

# **Grupo do Risco. A relação pelo desenho**

**Sónia Isabel Mota Vilas Ribeiro**

**Dissertação de Mestrado em Antropologia**

**fevereiro, 2022**

# **GRUPO DO RISCO. A RELAÇÃO PELO DESENHO**

Sónia Isabel Mota Vilas Ribeiro

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em  
Antropologia - Temas Contemporâneos

Orientador: Professora Doutora Sónia Vespeira de Almeida

Coorientador: Professora Doutora Amélia Frazão Moreira

fevereiro de 2022

## RESUMO

**Palavras-chave:** ecologia, ambiente, arte, desenho, Grupo do Risco.

Este trabalho estuda a percepção e interação do *Grupo do Risco*, uma associação de desenhadores e fotógrafos, com o ambiente “natural” em que praticam o seu desenho de observação. A etnografia do Grupo sugere que a imersão necessária à prática do desenho, produz uma sensação de integração ambiental, através da identificação com o que é observado. Nota-se ainda que esta prática opera como um elemento relacional e aglutinador no interior do Grupo, amplificando a sensação de pertença ao coletivo, e deste ao ambiente. O estudo etnográfico é inspirado num quadro teórico multidisciplinar, que começa por questionar a divisão “natureza/cultura”, e os efeitos da conceptualização moderna de ambiente como “natureza”, como a causa do afastamento do ser humano do ambiente e conseqüente crise ecológica. Seguidamente, resumem-se algumas propostas alternativas de interações ambientais mais inclusivas e integradas, em que tanto razão como emoção fazem parte de sistemas éticos de ecologia social e ambiental. Finalmente, reforça-se a importância do contacto direto e sensorial com o ambiente “natural”, potencialmente gerador de identificação, empatia e cuidado. Conclui-se notando como a prática do *Grupo do Risco* pode ser um exemplo influenciador e inspirador, através das representações dos locais e espécies desenhados, mas sobretudo, pela relação social e ambiental, mediada e reforçada pela prática do desenho.

## ABSTRACT

**Keywords:** ecology, environment, art, drawing, Grupo do Risco.

This work studies the perception and interaction of *Grupo do Risco*, an association of designers and photographers, with the “natural” environment in which they practice observational drawing. The Group's ethnography suggests the immersion necessary for the practice of drawing produces a sense of environmental integration, through the identification with what is observed. It is also noted that this practice operates as a relational and unifying element within the Group, amplifying the feeling of belonging to the collective, and to the environment. The ethnographic study is inspired by a multidisciplinary theoretical framework, which begins by questioning the “nature/culture” divide and its effects on the modern conceptualization of the environment as “nature”, as the cause of human being's detachment from this environment and subsequent ecological crisis. Next, some alternative proposals for more inclusive and integrated environmental interactions are summarized, in which both reason and emotion are part of ethical systems of social and environmental ecology. Finally, the importance of direct and sensorial contact with the “natural” environment is reinforced, as a potentially generator of identification, empathy, and care. It concludes by noting how the practice of *Grupo do Risco* can be an influential and inspiring example, through representations of the places and species designed, but above all, through the social and environmental relationship, mediated and reinforced by the practice of drawing.

*Para o meu pai.*

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho assinala um período de mudanças, de país, de casas e de estudos. Mas marca também uma fase de regressos, a amigos, a Portugal e ao desenho. Agradeço às pessoas que ao longo destes dois anos e meio me acompanharam, suavizando a viagem. No Porto, Ana, Andy, Armandinho, Eduardo, Isaura, Joanas, João e Joni. Em Lisboa, Alexandra e colegas dos *debates antropológicos*, Angela, Daniel, Flora e Laura. Em Luzern, Joana. Em Lausanne, Rita e Tozé. Em Coyhaique, Michelle e Zé. Em Houston, Susannah. Um obrigado especial à Angela pelas conversas aventurosas e revisões atentas. E ao Miguel, pelas leituras minuciosas e críticas de tudo que escrevo e pelo que não se agradece, mas se retribui.

Agradeço ao *Grupo do Risco*, por ter viabilizado este trabalho com a sua participação. Ao João Catarino, por se lembrar da sua aluna pontualmente atrasada e me apresentar ao Grupo. À Dilar Pereira, pelas conversas sem rede, tão úteis para imaginar o que o desenho pode ser. Ao Pedro Mendes, pela divertida “cãopanhia”. À Luísa Baeta e ao António Coelho, porque partilhámos percursos e me fizeram sentir em casa, tal como a Nádia e o Virgílio, que me acolheram em Mértola. À Catarina França, Cristina Espírito Santo, Francesco Aguilar, Henrique Queiroga, José Louro, José Perico, Lúcia Antunes, Luísa Passos, Luís Frasco, Luís Quinta, Marco Nunes Correia, Marcos Oliveira, Rita Cortês, Sandra Tapadas e Sílvia Escarduça, por partilharem a sua prática e fragmentos das suas vidas. Estou especialmente grata ao Pedro Salgado, pela generosidade com que compartilhou o seu trabalho e ideias, e pela forma inspiradora como transmite o seu entusiasmo pelo desenho e pela vida.

Agradeço às minhas orientadoras, Amélia Frazão-Moreira e Sónia Vespeira de Almeida, pela sua compreensão e confiança e pelas notas decisivas para a conclusão deste trabalho.

Um obrigado carinhoso ao meu pai, Vilas Ribeiro, porque me ensinou o sonho e a audácia de arriscar.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
PARTE 1	19
1.    NATUREZA / CULTURA	20
2.    EMOÇÃO E RAZÃO	29
3.    ECOLOGIA DAS IDEIAS	34
4.    ECOLOGIA E ARTE	40
5.    EMPIRISMO POÉTICO	46
PARTE 2	53
6.    ENCONTROS ETNOGRÁFICOS	54
7.    O GRUPO DO RISCO	62
8.    DESENHO	83
9.    AMBIENTE	102
CONCLUSÃO: A RELAÇÃO PELO DESENHO	110
BIBLIOGRAFIA	118
ANEXOS	127
ANEXO A. BIOGRAFIAS DOS MEMBROS DO GRUPO	128
ANEXO B. GUIÃO DE ENTREVISTA E QUESTIONÁRIOS	137
ANEXO C. EXPEDIÇÕES DO GRUPO E PARTICIPANTES	141

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>Drosophila melanogaster</i> . Cornelia Hesse-Honegger.....	10
Figura 2. Heavily deformed scorpion fly. Cornelia Hesse-Honegger .....	11
Figura 3. Antropóloga com o GdR. Fotografia de Henrique Queiroga .....	16
Figura 4. Cnidarians. Ernst Haeckel .....	46
Figura 5. Proliferous carnation. Original sketch by Goethe .....	47
Figura 6. Desenho de João Catarino. Expedição Ilha do Príncipe.....	50
Figura 7. Exposição GRUPO DO RISCO. MUHNAC.....	55
Figura 8. Desenho da antropóloga .....	57
Figura 9. Caderno de campo de Luís Frasco.....	59
Figura 10. Caderno de campo de Luís Frasco.....	60
Figura 11. Desenho de Marco Nunes Correia.....	63
Figura 12. Desenho de João Lucas .....	64
Figura 13. Desenho de Sandra Tapadas.....	65
Figura 14. Desenho de Pedro Salgado .....	65
Figura 15. GdR em trabalho de campo .....	67
Figura 16. GdR em trabalho de campo .....	69
Figura 17. Desenho de Marcos Oliveira .....	72
Figura 18. Desenho de Rita Cortês .....	72
Figura 19. Desenho de José Louro.....	73
Figura 20. Pedro Salgado mostra os seus cadernos de campo.....	75
Figura 21. A árvore ‘alce’ desenhada por João Catarino.....	80
Figura 22. A árvore ‘alce’ desenhada por Pedro Salgado.....	81
Figura 23. A árvore ‘alce’ desenhada por Nádía Torres.....	81
Figura 24. Desenho de Catarina França.....	83
Figura 25. Desenho de José Louro.....	85
Figura 26. Desenho de Dilar Pereira.....	87
Figura 27. Desenho de Sara Simões .....	89
Figura 28. Desenho de Dilar Pereira.....	90
Figura 29. Desenho de Pedro Mendes .....	91
Figura 30. Desenho de Luísa Passos.....	92
Figura 31. Pedro Mendes mostra os seus cadernos de campo .....	93

Figura 32. Caderno de campo Pedro Salgado.....	94
Figura 33. Caderno de campo Marco Nunes Correia .....	95
Figura 34. Caderno de campo Pedro Salgado.....	96
Figura 35. Caderno de campo de Nádía Torres .....	96
Figura 36. Pedro Salgado. Expedição .....	97
Figura 37. Fotografia de António Coelho .....	98
Figura 40. Fotografia de António Coelho .....	99
Figura 38. Fotografia de Luís Quinta.....	100
Figura 39. Luís Quinta e Catarina França.....	101
Figura 41. Desenho de Lúcia Antunes.....	103
Figura 42. Desenho de Cristina Espírito Santo .....	104
Figura 43. Desenho de Francesco Aguilar.....	107
Figura 44. Fotografia de Henrique Queiroga.....	108
Figura 45. Desenho de Pedro Salgado e fotografia do ilustrador . .....	109
Figura 46. Desenho de Pedro Salgado .....	113
Figura 47. Desenho de Sara Simões .....	113
Figura 48. Desenho de Marco Nunes Correia.....	113
Figura 49. Desenho de João Lucas .....	115
Figura 50. Desenho de Sandra Tapadas.....	115
Figura 51. Fotografia de Henrique Queiroga.....	115
Figura 52. Desenho de João Catarino .....	116
Figura 53. Folha de experiências de Pedro Salgado, para o logotipo do Grupo do Risco.....	117

## INTRODUÇÃO

A ecologia define-se como a ciência que estuda as relações entre os seres vivos e o ambiente orgânico ou inorgânico em que estes vivem. A ecologia humana inclui ainda as práticas culturais e percepções transculturais dos humanos, fazendo da antropologia, pelo englobamento que faz das múltiplas dimensões da humanidade, uma disciplina central ao seu estudo (Milton 1993: 3-4). Tim Ingold (1992) afirma que, se considerarmos que a cultura é a forma como os humanos compreendem e se integram no ambiente, a antropologia cultural pode ser vista como o estudo da ecologia humana (Ingold 1992: 39). No atual contexto de crise ambiental, esta interação é percebida como uma das causas do problema, mas também a única solução<sup>1</sup>, colocando a ecologia humana no centro desta problemática ecológica. O tema deste trabalho surge de uma preocupação que é ecológica, e, de acordo com Ingold, antropológica, visando compreender como um grupo de humanos integra e percebe o seu ambiente “natural”.<sup>2</sup> A questão que coloco permeia igualmente duas disciplinas, tentando compreender esta interação ecológica através da arte, e especificamente, como um grupo de desenhadors e fotógrafos interage com o ambiente, através da prática do desenho de observação.<sup>3</sup> A antropologia, como ciência capaz de pensar e conciliar pontos de vista extremos e até opostos, permite uma análise detalhada da multidisciplinaridade desta investigação, através das áreas social, ambiental e artística, nela presentes.

A configuração do estudo define-se pelo encontro da minha trajetória artística<sup>4</sup> com as unidades curriculares (UC) de *Antropologia das Práticas Artísticas* e de *Antropologia do*

---

<sup>1</sup> Remeto-me sobretudo para a ideia de soluções tecnológicas, frequentemente apontada como forma de resolução da crise climática. Veja-se por exemplo a página *How can technology combat climate change*, no *website* do *World Economic Forum*, disponível em: <https://www.weforum.org/agenda/2021/07/fight-climate-change-with-technology/>. [consultado: 2022-01-30].

<sup>2</sup> Este trabalho começa por questionar a separação “natureza/cultura”, sugerindo, com Bruno Latour, que esta oposição seja um tópico de debate e não um recurso de compreensão e organização da nossa relação com o ambiente. Deste modo, e copiando Latour, optei por assinalar o termo “natureza” e “natural” com aspas subidas ao longo do texto, *as a reminder that we are dealing with a coding system* (Latour 2017 [2015]: 45).

<sup>3</sup> Apesar do *Grupo do Risco* ser formado por desenhadors e fotógrafos, este trabalho procura aprofundar apenas a prática do desenho, que, porque tecnicamente pouco mediada, permite uma articulação teórica igualmente direta com a questão da interação ambiental. A prática da fotografia de “natureza” poderia igualmente trazer *insights* importantes, mas comportaria um universo teórico distinto, que este trabalho não tem dimensão para abarcar. Abordei a temática da prática fotográfica num outro trabalho, embora do ponto de vista do objeto e sua materialidade (Ribeiro 2012).

