que possui uma altura uniforme pré-definida. A fabricação aditiva com a impressão 3D permite trabalhar mecanicamente a partir de uma imagem pré-definida, que poderá ser uma imagem fotográfica, podendo-se definir por software qual a altura do relevo a obter na criação da matriz. Em serigrafia, o relevo será criado pela utilização de vernizes ou de tintas com caraterísticas e reações específicas, ou pela aplicação de tintas e vernizes que anulem texturas e relevos próprios de papéis ou outras superfícies.

O número de horas disponível para a realização dos exercícios propostos aos estudantes do Mestrado em Comunicação Acessível permitiu raciocinar acerca de opções e testar a sua concretização dentro das possibilidades oferecidas pelas Oficinas de serigrafia e gravura da ESAD.CR, abrindo portas e lançando hipóteses para a realização de trabalho futuro mais aprofundado e direcionado. As imagens resultantes dos exercícios realizados com os estudantes, imagens táteis criadas a partir da utilização de técnicas oficinais de impressão, resultam como imagens produzidas segundo a perspetiva de alguém que vê. Alguém, ou um conjunto de pessoas habituados a pensar o Outro, que procuram colocar-se no seu lugar mas que não partilham a mesma vivência diária.

Ao longo do processo de criação e produção, entendeu-se a investigação como uma forma de compreensão do mundo, uma forma de encontrar explicações para a razão de ser de um produto, implementada através de ciclos de geração de ideias e testes. As ideias foram avaliadas, testadas, refinadas.

Esboços, desenhos de conceito, maquetas, protótipos, foram formas que os estudantes/designers utilizaram para testar, instaurar hipóteses, comunicar princípios.
A experimentação justificou o trabalho e gerou conhecimentos, muitas vezes de forma intuitiva, casual, por teste e discussão de produtos e entre pares.

O design tornou-se numa forma de estruturar informação para potenciar um ato de comunicação massificado, multidisciplinar e transdisciplinar, sendo que muitas vezes, de forma a criar uma resposta adequada foi necessário cruzar referências e informações

vindas de diversas áreas das ciências humanas, sociais e técnicas.

As representações que foram surgindo, que inicialmente eram apenas uma intenção, tornaram-se possibilidades que ganharam corpo, por sucessiva pesquisa e reflexão, por tentativa e erro.

A obra se fazendo, como Sandra Rey (2002) chama à obra em processo de construção, foi uma obra com um ponto de partida definido e com uma trajetória mas sem um ponto de chegada declarado. Foi uma criação de um artista, de um indivíduo, que engloba o ato de errar como parte da construção da obra e da sua eficácia. O reconhecimento do erro levou à sua correção, tendo este sido entendido como aproximação e não como engano ou, por outras palavras, como "um ponto de cegueira na produção de um artista, e é nesse ponto que a obra se processa (…)" (Rey, 2002, p. 130).

Considerações e reflexões finais

A criação e consequente disponibilidade de imagens táteis vai ao encontro dos princípios básicos consagrados na Constituição e na legislação vigente, que assume o propósito de garantir a igualdade de oportunidade a TODOS os cidadãos.

As práticas apresentadas neste artigo pretendem, mais do que dar a conhecer técnicas de adaptação de imagens para pessoas com incapacidade visual, potenciar a reflexão sobre as ferramentas que potenciam a experimentação em artes, entendendo a diversidade como um ponto de partida para o desenvolvimento da ciência, com a sua natureza autocorretora e poder da experimentação.

Segundo Hannulah, Suoranta e Vadén (2005), a pesquisa em artes visuais deve procurar a abertura, autocrítica e autorreflexão, que resultem numa democracia de experiências (ou democracia da experimentação). Definem esta democracia de experiências como um ponto de vista que poderá entrar em diálogo crítico com a ciência ou a experimentação científica, experimentação esta que será um fluxo, um contínuo que não distingue sujeito ou objeto, observador ou observado.

Seguindo as ideias destes autores, procurou-se com a oficina de gravura e serigrafia, desenvolver um trabalho prático em artes que não estivesse preso a pontos de vista metodológicos, de modo a poder criar um espaço contínuo de exploração prática que induzisse a novas explorações, olhando para si mesma numa forma circular e reorganizando-se democraticamente.

Os estudantes envolvidos na oficina, puderam interligar a vertente teórica com a experiência prática, procurando representar, revelar e criticar convenções e métodos que não procuravam uma comensurabilidade universal, algo aplicável a todos e em qualquer tempo, mas sim um pluralismo de metodologias que servissem a alguns de nós, no presente, procurando encontrar estratégias definidas caso a caso em cada projeto.