<sup>4</sup> A minha formação inicial é no domínio artístico, tendo concluído a licenciatura e o mestrado na Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP) e Faculdade de Belas Artes de Lisboa (FBAUL), respetivamente, e trabalhado

*Ambiente*, da responsabilidade das minhas orientadoras, Sónia Vespeira de Almeida e Amélia Frazão-Moreira. As questões que me fui colocando ao longo do primeiro ano do mestrado estão na base desta dissertação, designadamente, qual o papel da arte na nossa relação com o ambiente “natural” e nova realidade ecológica, e em que moldes podem cientistas e artistas colaborar. O recorte final é fortemente influenciado pelas leituras realizadas nas referidas UC e pelo trabalho da artista e cientista suíça Cornelia Hesse-Honneger<sup>5</sup>, cujo trabalho responde a algumas das minhas questões. Durante 25 anos, Cornelia Hesse-Honneger (2008) trabalhou como ilustradora científica no Museu de História Natural da Universidade de Zurique, na Suíça, onde tinha como função principal desenhar a mosca *Drosophila subobscura* (Fig. 1), após esta ser exposta a um agente mutagénico pelos cientistas do museu e sofrer graves deformações.

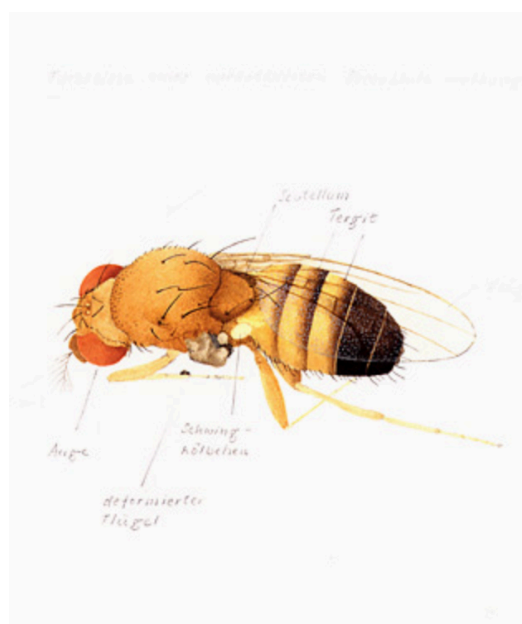


Figura 1. *Drosophila melanogaster*, Ticino, 3rd generation Color Ketch, Zürich. 1987 (The left wing is a little clump).  
© Cornelia Hesse-Honneger. Fonte: <https://atomicphotographers.com/cornelia-hesse-honneger/>

Ao longo deste período a artista interessou-se pelos insetos, continuando a desenhá-los no seu tempo livre. Começou igualmente a esboçar insetos da espécie *Heteroptera*, comumente chamados percevejos<sup>6</sup>, no que veio a tornar-se uma obsessão: *a kind of addiction* (Raffles 2010:

---

como artista visual, até ingressar no mestrado em antropologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL).

<sup>5</sup> Para informação adicional sobre esta artista e o seu trabalho, consultar o *website* de Cornelia Hesse-Honneger, disponível em: <http://www.wissenskunst.ch/uk/contemporary/1/>. [consultado: 2020-06-11].

<sup>6</sup> Numa nota técnica de pé de página a autora demonstra a sensibilidade da relação “multi-espécie” que estabelece com estes insetos: *During collection, it is important not to make any eye contact with the insects, otherwise they immediately let themselves fall onto the ground, where they can no longer be traced* (Hesse-Honneger & Walimann 2008: 510).

18). Após o acidente nuclear de Chernobyl em 1986, Hesse-Honneger dedicou-se exclusivamente ao desenho e estudo científico de insetos que vivem em zonas contaminadas por níveis baixos de radioatividade, junto a centrais nucleares, ou zonas de acumulação de nuvens radioativas, como foi o caso da região suíça onde vivia. Descobriu, através da combinação dos seus desenhos de animais deformados (Fig. 2), com os dados provenientes da recolha comparativa de tipos de radiação antropogénica presente no local e sua acumulação nas plantas, que os níveis baixos de radioatividade artificial, oficialmente considerados seguros para os humanos e para os restantes organismos, deformavam os insetos em 15-35% vs. os 1-3% considerados normais. Combinando desenho e investigação científica, Hesse-Honneger confirmou que estes animais podem ser bioindicadores do estado do ambiente a um nível microscópico (Hesse-Honneger & Walimann 2008).



Figura 2. Heavily deformed scorpion fly (*Panorpa communis*) from Reuenthal, Switzerland, near the nuclear-power plant Leibstadt. 1988. © Cornelia Hesse-Honneger. Fonte: <http://www.wissenskunst.ch/uk/contemporary/1/>

O encontro com esta artista/cientista evidenciou o potencial do desenho de observação como um instrumento concreto, que através da sua metodologia específica pode produzir empatia pelo que é observado, resultando numa forma de conhecimento complexa, que compreende dimensões racionais e emocionais. No panorama português do desenho científico destaca-se Pedro Salgado, biólogo e nome maior da ilustração científica. Professor de várias gerações de ilustradores e desenhadores, Pedro Salgado decidiu afastar-se da academia, continuando a ensinar desenho de “natureza” no Jardim Botânico do Museu Nacional de

História Natural e da Ciência (MUHNAC), em Lisboa. É ainda o fundador do *Grupo do Risco*, que adotei como universo de estudo deste trabalho. Através da etnografia das práticas artísticas do Grupo, sondei o impacto do desenho de observação na sua relação com o ambiente “natural” e espécies observadas, tendo-se tornado evidente após alguns meses que esta prática, além de mediar a relação do Grupo com o ambiente, intervém igualmente na interação social do coletivo. Esta constatação definiu o quadro conceptual do estudo, assinaladamente através da inclusão da epistemologia e ontologia relacional e estética de Gregory Bateson (1904-1980) e da ecologia integrada de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), revelando ainda a necessidade de abranger bibliografia sobre formação e funcionamento de grupos sociais.

A estrutura do trabalho acompanha a cronologia da investigação e o meu próprio processo de pensamento, portanto, cada capítulo reflete os conceitos e ideias necessários para o desenvolvimento da informação que fui obtendo dos membros do Grupo, ao longo da etnografia, num processo necessariamente iterativo. Porque estou a interpelar emoções e sentidos, mas também a combinar disciplinas que desde meados do século XIX estão epistemologicamente separadas (Hemreich & Jones 2018), o quadro concetual revela-se delicado, refletindo a iteração entre teoria e etnografia, corroborando ao mesmo tempo a necessidade de um vaivém constante entre antropólogo e objeto de estudo, que é curiosamente análogo ao vaivém entre desenhador e objeto observado. Apesar desta fluidez, e também devido a ela, optei por incluir no quadro teórico, além dos autores referidos anteriormente (Bateson 1972, 1973, 1979, 1991; Goethe 1982 [1816], 1988, 2009 [1790]), outras autoras e autores, cujos trabalhos desenvolvem modelos de pensamento integral e holístico, trazendo a amplitude necessária a uma análise multidisciplinar (Anderson 1996; Goody 1977, 2002; Haraway 2016; Ingold 1993, 2000; Latour 2014, 2015, 2017 [2015]; Milton 2002; Strathern 1980; Tsing 2021).<sup>7</sup>

O objetivo global do trabalho é questionar a relação entre arte e ambiente, averiguando da possibilidade de esta ser uma prática facilitadora de integração ambiental. Neste sentido, começo por examinar o problema geral da interação do ser humano com o ambiente e as causas

---

<sup>7</sup> Outros autores poderiam igualmente dialogar com a natureza multidisciplinar deste estudo, particularmente Alfred Gell (1988), responsável pelo debate e autonomia do vasto campo da antropologia da arte, e da sua reintegração no campo das problemáticas antropológicas (Simoni *et al.* 2010). Argumentando que as obras de arte são “objectificações” da agência humana, contendo todas as relações sociais necessárias à sua existência, Gell considera que o objeto artístico se define no contexto da interação social da sua produção e distribuição, tornando-se ele mesmo um agente, equivalente a uma pessoa. Logo, a arte é pensada como um sistema de ação, em que os objetos possuem agência na mediação das relações sociais. A não inclusão deste autor deve-se ao não endereçar diretamente a dimensão ambiental, central a este trabalho.

do seu afastamento, através de uma análise da concetualização da “natureza” como algo externo, para em seguida observar o impacto deste afastamento na atual crise ecológica. O questionar do *Antropoceno* como conceito para pensar dualismos e integração, precede o resumo das principais tendências ambientalistas e ecologistas, que servem para contextualizar propostas alternativas de interação ambiental, mais inclusiva e integrada. Começo com a proposta de Eugene Anderson (1996), de incorporar razão e emoção em sistemas éticos de ecologia social e ambiental, reforçando a importância do contacto direto e sensorial com o ambiente “natural”, potencialmente produtor de empatia e cuidado, como exemplificam Kay Milton (2002) e Eugene Hunn (2014).

Aprofundando o papel da arte e das práticas artísticas como forma de integração ambiental, examino a importância da identificação e reconhecimento do outro observado, propondo concetualizar este encontro através da “ecologia das ideias” de Gregory Bateson (1972). A sua idealização do mundo como um sistema de mentes análogas, que se identificam através da reconhecimento de semelhanças, permite pensar a arte como um elemento relacional, pois é o reconhecimento sensorial e estético que torna esta identificação possível. Após a revisão de diferentes práticas exemplificativas da relação entre arte e ambiente, nomeadamente através da Eco Arte e da Arte do *Antropoceno*, introduzo dois estudos que investigam o efeito destas práticas na consciência ambiental humana. Por fim, examino a prática do desenho de observação, a partir da filosofia perene de Johann Wolfgang von Goethe (2009 [1790]), que propõe conciliar, através desta prática, a dimensão física com a dimensão percecionada, ou, como nos diz Michael Polanyi, a «dimensão tácita» (2009 [1966]), pois são complementares para a obtenção de um conhecimento completo do mundo. Esta premissa viabiliza a exploração do potencial do desenho como uma prática de integração mental, ambiental e relacional, em que o desenhador se posiciona como uma interface entre dimensões material e sensorial.

A segunda parte do trabalho tem o objetivo de compreender como a prática do desenho de campo de observação afeta a percepção e integração ambiental dos membros do *Grupo do Risco*. Após uma descrição dos principais momentos de observação participante, onde procuro compreender os pontos de vista do coletivo<sup>8</sup>, descrevo a sua formação, caracterizo o Grupo em termos demográficos e procuro apurar a sua definição a partir da percepção dos seus membros.

---

<sup>8</sup> A diversidade temática que este trabalho comporta, assim como o contexto pandémico em que foi realizado, exigiram alguma flexibilidade, mas, ao mesmo tempo, ter presentes algumas ideias fundadoras, nomeadamente a persistência da prática da observação direta e participante (Malinowski 2002 [1922]: 24), cuja relevância se tornou mais pungente devido às limitações de circulação e convivência social.

Segue-se uma descrição do papel de Pedro Salgado no Grupo, que possibilita compreender a sua estrutura, através da organização e funcionamento interno, definidos pelo biólogo/ilustrador. Para uma compreensão mais aprofundada da prática, são observados aspetos particulares, designadamente as questões da técnica e a experimentação em cadernos de campo, que admitem não apenas o trabalho de desenho de observação, mas também a sua partilha. A partir desta conjuntura interpelo diretamente os membros sobre a sua perceção e relação ambiental que, como verifiquei, está interligada com a prática do desenho e com a socialização no interior do Grupo.

Para a realização deste estudo utilizei uma combinação de ferramentas metodológicas (Schneider 2006: 190), que adaptei às limitações do próprio trabalho e à desafiante situação social do último ano.<sup>9</sup> Assim, ao longo de 16 meses foram contactados os 31 membros do Grupo (Anexo A) e realizadas 22 entrevistas<sup>10</sup> detalhadas, não-estruturadas e semiestruturadas, conduzidas em Lisboa, Alcobaca, Mértola e Porto. Num primeiro momento, Pedro Salgado indicou-me uma lista de membros, a que apliquei a técnica de amostragem “bola de neve” (Burgess 2006 [1984]), iniciando uma cadeia de relacionamentos, que acabou por definir esta investigação. A partir deste conjunto inicial de entrevistas foi possível observar padrões e recorrências e construir gradualmente questões mais específicas, que apliquei às entrevistas seguintes. Quis apreender o contexto e dinâmica do grupo, de modo a compreendê-lo e perceber a forma mais adequada de os abordar e observar (Sluka & Robben 2011: 6), no sentido de ir aprofundando o conhecimento sobre a sua prática e relacionamento. No guião das entrevistas (Anexo B), além das questões exploratórias, incluí perguntas comparativas, que resumi posteriormente num curto questionário (Anexo B). Estas entrevistas buscaram entender

---

<sup>9</sup> A 31 de dezembro de 2019, a Organização Mundial da Saúde (OMS) identificou vários casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China, no que se revelou um novo tipo de coronavírus em seres humanos. A 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que este surto constituía uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) – o mais alto nível de alerta desta organização. A 11 de março de 2020, a COVID-19 foi classificada como uma pandemia. Em Portugal a pandemia propagou-se oficialmente a 2 de março de 2020 e a 18 do mesmo mês foi declarado o primeiro estado de emergência, que se viria a renovar a 21 de novembro de 2020 por mais 12 vezes, até ser levantado a 28 de abril de 2021. Fontes consultadas: *Histórico da Pandemia de COVID-19*, disponível no *website* da Organização Pan-Americana da Saúde, em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>; *Pandemia de COVID-19 em Portugal*, disponível no *website* da *wikipedia* Portugal, em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pandemia\\_de\\_COVID-19\\_em\\_Portugal](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pandemia_de_COVID-19_em_Portugal); e *Fim do Estado de Emergência em Portugal*, disponível no *website* da *Euronews*, em: <https://pt.euronews.com/2021/04/28/fim-do-estado-de-emergencia-em-portugal>. [consultados: 2020-18-11].

<sup>10</sup> Foram entrevistados os seguintes membros do *Grupo do Risco*: António Coelho, Catarina França, Cristina Espírito Santo, Dilar Pereira, Francesco Aguilar, Henrique Queiroga, José Louro, José Perico, João Catarino, Lúcia Antunes, Luísa Baeta, Luísa Passos, Luís Quinta, Marco Nunes Correia, Marcos Oliveira, Nádia Torres, Pedro Mendes, Pedro Salgado, Rita Cortês, Sandra Tapadas e Sílvia Escarduca. As biografias de todos os membros do Grupo estão disponíveis no Anexo A deste trabalho.

a prática do desenho individual e coletivo, a interação ambiental do Grupo, assim como a sua socialização, aspeto que, como referi, foi ganhando importância ao longo do trabalho. As perguntas comparativas permitiram ainda estabelecer um paralelo entre as experiências individuais de cada um, assim como das suas definições de temas centrais ao estudo. Sempre que possível as entrevistas foram gravadas, com consentimento prévio dos entrevistados, e transcritas. Quando não foi possível gravar, foram tomadas notas imediatamente após a conversa. Enviei 31 questionários de questões comparativas e fiz 10 momentos de observação direta e observação participante em Lisboa, Almada e *on-line*<sup>11</sup>, assim como pesquisa bibliográfica e documental. Após a redação deste texto, enviei as transcrições das entrevistas utilizadas aos interlocutores, caso desejassem alterar alguma afirmação, e obtive o seu consentimento para a utilização destes textos, assim como dos nomes de todos os membros, suas biografias e das imagens que acompanham a etnografia.

Devido à pandemia, as habituais saídas de campo do Grupo foram canceladas. Estas expedições de pelo menos três dias, mas geralmente mais tempo, são necessárias para a imersão total no ambiente “natural”, referida pelos desenhadores e fotógrafos, pois permitem-lhes uma adaptação progressiva ao ambiente. Perante a redução significativa destas saídas procurei aproveitar todos os momentos, sobretudo as atividades paralelas à exposição do Grupo do Risco no MUHNAC que se mantiveram durante a pandemia, como ateliers e visitas guiadas<sup>12</sup>, assim como as reuniões virtuais do Grupo (Miller & Horst 2012).<sup>13</sup> Através das entrevistas e destas observações foi possível indagar sobre as experiências de cada um no terreno, mas só em junho de 2021 pude observar o Grupo a trabalhar como coletivo, na residência artística n’O

---

<sup>11</sup> Participei em 10 momentos de atividades do *Grupo do Risco*, onde pude fazer observação direta e participante, nomeadamente: visita guiada por Pedro Mendes e Pedro Salgado, à exposição do *Grupo do Risco* no MUHNAC, a 7 de novembro de 2020; atelier de desenho em cadernos de campo, no Jardim Botânico de Lisboa com Pedro Salgado, a 8 de novembro de 2020; atelier de desenho, no Jardim Botânico de Lisboa, com Sara Simões, a 13 de dezembro de 2020; aula de desenho de “natureza” no Jardim Botânico de Lisboa com Pedro Mendes, Dilar Pereira, Pedro Salgado e Cristina Espírito Santo; conversa *on-line* com Luísa Baeta, António Coelho e Dilar Pereira, organizada no âmbito da exposição do *Grupo do Risco* do MUHNAC, a 13 de março de 2021; conversa *on-line* com Luísa Baeta, João Lucas, Queiroga e Pedro Salgado, organizada no âmbito da exposição do *Grupo do Risco* do MUHNAC, a 10 de abril de 2021; residência artística na Casa da Cerca, em Almada, a 5 de março de 2021; residência artística na Casa da Cerca, em Almada, a 15 de maio de 2021; reunião *on-line* de planeamento de projetos, a 4 de junho de 2021; jantar para visualização de imagens produzidas na residência artística da Casa da Cerca, a 24 de julho de 2021.

<sup>12</sup> Foram organizadas atividades mensais, paralelamente à exposição *Grupo do Risco, Expedições a espaços naturais 2007-2019*, no MUHNAC, designadamente, ateliers de desenho em cadernos de campo e visitas guiadas à exposição com membros do *Grupo do Risco*. Informação adicional sobre estas atividades está disponível no *website* no MUHNAC, em: <https://museus.ulisboa.pt/pt-pt/workshops-e-cursos>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>13</sup> Embora não estivesse previsto no plano inicial, o contexto pandémico tornou necessário recorrer a etnografia virtual, tendo implicado a consulta e adição de bibliografia sobre este método.

*Chão das Artes - Jardim Botânico*, na Casa da Cerca, em Almada.<sup>14</sup> No primeiro dia de residência apenas observei, mas no segundo já me senti pronta para integrar as suas atividades (Fig. 3).



Figura 3. Antropóloga (à esquerda) com o Grupo, n'O Jardim Botânico – O Chão das Artes, na Casa da Cerca, em Almada. Fotografia de Henrique Queiroga. 2021.

Nestas interações, além da observação clássica (Malinowski 2002 [1922]: 24), revelou-se necessário mais implicação nos momentos de prática dos desenhadores. Inspirei-me nas etnografias da arte e das práticas artísticas de Arnd Schneider e Christopher Wright (2006), que têm vindo a examinar e construir um novo campo colaborativo entre ciências sociais e arte, do qual este trabalho se pretende aproximar. Concordo com o principal argumento destes autores de que a limitação antropológica de circunscrever a expressão visual a modelos textuais, pode ser amplificada e valorizada através do envolvimento crítico e afetivo das práticas artísticas (Schneider & Wright 2006: 4). Igualmente, Gregory Bateson afirmava já em 1946, que a colaboração entre conhecimento antropológico e sensibilidade artística, sugeria um novo campo de trabalho colaborativo: *might lead to some advance in our understanding of the tangled emotional themes expressed in man's diverse artistic conventions* (Bateson 1946: 122). Portanto, aceitando o desafio, juntei-me aos desenhadores na sua prática, numa experimentação

---

<sup>14</sup> *O Chão das Artes – Jardim Botânico*, localizado na Casa da Cerca, em Almada, foi inaugurado em junho de 2001. É inspirado no jardim tradicional português de recreio, estando dividido em seis áreas, nas quais existem apenas plantas cujos componentes dão origem a materiais usados nas artes plásticas. Informação adicional sobre *O Chão das Artes - Jardim Botânico*, disponível no *website* da *wikipedia* sobre a Casa da Cerca, em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa\\_da\\_Cerca#O\\_Chão\\_das\\_Artes-Jardim\\_Botânico](https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_da_Cerca#O_Chão_das_Artes-Jardim_Botânico) e no *website* da Câmara Municipal de Almada: <https://www.cm-almada.pt/jardim-botanico-chao-das-artes>. [consultados: 2021-12-22].

que se revelou essencial, não apenas para a compreensão da relação que estabelecem com o desenho, mas também na mediação que este opera nas relações sociais do Grupo e deste com o ambiente.

Visitei outras exposições de desenho com alguns dos membros, onde conversámos sobre o Grupo e a importância desta prática. Fui adicionada ao seu grupo de mensagens instantâneas *WhatsApp* e às suas páginas nas redes sociais<sup>15</sup>, o que me permitiu compreender como interagem à distância. Verifiquei que a minha proximidade sociocultural ao Grupo facilitou o acesso inicial, no entanto dificultou algum estranhamento que senti necessário, pelo que fiz um esforço consciente neste sentido. Foi quando, a meio do trabalho, se tornou difícil escrever sobre o coletivo, que percebi que talvez estivesse a identificar-me demasiado e precisasse de algum distanciamento. Esta reflexão permitiu que pudesse passar novamente a vê-los como se vêm, retomando uma perspetiva émica sobre o Grupo, e afirmando a proposição de Clifford Geertz: *you don't have to be one to know one* (Geertz 1974: 29).

Alguns membros do Grupo têm carreiras académicas e partilharam a produção de conhecimento sobre a sua prática artística e científica (França 2013, Pereira 2012, Torres 2004, Salgado 2012, Tapadas 2016), fator que considerei, tendo integrado as obras relevantes para as temáticas abordadas neste trabalho. Foi com a artista Dilar Pereira que mais aprofundi esta troca de conhecimento endógeno e exógeno, pelo que planeamos futuramente a autoria conjunta de um artigo sobre o trabalho do Grupo. Fui ainda abordada por outros membros no sentido de sugestões bibliográficas para os seus trabalhos, ou ajuda para consolidar projetos artísticos e académicos, o que entendi como um sinal de integração e confiança na minha presença. Alguns membros sugeriram ainda bibliografia relevante para o tema do estudo, que incluí no trabalho (Canfield 2011, Keller 2011, Wulf 2015).

Numa nota final, realço a dificuldade que senti em redigir um texto que articula dois temas com implicações práticas muito diferentes, e cujo tratamento irrefletido pode facilmente definir o acento do trabalho. Por um lado, a investigação é alavancada pelo problema de uma crise ambiental crescente, com efeitos concretos e por vezes catastróficos para comunidades humanas e não-humanas, conduzindo a desânimo e frustração. Por outro lado, procura averiguar se a arte, e o englobar das emoções veiculadas pela sua prática, podem ter um papel

---

<sup>15</sup> As redes sociais utilizadas pelo Grupo são *facebook* e *instagram*. Estas páginas podem ser consultadas na página *facebook* do Grupo do Risco, disponível em: <https://www.facebook.com/grupodorisco> e página *instagram* do Grupo do Risco, disponível em: <https://www.instagram.com/grupodorisco/?hl=en>. [consultado: 2021-11-07].

positivo na gestão da crise ambiental, através de uma mudança de consciência e comportamento, podendo esta hipótese ecoar como ingénua, ou demasiado otimista. Este contraste torna-se especialmente pungente se pensarmos na discrepância temporal associada aos dois momentos, ou seja, ao tempo necessário para a construção de novas perceções e ativação de novos comportamentos vs. a urgência de ações de desaceleração e preservação, necessárias à inversão e redução dos efeitos do problema ambiental. Este trabalho pretende posicionar-se na discussão alargada sobre modelos concetuais para pensar a questão ecológica, com a consciência de que a possível participação da arte e das práticas artísticas será uma gota num mar de possíveis recursos. Espero que o seu resultado inspire futuros estudos, designadamente pela observação e análise de outros exemplos de práticas criativas sustentáveis, que promovam o contacto direto com o ambiente “natural”, como o que observei no *Grupo do Risco*.

## PARTE 1

Na primeira parte deste estudo examina-se a conceptualização moderna de ambiente como “natureza”, como uma forma de classificar e organizar um espaço que não inclui a humanidade. Questionam-se os efeitos da divisão “natureza/cultura” na relação do ser humano com o mundo, através de um panorama teórico inspirado na antropologia e na ecologia. Seguidamente, e a partir das críticas ao *Antropoceno* como um conceito para pensar a relação com o mundo, observa-se a relação do distanciamento causado por esta divisão com a atual crise ambiental. Uma breve síntese dos movimentos ambientalistas e ecologistas contextualiza uma revisão de modelos ecológicos que promovem interações ambientais não-duais, mais inclusivas, que consideram percepção, razão e emoção, na relação humana com o ambiente. Conclui-se com uma análise do potencial do desenho de observação como um elemento mediador e relacional, capaz de veicular conhecimento tácito, introduzindo a prática do *Grupo do Risco*, que será desenvolvida na segunda parte do trabalho.

## 1. NATUREZA / CULTURA

*The direction is not forward, Plus ultra, but inward, Plus intra, back home* (Latour 2015: 145).