Interessava levar os estudantes a entender e identificar os elementos constituintes de uma ilustração para que pudessem fazer um uso consciente das ferramentas que têm disponíveis por forma a favorecer a mensagem que se pretende transmitir, contribuindo para uma comunicação mais acessível e eficaz.

Em momentos futuros, seria importante incluir na investigação uma maior partici-

pação de pessoas cegas e com baixa visão de diferentes idades, géneros e habilitações, procurando passar, progressivamente, do momento de produção para o teste, validação e posterior uso dos objetos criados.

Referências Bibliográficas

Ambrose, G. & Harris, P. (2010). Design Thinking. Lausanne: AVA Publishing

Berger, J. (1972). Modos de Ver. Lisboa: Edições 70

Calero, H. (2005). The Power of Nonverbal Communication. Los Angeles: Aberdeen, WA

Catafal, J. & Oliva, C. (2003). A Gravura. Lisboa: Editorial Estampa, Lda

Constituição da República Portuguesa: VII Revisão Constitucional (2005). Assembleia da República. Consultada em 21 de agosto de 2017. Disponível em: https://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaoRepublicaPortuguesa.aspx

Currículo Nacional do Ensino Básico – Competências Essencais (2010). Consultado em 21 de agosto de 2017. Disponível em: http://metasdeparendizagem.dge.mec.pt/wp-content/iploads/2010/09/CurriculoNacional1CEB.pdf

Grabowski, B. & Flick, B. (2009). Printmaking – A complete guide to materials and processes. United Kingdom: Lawrence King Publishing

Freire, C. & Mangas, C. (2017). Percursos Formativos para a Inclusão: área da comunicação. In Freire, C.; Mangas, C. & Sousa, C., Livro de Atas da IV Conferência Internacional para a Inclusão 2016 (pp. 357-358). Leiria: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais – Instituto Politécnico de Leiria [Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.8/2590]

Hannulah, M. & Suoranta, J. & Vadén, T. (2005). Artistic Research - Theories, Methods and Practices. Helsinky: Academy of Fine Arts

Heller, S. & Chwast, S. (2008). Illustration A Visual History. New York: Harry N. Abrams, Inc

INE – Instituto Nacional de Estatística (2011). Retrato Territorial de Portugal. Lisboa: INE, I.P.

Organização Mundial da Saúde (2004). Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde. Lisboa: Organização Mundial da Saúde/Direção-Geral da Saúde

Rey, S. (2002). Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: Brites, B. & Tessler, E. (Orgs) O meio como poto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS

Sim-Sim, I. (2006). Desenvolvimento da Linguagem. Lisboa: Universidade Aberta

Taylor, A. (2008). Re: Positioning Drawing. In Steve Garner, Ed., Writing on Drawing (pp. 9-11). UK: Intellect Books

BIOGRAFIAS DOS AUTORES

Diana Pereira
Mediadora cultural. Licenciada em História da Arte pela FCSH-Universidade Nova de Lisboa (2005-2008), fez pós-graduação em Jardins Históricos pela University of Greenwich (2010) e mestrado em Museum Studies pela University of East Anglia (2011). Desde 2013 que integra o Serviço Educativo do Museu Calouste Gulbenkian e em 2016 fica responsável pela área de adultos. Para além da mediação e programação educativa para adultos, e responsável pela realização de projetos de continuidade com públicos-alvo: Entre Vizinhos, projeto fora de portas com a comunidade sénior da freguesia das Avenidas Novas e Aqui eu Conto!, projeto em parceria com o Centro de Acolhimento para Refugiados destinado a migrantes e refugiados.

Eva Navarro
Eva Navarro Martínez é Doutora em Humanidades pela Universidade de Amsterdão e Doutora em Filologia Hispânica pela Universidade de Granada, escritora e artista plástica. É professora de Teoria da Cultura e Educação Mediática e vicedecana de Estudantes e Práticas da Facultade de Ciências Sociais, Jurídicas e da Comunicação da Universidade de Valladolid, em Segóvia. Frequentou o curso de Belas Artes na Gerrit Rietvel Academie de Amsterdão e realizou os mestrados em Investigação Artística (Universidade de Amsterdão) e em Comunicação com fins sociais (Universidade de Valladolid). Tem trabalhado em diferentes universidades e centros europeus e tem participado em diferentes projetos de investigação em universidades holandesas e espanholas, relacionados com arte, cultura e comunicação. Forma parte do grupo de investigação em Comunicação Audiovisual e Hipermédia – GICAVH -, da Universidade de Valladolid, que atualmente desenvolve um projeto de investigação I+D+i em "Competência Mediática".