A dicotomia “natureza/cultura” tem sido definidora da análise antropológica sobre a apropriação social da “natureza”. Gerações de antropólogos apreenderam a fórmula estrutural de Durkheim & Mauss (1903), pela qual estes argumentavam a relação entre “natureza” (macrocosmos) e cultura (microcosmos), como a fundação primordial para a cognição humana e para a organização social (Orr, Lansing & Dove 2015: 155). Porém, esta oposição foi posteriormente questionada por vários autores, entre eles Jack Goody (1977), que argumenta que as dicotomias “doméstico/selvagem” ou “nós/eles”, são bloqueadoras da compreensão do desenvolvimento dos processos cognitivos ao longo do tempo (Goody 1997). Igualmente, Marilyn Strathern (1980) considera inadequada a aplicação de modelos dicotômicos, e, de um ponto de vista feminista, associa a continuidade da sua utilização como modelo de análise à repetição da oposição simbólica ocidental “feminino/masculino”, baseada na mesma lógica de exclusão e diferenciação e necessidade de controlo de um outro diferente (Strathern 1980: 181). Não negando totalmente a fórmula de Durkheim e Mauss (1903), a autora sugere usar os termos alternadamente, num processo mais fluido de análise:

*At one point culture is a creative, active force which produces form and structure out of a passive, given nature. At another, culture is the end product of a process, tamed and refined, and dependent for energy upon resources outside itself. Culture is both the creative subject and the finished object; nature both resource and limitation, amenable to alteration and operating laws of its own. It is rather like a prism that yields different patterns as it is turned - through it at times either nature or culture may be seen as the encapsulated or the encapsulating element* (Strathern 1980: 178-79).

Esta enunciação conceptual dicotómica (natureza/cultura), tem sido examinada pelas ciências sociais como uma metáfora do afastamento físico e emocional do ser humano em relação ao ambiente. Ao mesmo tempo, esta ideia abstrata é igualmente organizadora desta separação, produzindo efeitos materiais e ecológicos, ao ser compreendida como um modelo de relacionamento. Tim Ingold (1993) ilustra esta discussão através de uma análise crítica da representação contemporânea do globo terrestre, como um símbolo de ambiente e ecologia. O globo passou a ser imagem recorrente de campanhas políticas ambientalistas<sup>16</sup>, no entanto, a

---

<sup>16</sup> Ver por exemplo a campanha do partido *Pessoas, Animais, Natureza – PAN*: «A nossa ideologia é a ecologia». Informação disponível na página *facebook* do partido, em: <https://www.facebook.com/PANpartido/photos/já->

escala globalizante que a imagem transmite é dificilmente assimilada a partir da escala humana, conduzindo a uma sensação de exclusão, que pode produzir distanciamento: *I am suggesting that the notion of the global environment, far from marking humanity's reintegration into the world, signals the culmination of a process of separation* (Ingold 1993: 29). Desta perspectiva, o mundo pode apenas ser testemunhado externamente, do ponto de vista de um espectador, e a sua compreensão acontece somente através da representação, análoga à visualização de um mapa, em que o reconhecimento não é baseado na experiência sensorial, mas na reconstrução cognitiva (Ingold 1993: 33). Se a ideia sugere um afastamento em relação ao objeto representado, pode ainda conduzir à sensação ilusória de controlo:

*We discover, here, a direct connection between the notion of the world as a solid globe and the idea, commonly encountered even in anthropological literature, of the environment as a substrate for the external imposition of arbitrary cultural form. The world becomes a tabula rasa for the inscription of human history* (Ingold 1993: 35).

A perceção do exterior do globo terrestre impossibilita o ser humano de ser um interveniente no mundo e de lhe pertencer, passando a ser apenas o seu público, ou o seu administrador. Desta perspectiva pode observar, proteger, destruir e interferir, mas não é afetado diretamente, pois não faz parte. Analogamente, Bruno Latour (2017 [2015]) reitera que a relação de não pertença que estabelecemos com o mundo, não experimentando responsabilidade ou preocupação com o que lhe acontece, está no âmago do problema ecológico. A própria expressão “relação com o mundo”<sup>17</sup>, demonstra a extensão da alienação e a tradução da noção ecológica, como uma oposição impossível entre dois domínios supostamente inseparáveis (natureza/cultura), sendo ainda reveladora da instabilidade do conceito (Latour 2017 [2015]: 45). Estas observações sugerem que o desprendimento da humanidade do seu ambiente, e o entendimento da “natureza” como algo estranho e externo, pode ser uma das causas da crise ambiental atual. Por outro lado, esta relação problemática parece ser também a única solução, pois, a partir da ótica humana, só o próprio tem o poder e capacidade de estabelecer uma relação diferente com o ambiente, pela alteração ou correção das suas ações (Milton 1993: 4).

---

[viste-o-novo-outdoor-do-pan-nas-ruas-a-nossa-ideologia-é-a-ecologia-somos-cad/2224398170954599/](https://www.observatorio.org.br/ver-noticia/2224398170954599/).  
[consultado: 2021-11-07].

<sup>17</sup> A tradução das citações é da responsabilidade da autora. No original: *relation to the world* (Latour 2017 [2015]: 45).

## CRISE AMBIENTAL

Uma das primeiras descrições conhecidas sobre alterações climáticas provocadas pela ação humana foi registada em 1800, pelo naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859), quando observava o efeito da destruição das florestas nos Vale *Aragua* e Lago *Valencia*, na Venezuela:

*I have no doubt that from remotest times the whole valley was filled with water. Everywhere the shape of the promontories and their steep slopes reveals the ancient shore of this alpine lake... The destruction of the forests, the clearing of the plains, and the cultivation of indigo over half a century has affected the amount of water flowing in as well as the evaporation of the soil and the dryness of the air, which forcefully explains why the present Lake Valencia is decreasing... Thus, the clearing of forests, the absence of permanent springs, and torrents are three closely connected phenomena. Countries in different hemispheres like Lombardy bordered by the Alps, and Lower Peru between the Pacific and the Andes, confirm this assertion (Humboldt 1995 [1814–25]: 385-387).*

Apesar da seriedade da descrição de Humboldt e da profusão, desde a década de 1930<sup>18</sup>, de estudos sobre os efeitos antropogénicos na biosfera e consequentemente no clima, a consciencialização geral de uma crise ecológica, e a sua popularização nos países industrializados, surge apenas nos anos 70, propulsionada pela disseminação da sociedade *on-line*. Até então, a perspetiva de uma vida ecológica estava restrita a elites intelectuais de países dominantes<sup>19</sup>, com o poder de promoverem legislações conservacionistas, ou a núcleos radicais de ecologistas, capazes de influenciar a consciência destes grupos poderosos (Castells 2018 [2010]: 525-26). No entanto, e apesar desta consciencialização crescente, evidente pela variedade e quantidade de informação<sup>20</sup>, é visível uma passividade generalizada e até alienação, em resposta à receção destas notícias face, por um lado, à gravidade da situação e por outro, à abundância de informação potencialmente traumática: *And yet we haven't lacked for warnings. The sirens have been blaring all along. Awareness of ecological disasters has been long-standing, active, supported by arguments, documentation, proofs, from the very beginning of what is called the "industrial era" or the "machine age"* (Latour 2017 [2015]: 28).

---

<sup>18</sup> Vejam-se por exemplo as referências bibliográficas do livro de 2003, de Spencer Weart, *The Discovery of Global Warming*, disponível no *website* com o mesmo nome, em: <https://history.aip.org/climate/bibdate.htm>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>19</sup> Castells exemplifica este argumento através das origens da organização conservacionista *Audubon Society*, nos EUA, formada pelo que o autor designa de «remanescentes de uma aristocracia esmagada pela industrialização» (Castells 2018 [2010]: 525). Esta e outras organizações semelhantes, como o *Sierra Club* ou a *Wilderness Society*, promovem a defesa institucional da “natureza”, através de ações pragmáticas de conservação e proteção (Castells 2018 [2010]: 480).

<sup>20</sup> Vejam-se por exemplo as notícias disponíveis na página sobre o clima, no *website* da rede de notícias BBC, em: <https://www.bbc.com/news/science-environment-56837908>. [consultado: 2021-11-07].

Num comentário à aparente indiferença perante um iminente desastre ambiental, Latour afirma que «há, ao mesmo tempo, muitas formas de saber e não saber» (Latour 2017 [2015]: 29).<sup>21</sup> Admitindo que este “saber” está relacionado com a forma como a informação é comunicada e rececionada, é relevante examinar as mensagens sobre a crise ambiental, disseminadas pela cultura visual dominante. Empregando a análise de Ingold (1993) sobre o globo como símbolo da crise ambiental, pode observar-se que a maioria das imagens que acompanham campanhas ambientalistas e outros meios de veiculação da crise, tendem igualmente a promover a naturalização da separação do ser humano da “natureza” e da Terra, representando-a, como já vimos, como algo que pode ser virtualmente destruído ou resgatado.<sup>22</sup> A propagação de imagens icónicas dos grandes momentos de crise ecológica do séc. XX<sup>23</sup> reforça esta perceção, contribuindo para a construção e compreensão humana contemporânea do que é o ambiente “natural” (Cosgrove 2008). Como Jack Goody (2002) nota, as imagens afetam o modo de organizar e entender o mundo: *And in a wider sense, the development of visual representations, for example, in perspective, in landscapes, in anatomical drawings, in botanical illustration, does seem to have an affect of the way we perceive the world* (Goody 2002: 18).

De modo mais subliminar, a forma como a crise ambiental tem sido apropriada e difundida pela indústria do entretenimento, através de imagens e narrativas dramatizadas de desastres e futuros distópicos, tem tido um efeito contraproducente na perceção da mesma. Apesar de, no imediato, estas imagens poderem ser disruptivas e causar preocupação, no longo prazo podem ter um efeito contrário ao pretendido, causando ansiedade extrema e apatia “pré-traumática” (Boylan 2021).<sup>24</sup> Por outro lado, estas dramatizações podem ainda disseminar informação falsa ou confusa, dificultando a distinção entre fatos científicos e ficção científica. Por exemplo, num estudo sobre o efeito da visualização do filme *The Day After Tomorrow*<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> No original: *It's just that there are many ways of knowing and not knowing at the same time* (Latour 2017 [2015]: 29).

<sup>22</sup> Consultar por exemplo a imagem do *press-release* da *Greenpeace* sobre a conferência COP26. Disponível na página COP26: *EU hypocrisy exposed as climate conference wraps up*, no *website* da *Greenpeace*, em: <https://www.greenpeace.org/eu-unit/issues/climate-energy/45918/cop26-eu-hypocrisy-exposed-as-climate-conference-wraps-up/>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>23</sup> Vejam-se por exemplo as imagens de testes nucleares, redução da camada de ozono ou degelo.

<sup>24</sup> Alexis Boylan refere a noção de *Pretraumatic Stress Syndrome* (PreTSS), desenvolvida por E. Ann Kaplan, no livro de 2016, *Climate Trauma. Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, numa condição que a autora relaciona com o *Post-Traumatic Stress Disorder* (PTSD), derivada do número de mundos futuristas e distópicos no cinema e literatura, após o 9/11. Afirma que, em culturas euro centradas, estas imagens provocam ansiedade severa sobre o futuro, que classifica de ansiedade de “pré-trauma”.

<sup>25</sup> Este filme distópico de 2004, dramatiza a transformação abrupta e catastrófica do clima na Terra numa nova idade do gelo. Informação adicional sobre o filme disponível na página *The Day After Tomorrow*, no *website wikipedia*, em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Day\\_After\\_Tomorrow](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Day_After_Tomorrow). [consultado: 2021-11-21].

na percepção ambiental do público, verificou-se um decréscimo na convicção da possibilidade real de desastres provocados pelo aquecimento global (Lowe et al 2006). Aceitando esta premissa, é possível sugerir que a “apatia pré-traumática” (Boylan 2021) provocada por imagens e cenários desastrosos e distópicos, reforça o efeito organizador do modelo “natureza/cultura”, promovendo o afastamento do ser humano do ambiente, como o geógrafo David Cosgrove notava em 2008, no seu estudo sobre a globalização de imagens icónicas da crise ambiental:

*The examples of both satellite and polar bear images reproduced here suggest that the distancing of the human subject and the natural world has in some ways intensified rather than diminished: 1930s Modernist planning and even the nuclear test images were more sensitive to the coproduction of landscapes by human and natural agents (Cosgrove 2008: 1878).*

## ANTROPOCENO

Desde que Will Steffen, Jacques Grinevald, Paul Crutzen e John McNeill (2011) propuseram o conceito de *Antropoceno*, tem-se discutido se este deve ser adicionado à escala de tempo geológica<sup>26</sup>, sucedendo ao Holoceno.<sup>27</sup> Esta conceção, que pretende denominar uma nova época em que a humanidade tem um papel determinante no clima, tem polarizado as ciências sociais, no entanto, como Bruno Latour (2014) observa, as questões capturadas por esta noção são há muito familiares para os antropólogos (Orr, Lansing & Dove 2015: 156). No posicionar a humanidade como uma «força da natureza» (Hamilton, Bonneuil & Gemenne 2015: 3), a conceção de *Antropoceno*, implica aceitar o impacto humano no planeta como capaz de transformações profundas nos processos da Terra, simbolizando uma mudança ainda mais abrupta na relação dos humanos com o mundo. Argumenta-se que este aspecto pode contribuir para uma visão ainda mais antropocêntrica da vida, acentuando o fosso entre humanidade e “natureza”.

Apoiante deste argumento, Donna Haraway (2016) considera que o conceito é determinista e o seu discurso incorreto, intelectual e emocionalmente, pois bloqueia a

---

<sup>26</sup> Esta escala oficial, determinada pelo *International Commission on Stratigraphy*, divide a história da Terra em éones, eras, períodos, épocas e idades. Informação adicional disponível na página *Interactive International Chronostratigraphic Chart*, no website da *International Commission on Stratigraphy*, em: <https://stratigraphy.org/timescale/>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>27</sup> O Holoceno é a época que começa no final da última Idade do Gelo, há 12.000 anos, tendo estabilizado a uma temperatura global mais ou menos constante há 10.000 anos, até a ação humana ter alterado significativamente este estado (Hamilton, Bonneuil & Gemenne 2015: 1).

capacidade de imaginar e cuidar de outros mundos não-humanos. Desta perspectiva, o discurso do *Antropoceno* implica, por um lado, a rendição à ideia de desastre, seguida da apatia, ou, por outro, a ideia de um futuro brilhante, baseado em soluções tecnológicas. Alternativamente, Haraway propõe um pensar ativo sobre a realidade ecológica imperfeita, considerando que o *Antropoceno* é um período de transição, marcado por descontinuidades e despedidas e que, neste sentido, deve ser o mais curto possível (Haraway 2016: 100). De certa forma, a autora considera a utilidade deste período transitório como um momento simbólico de reorganização global e criação de práticas comunitárias entre humanos e não-humanos, na expectativa de resultados visíveis na época que está para lá dessa fronteira. Propõe que esta nova época se chame “Chthuluceno”<sup>28</sup>, um tempo-lugar definido por uma nova prática «tentacular» de pensamento, colaborativa, e que vive ao longo de linhas interconectadas, não de pontos isolados ou esferas herméticas (Haraway 2016: 31-32, Ingold 1993). Similarmente, Anna Tsing (2021) propõe uma visão imperfeita e realista do *Antropoceno* como um território formado de «manchas ecológicas diferenciadas, como grandes plantações, subúrbios, complexos industriais, instalações logísticas» (Tsing 2021: 178). Através do mapeamento e descrição pormenorizada de cada mancha, é possível uma análise ecológica mais realista das infraestruturas que definem as novas paisagens, assim como das histórias que estas contam (Tsing 2021: 184). Tal como Haraway, Tsing considera que o *Antropoceno* pode ser uma plataforma de análise de realidades complexas, multi-situadas e multi-temporais (Appadurai 1986, Marcus 1998 [1995], Tsing 2021).

Jason Moore (2015), menos otimista, afirma que o sistema capitalista deve ser considerado uma forma de organizar a “natureza”, pois inclui tanto momentos ecológicos como sociais, sugerindo englobá-los no conceito abrangente de *Capitaloceno*. Para o autor, a própria construção do termo *Antropoceno* é dualista, como exemplifica através da análise do título de outro artigo dos mesmos proponentes do conceito: *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*<sup>29</sup> Moore comenta que esta não é uma boa questão, se acreditarmos que os humanos fazem parte da “natureza”. Aprofunda o seu argumento através

---

<sup>28</sup> Haraway propõe o termo “Chthuluceno” como uma expressão composta por duas palavras gregas – *khthôn* e *kainos*. *Kainos* remete para a dimensão presente, significando “agora” e *khthôn* significa “subterrâneo”. Logo, o “Chthuluceno” pretende nomear uma dimensão temporal presente, enfatizada por um enraizamento subterrâneo (Haraway 2016: 2).

<sup>29</sup> O artigo referido por Jason Moore para exemplificar o dualismo do conceito de *Antropoceno*, foi escrito em 2007 por Will Steffen, Paul Crutzen e John McNeill e publicado no volume 36 da revista *Ambio*. Está disponível na página do *website* JSTOR, em: [https://www.jstor.org/stable/25547826?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/25547826?seq=1#metadata_info_tab_contents). [consultado: 2021-11-24].

das questões de justiça e ética implicadas na adoção deste modelo, pois, apesar de na ótica filosófica, a humanidade ser toda igual no *Antropoceno*, historicamente o modelo sugere uma imposição conceptual violenta e homogeneizadora:

*I'm very concerned that the Anthropocene plays this old bourgeois trick which says the problems created by capitalists are the responsibility of all of humanity. That is a deeply racist, Eurocentric, and patriarchal view that presents a series of very real problems as the responsibility of humanity as a whole* (Moore 2015: 7-8).

Ao mesmo tempo, Moore admite que a utilização coloquial do termo possa ter vantagens, conduzindo a atenção para o lugar dos humanos na «teia da vida»<sup>30</sup> (Moore 2015). Esta é uma visão alternativa do *Antropoceno* como uma oportunidade, na medida em que pode significar uma plataforma para pensar vários processos em simultâneo: Terra, vida, humanidade e tempo (Hamilton, Bonneuil & Gemenne 2015: 2), contribuindo desta forma para o enfraquecimento de ruturas. Latour sugere igualmente que a noção de *Antropoceno* pode, ironicamente, empurrar a humanidade para um beco sem saída, em que esta é obrigada a confrontar o fim da separação de “natureza” e de cultura: *But it might also direct our attention toward the end of what Whitehead (1920) called ‘the bifurcation of nature’, or the final rejection of the separation between Nature and Human that has paralysed science and politics since the dawn of modernism* (Latour 2015: 146).

## AMBIENTALISMOS E ECOLOGIAS

O efeito da *wake-up call* (Latour 2015: 146) disseminada pela discussão do *Antropoceno* é visível na atual cultura *mainstream*<sup>31</sup>, pela adoção do termo como símbolo de uma mudança planetária irreversível. No entanto, foi no final dos anos 60, com o surgimento dos movimentos ambientalistas e ecologistas nos países industrializados, que se deu a «reversão drástica das formas pelas quais pensamos na relação entre economia, sociedade e natureza» (Castells 2018 [2010]: 499). É durante este período que se podem observar duas grandes tendências no espectro multiforme do movimento ecológico-ambiental (Tuan 1974).

---

<sup>30</sup> Na pesquisa da origem da expressão “teia da vida”, fui novamente direcionada para Humboldt, concretamente para o livro de 2015 de Andrea Wulf, *The Invention of Nature*, em que a autora afirma que o naturalista foi o inventor da “teia da vida”, com o seu insight: *In this great chain of causes and effects, no single fact can be considered in isolation* (Wulf 2015).

<sup>31</sup> Veja-se por exemplo o álbum de 2020, da artista Grimes, *Miss Anthropocene*, disponível na página Grimes, *Miss Anthropocene*, do website de crítica musical *pitchfork*, em: <https://pitchfork.com/reviews/albums/grimes-miss-anthropocene/>. [consultado: 2021-11-07].

David Pepper (1996: 35) caracteriza uma destas tendências como ecologia *shallow*, descrevendo uma visão ecológica centrada na vida humana, tomando-a como o valor central. Desta perspectiva, são os humanos que decidem valores, direitos e obrigações e as suas necessidades são satisfeitas pela utilização dos recursos naturais. Logo, toda a Terra e restantes organismos são considerados instrumentais para a manutenção da vida humana. Pode observar-se este tipo de ecologia em ações ambientalistas que discutem a questão da distribuição eficiente e menos destrutiva de recursos pelas comunidades de humanos, em que, embora esteja presente uma preocupação com a preservação ambiental, esta assume uma perspectiva meramente utilitária. Outra tendência caracteriza-se por uma ecologia *deep* (Pepper 1996: 35), em que se assume que a “natureza” possui um valor intrínseco e os humanos fazem parte da Terra, tal como os outros organismos. Esta ecologia é eco centrada, e determinada por uma compreensão holística da vida na Terra, através do reconhecimento de uma implicação mútua de humanos e não-humanos no ecossistema (Pepper 1996: 15), tendo inspirado movimentos de contracultura como o eco feminismo<sup>32</sup>, ou ainda o movimento *deep ecology*<sup>33</sup>, protagonizado pelo escritor Norueguês Arne Naess (1912-2009).

Manuel Castells (2018) distingue estas duas tendências como “ambientalismo” e “ecologia”, considerando que «o ambientalismo é a ecologia na prática, e a ecologia é o ambientalismo na teoria»:

«Por ambientalismo, refiro-me a todas as formas de comportamento coletivo que, tanto em seus discursos como em sua prática, visam corrigir formas destrutivas de relacionamento entre o Homem e seu ambiente natural, contrariando a lógica estrutural e institucional atualmente predominante. Por ecologia, do ponto de vista sociológico, entendo o conjunto de crenças, teorias e projetos que contempla o gênero humano como parte de um ecossistema mais amplo, e visa manter o equilíbrio desse sistema em uma perspectiva dinâmica e evolucionária» (Castells 2018 [2010]: 501-2).

Esta reflexão permite posicionar as propostas ecológicas que irei analisar no segundo capítulo (Anderson 1996, Milton 2002, Hunn 2014), no panorama político e ambientalista. São formas alternativas, não extremadas, caracterizadas pela integração de ecologias *deep* e

---

<sup>32</sup> O eco feminismo propõe uma análise dinâmica da ecologia, afirmando uma perspectiva política feminista de igualdade social. A relação entre humanos e ambiente não-humano é observada a partir do quadro concetual do género. O nome foi cunhado em 1974 pela escritora Françoise d'Eaubonne, no seu livro *Le Féminisme ou la Mort*.

<sup>33</sup> A filosofia ambiental *deep ecology* considera que todos os seres vivos têm igual valor e direitos, independentemente da sua utilidade para a manutenção da vida humana. Advoga a não interferência nos ecossistemas ‘naturais’ e uma visão holística do mundo como um todo. Os seus princípios base assentam numa ética ambiental que advoga a preservação da vida selvagem, medidas não coercivas para controlar a população humana e uma vida simples, integrada no ambiente “natural”. Informação adicional sobre esta filosofia está disponível na página *Deep Ecology: Defending the Earth*, no *website* da *European Wilderness Society*, em: <https://wilderness-society.org/deep-ecology-defending-the-earth/>. [consultado: 2021-11-22].

*shallow*, ou seja, não-duais, atentas a necessidades humanas e não-humanas e, como Castells sugere, que tentam a reconciliação da teoria com a prática.

## 2. EMOÇÃO E RAZÃO

Independentemente dos conceitos usados para organizar a relação do ser humano com o ambiente, é inegável que este é o dominante ecológico. É por isso relevante compreender o seu comportamento e valores em relação ao ambiente (Tuan 1974), tal como o processamento de informação, que é tanto cultural como biológico: *Intuitively, we know that for human beings, culture and the physical world are inseparably entwined* (Anderson 1996: 428). Segundo Eugene Anderson (1996), estes elementos deveriam fazer parte de qualquer estratégia ambiental, seja esta *shallow* ou *deep*. O antropólogo considera que a política e economia ecológica de um sistema de gestão equilibrado deve reconhecer e integrar a totalidade do complexo das emoções humanas, pois, se os problemas ecológicos resultam de ações humanas, estes devem-se sobretudo ao não englobamento dos aspetos emocionais e racionais contidos nos seus processos de decisão (Anderson 1996).

O processamento complexo das emoções está sujeito a uma construção cognitiva, ou seja, pensamos nas nossas emoções, mas estas também determinam os nossos pensamentos (Goody 2002). Logo, a emoção é uma sensação mental, um estado de consciência oposto ao cognitivo, mais influenciado por fatores culturais específicos do que pelos sentidos fisiológicos, embora, como Jack Goody nota, exista «um núcleo comum de associação transcultural»<sup>34</sup>, manifesta em conceitos incorporados de reciprocidade ou do seu oposto (Goody 2002: 23). Portanto, é-se culturalmente ensinado a pensar e a agir (Mauss 1934), mas a cultura influencia igualmente os sentimentos, pelo que também se é ensinado a sentir (Anderson 1996: 89). Anderson sugere que para perceber o vaivém entre o ambiente e as ideias que se têm sobre ele, é necessário ir além do conhecimento institucionalizado sobre construção cultural e significado, e abranger uma combinação de observação empírica e inferências criativas que acolham igualmente as emoções humanas em relação ao ambiente (Anderson 1996: 103).