Ana Maria Gonçalves
Colabora em projectos comunitários da unidade curricular de Tapeçaria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Investigadora Associada do CINAMIL (Academia Militar), tem participado em exposições e conferências organizadas pela FBAUL e outras intuições de Ensino Superior. Colaborou (voluntariamente) com o Museu Nacional do Traje e com o Núcleo Museológico das Oficinas Gerais de Fardamento e Equipamento. Integra os Quadros da Câmara Municipal de Odivelas (Divisão de Habitação). Mestre em Ciências da Arte e do Património pela FBAUL (2016), licenciada em Educação Social pela ESECS do Instituto Politécnico de Leiria (2011) e do mesmo Instituto o CET em Serviço Social e Desenvolvimento Comunitário (2007). Na década de 1990, frequentou o Curso de História, Variante História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cursos profissionais Moda e Traje (Modelagem Industrial e Guarda-Roupa de Época) e o Curso Complementar de Artes dos Tecidos da Escola Secundária António Arroio.

Eunice Gonçalves Duarte
Artista e investigadora em performance e meios digitais, estudou teatro contemporâneo no University College Dublin e é doutoranda em Ciências da Comunicação e Novos Media (FLUC). A partir de 2004 iniciou um trabalho artístico de pesquisa sobre performance e a tecnologia, tendo criado diversas performances. O seu trabalho tem sido mostrado em Portugal e diversos países europeus.
Mais informações em www.semaforo.cc

Mário Montez
Animador sociocultural desde 1994. É mestre em Estudos do Desenvolvimento pelo ISCTE-IUL e detentor do Título de Especialista em Trabalho Social e Orientação Vocacional – especialidade em Animação Sociocultural e Metodologia Participativa de Projecto. É professor adjunto no IPC/Escola Superior de Educação. Nos últimos anos tem desenvolvido actividades relacionadas com metodologias visuais participativas, usando técnicas de Vídeo Participativo.
É agente multiplicador do Programa SOMOS – Programa Municipal de Educação para a Cidadania Democrática e Direitos Humanos, da CM Lisboa.
Mais informação em https://mamitz.wordpress.com/

Catarina Mangas
Catarina Mangas é professora adjunta na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria, onde tem lecionado diversas Unidades Curriculares e orientado trabalhos de investigação nas áreas da Educação, Ciências da Linguagem e Comunicação e Inclusão e Acessibilidade. É doutorada em Ciências da Educação – Formação de Professores, mestre em Supervisão, especializada em Educação Especial, Domínio Cognitivo e Motor e licenciada em Ensino Básico - 1º Ciclo.
Atualmente coordena o Observatório da Inclusão e Acessibilidade em Ação (iACT) do Centro Interdisciplinar em Ciências Sociais (CICS.NOVA.IPLeiria) e é membro colaborador do Centro de Estudos em Educação e Inovação (CI&DEI).
Tem colaborado em diversos projetos de investigação e desenvolvimento, financiados e não financiados, escrito e revisto publicações em livros e revistas indexadas e apresentado comunicações em eventos científicos nacionais e internacionais.

Nuno Fragata
Nuno Fragata (n.1975) é docente na ESAD.CR desde 2008, onde leciona unidades curriculares ligadas ao Design, à Ilustração e aos Meios de Impressão. É doutorado em Estudos de Arte pela Universidade de Aveiro (2014), mestre em Artes Plásticas (2012), licenciado em Artes Plásticas (2007) e licenciado em Design Gráfico (2001) pela ESAD.CR. Desenvolve trabalho em Cinema de Animação (atualmente em projeto com financiamento do ICA - Instituto do Cinema e dos Audiovisuais), Banda Desenhada, Ilustração, Artes Plásticas e Design Gráfico. É membro da Unidade de Investigação Laboratório de Investigação em Design e Artes (LIDA), e do Observatório Inclusão e Acessibilidade em Ação iACT (CICS.NOVA - Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais), do Instituto Politécnico de Leiria. Professor proponente e actual coordenador do curso TESP em Ilustração e Produção Gráfica, anteriormente coordenou o curso CET em Ilustração Gráfica. Desenvolve trabalho em criação de imagem táctil expressiva com recurso a técnicas oficinais de gravura e de serigrafia com recurso a impressão 3d, com alunos do Mestrado em Comunicação Acessível.

2018