Considerando que todas as necessidades humanas se podem satisfazer na relação com o ambiente (Anderson 1996: 88), esta relação tem necessariamente que ser observada como central à vida. Se, além disso, se se olhar esta relação como social, envolvendo grupos de

---

<sup>34</sup> No original: *there is a core of commonality across cultures (a commonality that is transcultural but still cultural)* (Goody 2002: 23).

humanos, esta requer uma ordem e um sistema ético, em que as necessidades sociais humanas estão interligadas com as suas emoções. Uma ética social, ambiental e ecológica deve considerar as necessidades físicas, mas também as necessidades emocionais intangíveis. Portanto, as sociedades necessitam de códigos de ética ambiental, baseados na razão, mas também na emoção, de modo a persuadir e envolver os seus membros na participação de ações de interesse coletivo e de longo prazo, em prol de necessidades imediatas e mais individuais:

*We have seen that some systems of thought that seem strange to modern scientists—feng-shui, spiritual kinship with animals, and similar beliefs—have worked effectively in preserving the environment, while modern "rational" political economy has not. Emotional involvement, on a community level as well as among individuals, is necessary (Anderson 1996: 177).*

Em suma, verifica-se que as necessidades sociais e ambientais estão invariavelmente interligadas com as emoções, tornando central a importância da manutenção do grupo social. Apesar da ideia prevalente ser que a sociedade pode desaparecer devido à destruição ambiental, desta perspectiva, a ideia de que esta destruição se deve ao declínio da sociedade parece mais ajustada (Anderson 1996: 99). Logo, é essencial reconhecer o vaivém constante entre duas estruturas distintas, ambiental e humana, e que esta interação complexa e problemática requer uma cultura ecológica implicada e inclusiva: *We are forced to deal with a world that is out there, that has its own structure, and that will not let us forget it. We, in turn, impose our own structure on it—and, especially, on our perceptions of it (Anderson 1996: 112).*

## RELAÇÃO COM O AMBIENTE

*So my journey into an experience began. It was a journey always for fun, with no motive beyond that I wanted it. But at first I was seeking only sensuous gratification—the sensation of height, the sensation of movement, the sensation of speed, the sensation of distance, the sensation of effort, the sensation of ease: the lust of the flesh, the lust of the eyes, the pride of life... But as I grew older, and less self-sufficient, I began to discover the mountain in itself. Everything became good to me, its contours, its colours, its waters and rock, flowers and birds. This process has taken many years, and is not yet complete. Knowing another is endless. And I have discovered that man's experience of them enlarges rock, flower and bird. The thing to be known grows with the knowing... It is a journey into Being; for as I penetrate more deeply into the mountain's life, I penetrate also into my own (Sheperd 2011 [1977]: 174-75).*

A descrição de Nan Sheperd (2011) exprime a identificação sentida pela exploradora após anos de interação com a montanha. Através da experiência direta, Sheperd começa a reconhecer a montanha como algo, ou alguém, próximo e familiar, que é semelhante a si própria. Kay Milton (2002) interroga se esta “identificação” ocorre intuitivamente com

qualquer organismo biótico ou abiótico, como garantem os proponentes da *deep ecology*, ou se este reconhecimento “natural” é apenas metafórico e a identificação requer a presença de similitudes físicas entre os organismos, nomeadamente antropomórficas (Milton 2002: 76). Milton introduz a categoria de *person-based-identification*, que descreve como o reconhecimento de *personhood*, ou seja, da individualidade do próprio no outro, e que, segundo a autora é o processo de semelhança mais eficaz na identificação com outros organismos não-humanos (Milton 2002: 79). A antropóloga sugere que este tipo de reconhecimento pode ter um papel central numa relação ambiental saudável, pois, através da identificação do próprio no outro, atribui-se-lhe uma identidade, amplificando a probabilidade de um comportamento e interação mais cuidadosa: *The perception of personhood in non-human others, as in other human beings, offers the possibility of an intersubjective relationship* (Milton 2002: 86). Logo, a percepção de si mesmo, e as emoções associadas, têm um papel essencial no reconhecimento da individualidade e construção identitária do outro.

Eugene Hunn (2014) reforça esta ideia através da articulação das noções de necessidade, conhecimento, conservação e cuidado, na relação de comunidades indígenas com o ambiente onde vivem. Através de um conhecimento ecológico tradicional<sup>35</sup>, estas comunidades constroem uma relação sustentável com as espécies com que interagem, mesmo quando, e principalmente porque, podem ser recursos necessários à sua sobrevivência. Como também Sheperd (2011 [1977]) exemplifica, a interação ecológica direta e continuada pode gerar identificação e envolvimento emocional com o ambiente e as espécies, promovendo ações de respeito e cuidado. Enquanto Lévi-Strauss (1966) atribuía a motivação do conhecimento ambiental a uma curiosidade ou interesse não consciente e utilitário, Hunn clarifica que a preservação e conservação do mundo “natural” atribuído à *biophilia*<sup>36</sup>, é apenas um esforço genérico e abstrato de proteção da biodiversidade em geral e que, para além dessa afinidade, é necessário criar uma ligação afetiva mais reconhecível e sensível a uma espécie ou um local. O reconhecimento derivado deste tipo de envolvimento é produzido fora da mente, através da experiência e contacto diretos: *Might it be the case that our inclination to conserve biodiversity is a function of the number and intensity of our emotional attachments with the world around*

---

<sup>35</sup> É considerado conhecimento ecológico tradicional (*Traditional Ecological Knowledge*) o conjunto de saberes tradicionais das populações indígenas, sobre os recursos locais. Na antropologia, este campo de estudo refere-se ao corpo de conhecimentos, crenças e práticas, relativos às relações de humanos e animais com o seu ambiente, transmitidas entre gerações (Ellen & Harris 2005).

<sup>36</sup> No seu livro de 1984, *Biophilia*, Edward Osborne Wilson propõe o conceito de *biophilia* como uma afinidade genética e inata dos humanos pelo mundo natural, que Lévi-Strauss (1966) considera responder a uma necessidade cognitiva.

*us, grounded in direct personal experience with the stunning diversity of natural forms?* (Hunn 2014: 148).

Por outro lado, é importante referir que a recorrência de identificação com o ambiente “natural”, verificada em culturas não-industriais, contribui para a idealização de que estas culturas são ecologicamente sãs, opondo-as às sociedades industriais, colocando desta forma o foco da problemática apenas nos sujeitos e nas suas atitudes. No entanto, se a relação ambiental baseada na identificação e decorrente cuidado, está relacionada com os momentos de contacto direto com os objetos e sujeitos disponíveis para que essa reconhecimento aconteça, o défice de reconhecimento da biodiversidade nos meios industrializados deve-se sobretudo à falta de contacto, e não à sociedade (Milton 2002: 90). Se emoção e conhecimento agem mutuamente e em suporte para que o cuidado possa emergir do reconhecimento e da identificação, estes, para suceder, requerem interação e experiência direta com a realidade ecológica, dois aspetos em diminuição na vida moderna industrializada (Atran, Medin & Ross 2004). Adicionalmente, a profusão de representações indiretas do mundo, “natural” e material, nas sociedades industrializadas e *on-line*, torna a experiência humana com estes objetos igualmente indireta e impessoal, podendo gerar despersonalização (Milton 2002: 53) e apatia, como se viu relativamente às imagens icónicas ou dramatizações distópicas da crise ambiental.<sup>37</sup>

Através da análise de biografias de ambientalistas, Milton sugere que o contacto direto com o ambiente “natural” produz nestes indivíduos, ainda que parcialmente, um sentimento de afeto pela “natureza”: *Implicit in their statements is that they had come to love nature in the process of learning about nature, by discovering what nature is like* (Milton 2002: 64). As emoções produzidas desta forma podem ser mecanismos de aprendizagem e reconhecimento, influenciando a informação que é retida, como esta é interpretada e usada. Logo, é na relação e interação direta que o desenvolvimento do conhecimento acontece, e é a emoção que permite o crescimento e a utilização desse conhecimento: *Nature does not just do things, it does things to us... We are engaged in an interactive relationship with our environment* (Milton 2002: 50-1). Percebe-se deste modo que a representação ambiental indireta pode dificultar a relação emocional com o objeto e que, pelo contrário, através da interação direta com a realidade ambiental complexa, é possível fomentar conhecimento e reconhecimento que, como vimos, pode gerar empatia e ações de cuidado pelo ambiente e por espécies não-humanas, ou seja, é possível corrigir impressões enganosas ou, ainda, gerar novas impressões: *We learn,*

---

<sup>37</sup> Veja-se a discussão sobre representações da “natureza”, no primeiro capítulo deste trabalho.

*understand, and influence others through interaction with them and with the environment. This wide interaction is usually a complicated, unstructured, and only partially conscious process (Anderson 1996: 113).*

### 3. ECOLOGIA DAS IDEIAS

*For the attainment of grace, the reasons of the heart must be integrated with the reasons of the reason* (Bateson 1972: 102).

A visão inovadora de Alexander von Humboldt (2009 [1907]) de um mundo interativo, interligado numa cadeia de causas e efeitos, onde nenhum fato pode ser considerado isoladamente (Humboldt 2009 [1807]: 79), inaugurou o modelo de ecossistema que hoje conhecemos, ou seja, uma comunidade interligada pelos seus organismos bióticos e abióticos. Inspirado por este sistema de interação biológica, Gregory Bateson (1972) procurou criar uma fundação não-dual para as ciências sociais, igualmente baseada na interação e na interdisciplinaridade, que nomeou de “ecologia das ideias” (Bateson 1972). Para o antropólogo, a ciência era um processo interativo de conhecimento, não de acumulação de factos, e este considerava que as ciências sociais sofriam de uma falácia quando procuravam a explicação científica na descrição objetiva de fenómenos externos e concretos, em vez do produto subjetivo da interação entre observador e observado (Szokolczai & Thomassen 2019: 157).

#### SISTEMA DE MENTES

A filosofia epistemológica de Bateson considera que o conhecimento científico emerge da combinação de pensamento abstrato e concreto, que tal como o próprio funcionamento da mente, consiste em “ouvir” o instinto, pensando formalmente sobre o mesmo (Bateson 1972). Esta sua compreensão percorreu um caminho necessariamente multidisciplinar, através da antropologia, etologia, biologia, cibernética, psicologia, filosofia, arte e estudos ambientais (Szokolczai & Thomassen 2019: 157). É neste enquadramento que imagina um sistema formado por uma hierarquia de processos relacionais, comparáveis ao pensamento na forma como interagem, apesar de não requererem consciência, que o antropólogo considera apenas uma pequena parte da atividade mental. Esta ideia baseia-se em padrões concretos do mundo biológico (Szokolczai & Thomassen 2019: 150), distinguindo as coisas do seu processo mental. Ou seja, as coisas estão vazias e não existe uma mente separada do seu corpo físico, mas o processo de interação entre organismos (mentes) é real, embora não seja material, logo, a mente existe apenas nas ideias: *Mind is empty; it is no-thing. It exists only in its ideas, and these again*

*are no-things. Only the ideas are immanent, embodied in their examples. And the examples are, again, no-things* (Bateson 1979: 11).

Por outras palavras, Bateson reconhece um nível físico e material que está vazio, mas que interage através de um nível mental, que não é real, mas que existe no espaço de interação entre os organismos reais. Esta interação configura uma mente inconsciente, definidora de todos os organismos, e portadora de uma sabedoria constitutiva de todos os seres sobre a sua ligação ao resto do mundo. Só através de práticas que permitam aceder a essa sabedoria instintiva, como a arte e a prática artística, é possível o reconhecimento destas mentes inconscientes e, conseqüentemente, a pertença ao sistema único, que é a biosfera. Portanto, para Bateson, o inconsciente, ou subconsciente, é uma mente mais que consciente (Charlton 2008: 36). Na sua visão, as coisas existem, independentemente de serem ou não percebidas, fazendo parte de um mesmo universo de sistemas mentais. Através dos sentidos, formam-se imagens deste universo mental, mas não existe um acesso consciente ao processo de formação destas representações, apenas se intimando o seu resultado, filtrado pela experiência cultural de cada indivíduo (Charlton 2008: 44).

O sistema de mentes, que no fundo é uma mente, pode assim definir-se como um conjunto suficientemente complexo de componentes materiais (plantas, células ou artistas), em interação com o seu ambiente, ligados por caminhos ou fluxos de informação. As interações dentro deste sistema promovem aprendizagem e adaptação, através da observação e compreensão do outro, como por exemplo, a resposta e reação de um grupo de artistas à partilha do trabalho, através do reconhecimento ou da imitação. Por outro lado, este sistema mental está relacionado com outros, pertencendo a sistemas integrados entre si, ou seja, e retomando o exemplo, um grupo de artistas desenvolve um estilo comum, e desta forma este grupo torna-se uma mente ou sistema mental, no entanto, cada indivíduo deste grupo é também uma mente que transporta para o grupo a sua experiência, adquirida através de outros processos mentais, com outros grupos. Logo, os artistas fazem parte do grupo, mas também dos seus outros grupos sociais, que fazem parte de uma comunidade, nação, sistema económico, etc. Além disso, o grupo pertence à comunidade artística, integra o mercado da arte, correntes estéticas e de pensamento, e todas estas ligações podem ser vistas como mentes interconectadas (Charlton 2008: 72).

## EXPERIÊNCIA RELACIONAL

Apesar de não ter elaborado uma teoria estética formal, a importância da interação harmoniosa com a “natureza” através da experiência relacional é central à ecologia de Bateson, e contrária à apreciação passiva do belo na “natureza” ou na arte. Em *Balinese Character, A Photographic Analysis* (Bateson & Mead 1942), nota-se um entendimento da capacidade do processo artístico para a comunicação cultural, assim como da importância da natureza participativa da experiência estética. É justamente através do reconhecimento estético, e da sua resposta, que é possível identificar um processo mental análogo num outro organismo (Charlton 2008: 120). Este envolvimento estético (com a beleza ou feiura) é o que possibilita o acesso ao conhecimento sistémico comum, ou sabedoria constitutiva, transversal a todos os organismos, sendo informativo da ligação ao resto do mundo. Logo, o reconhecimento e afinidade entre sistemas mentais vivos, depende da resposta estética ao relacionamento entre esses sistemas:

*On the other hand, if you see a primrose and it is something more, aesthetically, then I suspect that the primrose contains formal characteristics of symmetry, imperfect symmetry, complex interwoven patterning, and so forth, which indicate that the primrose itself is a mentally governed piece of morphogenesis, and that the aesthetic thing is a recognition of that, for better or worse, for beauty or ugliness* (Bateson 1991: 170).

A informação sobre o artista e a sua cultura, contida no código usado (técnica, cor, estilo), é o elemento que possibilita a integração física da obra de arte no mundo concreto, deixando de ser apenas uma ideia abstrata (Bateson 1972: 138-139). A análise do significado deste código é essencial para compreender a cultura do artista, sendo ainda mais relevante do que o significado contido na obra (Bateson 1972: 140), pois indica a presença de componentes conscientes e inconscientes: *Art becomes, in this sense, an exercise in communicating about the species of unconsciousness* (Bateson 1972: 147). A técnica assume uma importância central, pois, quando apurada, permite ao artista aceder rapidamente a um local de conhecimento primário e inconsciente (ao conhecimento sistémico), tornando estes aspetos rapidamente reconhecíveis para outros, sem se perder nos aspetos da prática: *Only the violinist who can control the quality of his notes can use variations of that quality for musical purposes* (Bateson 1972: 158).

A ecologia das ideias de Bateson e o estado relacional que denomina de *grace*, são sobretudo processos de integração e pertença a um mundo formado por organismos e padrões complexos, que se relacionam através de canais de comunicação conscientes e inconscientes.

Retomando a ideia de *vaivém* constante entre estrutura ambiental e estrutura humana (Anderson 1996), a arte, e a sua prática, emergem como caminhos para navegar esta complexidade multinível. A experiência estética possibilita a sensação de pertença ao mundo, pelo reconhecimento de si mesmo noutros organismos semelhantes:

*I shall argue that the problem of grace is fundamentally a problem of integration and that what is to be integrated is the diverse parts of the mind—especially those multiple levels of which one extreme is called "consciousness" and the other the "unconscious". For the attainment of grace, the reasons of the heart must be integrated with the reasons of the reason (Bateson 1972: 138).*

Logo, responder à beleza ou feiura é reconhecer estar relacionado sistemicamente. Pela extensão de si mesmo, através do sentido de *self* (Milton 2002), é possível o reconhecimento de si mesmo no outro, produzindo a identificação de afinidades estéticas entre organismos. Deste modo, Bateson estabelece a ligação entre a sua teoria de sistemas e a sua teoria estética, e entre relacionamento e arte.

Na última década da sua vida, o antropólogo revelou preocupação com a urgência dos problemas ecológicos, sugerindo que resultavam da não integração das várias partes da mente (conscientes e inconscientes), e destas com as outras mentes, portanto, um problema de afastamento (Strathern 1980, Ingold 1993, Latour 2017 [2015]) e de ética relacional ambiental (Anderson 1996, Milton 2002, Hunn 2014). O envolvimento estético e relacional que o autor propõe admite a reintegração na ecologia do mundo, mas esta condição depende da compreensão da premissa dos processos mentais (mentes) como formadores de todas as relações da comunidade biótica, assim como a conceção da extensão do *self*, que, através da ideia de *grace*, permite o reconhecimento do próprio no outro. Não conseguimos compreender as emoções dos outros diretamente, mas podemos inferi-las, através do seu comportamento e, mais importante, através do reconhecimento daquilo que nós próprios sentimos, no outro (Milton 2002: 69). Deste modo, a ética relacional do sistema ecológico passa a ser também estética, ou seja, a ecologia passa a ser sobre a própria qualidade do relacionamento estético entre as coisas, e não sobre as próprias coisas ou pessoas que se relacionam. Logo, o benefício do coletivo torna-se mais importante que o organismo individual (Anderson 1996), resultando em «menos danos ecológicos» (Bateson 1973. Cit. por Charlton 2008: 202).

## ECOLOGIA DA VIDA

Inspirado pela ecologia de Bateson (1972), Tim Ingold (2000) assume igualmente uma reconciliação da antropologia biológica com a antropologia cultural e conseqüentemente, da “natureza” com a cultura:

*Instead of trying to reconstruct the complete human being from two separate but complementary components, respectively biophysical and sociocultural, held together with a film of psychological cement, it struck me that we should be trying to find a way of talking about human life that eliminates the need to slice it up into these different layers (Ingold 2000: 4).*

Ingold pretende aplicar este princípio de pensamento integrado não apenas à sociabilidade humana, mas ao que observa como o *continuum* da vida orgânica, considerando que cada organismo se revela na própria teia de relacionamentos, não como uma entidade única e fechada, mas formada por partes complementares, como corpo, mente e cultura (Ingold 2000: 4). Deste modo, tenta substituir a dicotomia “natureza/cultura” pela sinergia entre organismo e ambiente, numa dinâmica que nomeia de «ecologia da vida» (Ingold 2000: 10). A abordagem ecológica é aqui compreendida como um sistema de desenvolvimento, que contém o organismo no seu ambiente, através de uma dinâmica indivisível. A própria noção de ambiente é definida na relação com o organismo que dele faz parte, não podendo existir ambiente sem organismo e vice-versa. No entanto, a ideia totalizadora sugerida por esta definição dilui-se quando pensamos que se trata de um processo de transformação contínuo, e este processo de construção de organismo e ambiente nunca está completo (Ingold 2000: 19-20).

Nesta concepção de ecologia, a vida orgânica é ativa e não reativa, formando-se no próprio relacionamento, num processo que se define em si mesmo. Ao contrário da «ecologia das ideias» de Bateson (1972), a ideia de Ingold (2000) não requer uma mente, ou seja, uma camada constante e comum a todos os organismos, que permite compreender padrões e significados, pois a mente pode ser o próprio processo da vida (Ingold 2000: 19). Revisitando as ideias exploradas até aqui (Anderson 1996, Milton 2002, Hunn 2014), Ingold considera igualmente que a compreensão intuitiva é uma fundação ética para o relacionamento e sustento da vida (Ingold 2000: 25). O antropólogo procura definir uma «ecologia senciente»<sup>38</sup>, baseada nas emoções, orientações e capacidades adquiridas através da experiência de viver em determinado ambiente, em suma, na intuição desenvolvida através do contacto direto com esse ambiente. Desta perspectiva, o conhecimento intuitivo não é contrário à razão, pois é baseado

---

<sup>38</sup> No original: *sentient ecology* (Ingold 2000: 25).

numa experiência concreta e perceptual, e este conjunto de conhecimentos, como se tem vindo a observar, é essencial para o desenvolvimento de sistemas ambientais éticos e equilibrados (Ingold 2000: 25-26).

#### 4. ECOLOGIA E ARTE

*Love, including aesthetic delight, is necessary for any broad strategy for environmental management. It is the only early-warning system that works* (Anderson 1996: 183).

Arte e ciência partilham o mesmo objetivo de descrever e compreender o mundo, procurando formas de integração e relacionamento com o ambiente. As ideias discutidas até aqui podem encontrar-se igualmente refletidas em manifestações artísticas que questionam, representam, comunicam e intervêm nas relações entre humanos e ambiente. Farei uma breve revisão dos principais movimentos artísticos, para depois aprofundar a prática do desenho, central à compreensão do universo de estudo deste trabalho.

#### ARTE ECOLÓGICA E ARTE DO ANTROPOCENO

Desde o início do século XXI que a divisão epistemológica entre arte e ciência se tem visivelmente diluído, estando a ser questionada principalmente por artistas contemporâneos, que incluem nas suas práticas métodos e teorias associados à prática científica, refletindo criticamente sobre a vida social e biológica, nomeadamente no campo ecológico e ambiental (Helmreich & Jones 2018). A bio arte, por exemplo, tem interrogado as possibilidades distópicas da transformação, reprodução e criação de novas espécies pela engenharia genética, operando num terreno especulativo muito próximo ao da biociência.<sup>39</sup> Paralelamente surgem colaborações na área da etnografia “multi-espécie” em que artistas, antropólogos e biólogos trabalham em projetos mais ou menos especulativos, como por exemplo, o *MultiSpecies Salon*<sup>40</sup>, que promove diálogos sobre relações entre humanos e não-humanos, com resultados que são simultaneamente arte, experiências etnográficas, artefactos e estudos científicos. Segundo Eben Kirksey (2014), antropólogo e curador deste projeto, a combinação de práticas artísticas, etnografia e biologia, pode produzir ruturas inesperadas nos pensamentos

---

<sup>39</sup> Consultar por exemplo o projeto *Anti-Marta*, da artista Marta Menezes. Informação disponível na página *Anti-Marta*, no *website* da artista, em: <https://martademenezes.com/art/immunity/anti-marta/>. [consultado: 2021-11-21].

<sup>40</sup> O *The Multispecies Salon* foi um evento organizado pelos antropólogos Eben Kirksey e Stefan Helmreich, em 2006, 2008 e 2010, paralelamente às reuniões anuais da Associação Americana de Antropologia, e que incluiu uma série de discussões e exposições com trabalhos de artistas, antropólogos e biólogos. Informação adicional sobre o evento disponível na página *The Multispecies Salon*, no *website* do projeto, em: <https://www.multispecies-salon.org>. [consultado: 2021-11-21].

dominantes sobre “natureza” e cultura (Kirksey 2014: 4), catalisando novos e importantes *insights*, pelo explorar de fronteiras bio culturais onde as espécies se encontram (Kirksey 2014: 58). Por outro lado, a qualidade imersiva e experimental das práticas artísticas pode inspirar cientistas, resultando em encontros “multi-espécie” surpreendentes e potencialmente produtivos:

*Rather than pretend to stand apart and aloof from subjects of study, many scholars in multispecies studies are taking a cue from artists to more fully embrace the work of observation as part of an ongoing performance in the world* (van Doreen et al 2016: 10).

Artistas como Caitlin Berrigan<sup>41</sup> questionam as fronteiras físicas contruídas com outras espécies, facilitando subjetividades imaginativas (Goethe 2009 [1790]). Na obra *Life Cycle of a common weed*<sup>42</sup>, a artista, portadora do vírus da Hepatite C, alimenta uma planta dente-de-leão (*Taraxacum officinale*) com o seu sangue rico em nitrogénio, como uma forma de reciprocidade pela utilização que faz da mesma para tratar a sua doença do sangue, através da ingestão de uma infusão desta planta. Este gesto intencional pretende catalisar uma discussão sobre a possibilidade de encontros “multi-espécie” empáticos, ainda que Berrigan admita o dilema ético do “excepcionalismo” humano, refletido pelo consumo e completa destruição do dente-de-leão durante o processo (Berrigan 2014).

Uma outra vertente de prática artística ecológica é procedente da *land art*<sup>43</sup> dos anos 60 e 70 e impulsionada pela consciencialização crescente da crise ecológica, tendo progredido para a Eco arte. Define-se por um conjunto de práticas sociais e relacionais mais implicadas com questões ambientais e justiça ecológica. Muitas destas práticas são inspiradas, ainda que indiretamente, pelo conceito de “escultura social”<sup>44</sup> que o artista conceptual alemão Joseph Beuys (1921-1986) criou nos anos 70, cujas práticas performativas convidavam à participação ativa do público, numa ação de crítica social. Atualmente, a Eco arte inclui ações que

---

<sup>41</sup> Para informação adicional sobre esta artista, consultar o *website* de Caitlin Berrigan, disponível em: <https://caitlinberrigan.com>. [consultado: 2021-11-21].

<sup>42</sup> Para informação adicional sobre este projeto, consultar o *website The Multispecies Salon*, disponível em: <https://www.multispecies-salon.org/berrigan/>. [consultado: 2021-11-22].

<sup>43</sup> O movimento *land art* ou *arte da terra* surgiu nos anos 60 e 70, associado principalmente a artistas britânicos e norte-americanos, caracterizando-se pela utilização de materiais provenientes da terra, incluindo solo, pedras, etc. Este movimento é coincidente com a emergência da consciencialização da crise ambiental e rejeição de uma vida urbana, em favor de uma vida rural, associada a práticas consideradas mais sãs para o ambiente.

<sup>44</sup> Em 1982, para a *documenta 7*, Joseph Beuys popôs plantar 7000 carvalhos em Kassel, associando cada árvore a uma pedra de basalto. 7000 pedras foram colocadas à porta do Museum Fridericianum, e de cada vez que uma árvore fosse plantada era retirada uma pedra. O projeto levou 5 anos a ficar completo. Informação adicional disponível no *website documenta*, em: [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_7](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7). [consultado: 2021-11-22].

promovem a preservação de ecossistemas e consciencialização ambiental, através da criação de obras que utilizam materiais “naturais” ou que interagem com os elementos, como a água ou o vento, ou ainda, que questionam relações ecológicas, através da especulação de novas coexistências “multi-espécie”. Muitos destes projetos são caracterizados pela ação coletiva e comunitária e os artistas assumem as práticas e os papéis necessários para endereçar as questões levantadas, seja de protesto, conservação, crítica ou testemunho de momentos ecológicos (Helmreich & Jones 2018: 105). Artistas como Stacy Levy<sup>45</sup> ou Andy Goldsworthy<sup>46</sup> adotam uma prática menos interventiva e mais próxima da *Land art*, enquanto coletivos como o *W.E.A.D. (Women Eco Artists Dialog)*<sup>47</sup>, propõem obras e ações mais politizadas. Aludindo à escultura social de Beuys, o artista Olafur Eliasson criou em 2014 a instalação de arte pública *Ice Watch*, com o objetivo de provocar um reconhecimento e reação direta à crise ecológica: *12 large blocks of ice cast off from the Greenland ice sheet are harvested from a fjord outside Nuuk and presented in a clock formation in a prominent public place.*<sup>48</sup>

A partir de 2015 muitas destas práticas convocam diretamente o *Antropoceno*, verificando-se um migrar da Eco arte para um contexto epistemologicamente mais híbrido e que emprega o conceito como uma plataforma, não apenas de pensamento sobre relações e processos simultâneos (Hamilton, Bonneuil & Gemenne 2015: 2), mas também de experiências e práticas interdisciplinares e “multi-espécie”, no sentido de especular e questionar os efeitos da diluição de separações entre “natureza” e cultura. O projeto *Feral Atlas*<sup>49</sup>, organizado pelas antropólogas Anna Tsing, Jennifer Deger, Alder Keleman Saxena e pela artista Feifei Zhou, contando ainda com a participação de Cornelia Hesse-Honneger, referida na introdução deste trabalho, demonstra como a observação e as colaborações transdisciplinares podem cultivar formas de resposta à crise ambiental, através da apropriação do conceito de *Antropoceno*, reconfigurado numa plataforma de exploração de mundos ecológicos alternativos, caracterizados pela interação de entidades humanas e não-humanas. Neste projeto, artistas e cientistas identificam e comparam histórias e eventos multi-situados e multi-temporais

---

<sup>45</sup> Para informação adicional sobre esta artista veja-se o *website* de Stacy Levy, disponível em: <https://www.stacylevy.com>. [consultado: 2021-11-20].

<sup>46</sup> Para informação adicional sobre este artista veja-se a página *Andy Goldsworthy. British sculptor, photographer and environmentalist*, no *website Living your Wild Creativity*, disponível em: <https://www.livingyourwildcreativity.com/art-gallery-1-mitchell-1>. [consultado: 2021-11-20].

<sup>47</sup> Para informação adicional sobre este coletivo consultar o *website WEAD. Women Eco Artists Dialog*, disponível em: <https://www.weadartists.org>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>48</sup> Para informação adicional sobre este projeto consultar a página *Ice Watch* disponível no *website* de Olafur Eliasson, em: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>. [consultado: 2021-11-20].

<sup>49</sup> Para informação adicional sobre este projeto veja-se o *website Feral Atlas. The More-Than-Human Anthropocene*, disponível em: <https://feralatlas.org>. [consultado: 2021-11-07].

(Appadurai 1986, Marcus 1998 [1995]) que escaparam ao controle humano (Tsing 2021: 198). Igualmente, a exposição e grupo de estudo *Critical Zones*<sup>50</sup>, orientada por Bruno Latour, ou as conferências *General Ecologies*<sup>51</sup> da *Serpentine Gallery*, ou ainda o híbrido P.E.N.I.S. (*Plastic Extraction Nautical Instrument System*), organizado pela ativista canadiana Max Liboiron<sup>52</sup>, definem-se por colaborações entre arte e ciência, assim como pela descolonização de práticas mutuamente implicadas em projetos críticos. Os artistas trabalham sobre as mesmas ideias teóricas dos antropólogos (Calzadilla, Marcus 2006) e colocam-se no papel de etnógrafos (Foster 1996), misturando deliberadamente convenções e fronteiras que tradicionalmente separam os antropólogos e outros cientistas dos seus objetos de observação (Schneider & Wright 2006).

Artistas como Edward Burtynsky<sup>53</sup> ou Mandy Barker<sup>54</sup> adotam como estratégia a criação de imagens sublimes, que remetem para cenários ambientais calamitosos e distópicos. Se, por um lado, os artistas procuram criar uma tensão entre o belo e o aterrador, no sentido de chamar a atenção para a crise ecológica, por outro, estas imagens podem contribuir para uma anulação da realidade do problema, representando um contraste demasiado acentuado. Estas imagens distópicas<sup>55</sup> são dificilmente assimiláveis pela escala humana (Ingold 1993), podendo contribuir para a apatia e naturalização da separação do humano da “natureza”. Apesar de aplicar a mesma estratégia, distingo as fotografias de animais do artista britânico Tim Flach<sup>56</sup>, que procuram particularizar os indivíduos fotografados, numa tentativa de produzir uma sensação de identificação (Milton 2002) com os mesmos. Num estudo levado a cabo pelo fotógrafo e dois sociólogos americanos (Whitley, Kalof & Flach 2020), é ensaiada a forma de representação fotográfica ideal para estimular emoções de empatia pelos animais. Ao retratá-los através de estratégias tradicionalmente usadas para fotografar humanos, os autores procuram ativar um «antropomorfismo crítico» (Whitley, Kalof & Flach 2020: 6), criando

---

<sup>50</sup> Para informação adicional sobre este projeto veja-se o *website Critical Zones. Observatories for Earthly Politics*, disponível em: <https://zkm.de/en/exhibition/2020/05/critical-zones>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>51</sup> Para informação adicional sobre este projeto veja-se o *website General Ecology*, da *Serpentine Gallery*, disponível em: <https://www.serpentinegalleries.org/general-ecology/>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>52</sup> Para informação adicional sobre esta autora, veja-se o *website* de Max Liboiron, disponível em: <https://maxliboiron.com>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>53</sup> Para ver imagens do trabalho deste autor, consultar o *website* de Edward Burtynsky, disponível em em: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs>. [consultado: 2021-11-21].

<sup>54</sup> Para ver imagens do trabalho desta autora, consultar o *website* de Mandy Barker, disponível em: <https://www.mandy-barker.com>. [consultado: 2021-11-21].

<sup>55</sup> Veja-se uma análise da utilização e disseminação de imagens distópicas da “natureza” no primeiro capítulo deste trabalho.

<sup>56</sup> Para ver imagens do trabalho deste autor, consultar o *website* de Tim Flach, disponível em: <https://timflach.com/work/birds/>. [consultado: 2021-11-21].

imagens que encorajem familiaridade, na expectativa de que possam conduzir a esforços de conservação destas e outras espécies. Esta estratégia remete para a noção de *person-based-identification*, sugerida pela antropóloga Kay Milton (2002), como discutido no segundo capítulo deste estudo.

## EFEITO DA ARTE

Apesar do reduzido número de estudos provenientes das ciências sociais sobre os efeitos e impacto da arte na relação com o ambiente e consciência ambiental, têm surgido algumas investigações recentes que procuram compreender esta conexão. Destaco dois trabalhos, que através da combinação de análises qualitativas e quantitativas, observam como a arte pode afetar o comportamento ambiental ao nível individual (Curtis, Reid & Reeve 2014) e se esta pode contribuir para originar empatia pelo ambiente (Curtis 2009).

No primeiro estudo (Curtis, Reid & Reeve 2014) procura-se identificar os elementos influenciadores da arte no comportamento ambiental, designadamente através da comunicação, da relação empática com o ambiente “natural” e da implicação da arte em práticas de desenvolvimento sustentável. A partir da observação de um quadro concetual proveniente da teoria comportamental, os investigadores sumarizam os fatores influenciadores da arte no comportamento humano, nomeadamente através do seu papel na construção social de valores, crenças e atitudes ecológicas. Procuram ainda estabelecer uma relação entre apreciação estética e vontade de conservação, notando que projetos de arte comunitária e a envolvência relacional que estes proporcionam, são especialmente influentes no desenvolvimento de comportamentos altruístas em relação ao ambiente (Curtis, Reid & Reeve 2014: 3). A partir de 96 entrevistas a interlocutores provenientes das artes visuais, performativas e comunitárias, e observação de 8 projetos de arte colaborativa, foram obtidos resultados que sugerem que a arte afeta as crenças, valores e atitudes pro-ambientais humanas, e que veicula consciencialização e conhecimento do meio “natural”, pois, ao questionar hábitos estabelecidos pode promover a formação de novas regras sociais pro-ambientais. É ainda identificado um incremento do envolvimento comunitário, que fomenta a redução de constrangimentos individuais, inibidores da adoção de hábitos ambientalmente positivos (Curtis, Reid & Reeve 2014: 5).

No segundo estudo (Curtis 2009), tenta-se compreender a contribuição da arte para a criação de afinidade com o ambiente “natural”. A partir dos resultados de 89 entrevistas, realizadas com informantes provenientes das práticas artísticas, e gestão de recursos ambientais, investiga-se a relação entre os dois grupos. O resultado sugere que a arte possibilita imaginar novos tipos de relação ambiental, contribuindo para a atualização de interações estabelecidas e promovendo a sensação de integração e vínculo emocional com o ambiente “natural” (Curtis 2009: 180), como se pode observar pelos testemunhos dos interlocutores:

*[...] the stories, the songs are as much of our environment as the buildings and trees ... in terms of an ecology [and] thinking about life as an integrated system ... I think there are artistic ways of being able to imagine those interconnections that are more effective than rational descriptions (Jon Hawkes, interview, 15 March 2004) (Curtis 2009: 183).*

*The arts provide a different way of viewing the same thing ... they can turn what is a swamp full of mosquitos and snakes into something that should be saved because it is so beautiful. (Bill O'Toole, interview, 17 April 2003) (Curtis 2009: 187).*

Adicionalmente, é sugerido que os artistas, através da sua prática, afirmam o valor da “natureza”, transferindo este sentido para o objeto (arte), que por sua vez é transferido para o sujeito (ambiente). Se algo é considerado valioso é respeitado, e deste modo os artistas contribuem para a valorização e respeito pelo ambiente: *You only conserve what you cherish, and the arts help us to cherish certain places (Trish Waters, interview, 25 April 2003) (Curtis 2009: 182).*

## 5. EMPIRISMO POÉTICO

*In observing nature on a scale large or small, I have always asked: Who speaks here, the object or you?*  
(Goethe 1988: 308).

O termo “ecologia” foi usado pela primeira vez pelo zoólogo Ernst Haeckel (1834-1919)<sup>57</sup>, que, através da biologia e do desenho, procurava ilustrar os princípios estéticos, anatómicos e evolucionistas, que considerava fundadores das várias formas de vida (Fig. 4).

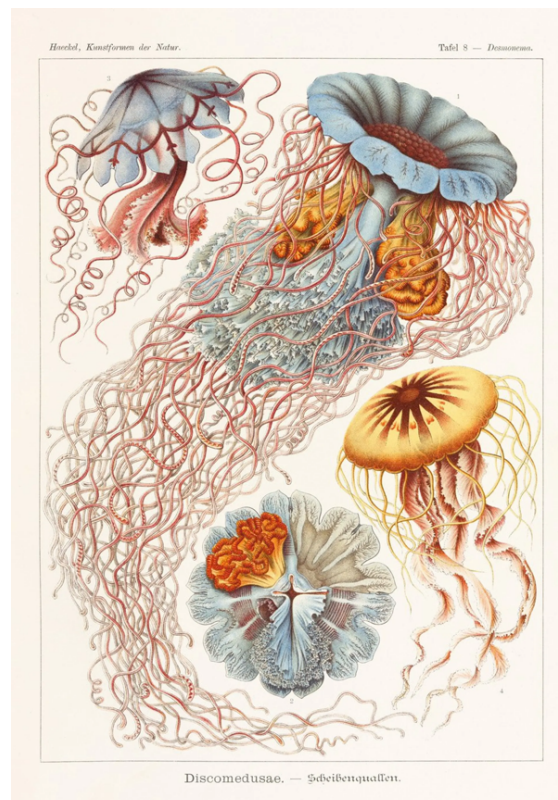


Figura 4. Cnidarians, from *Art Forms in Nature*, 1899–1904, plate 8. Illustration: Taschen Köln/Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. Fonte: <https://www.theguardian.com/books/gallery/2017/nov/01/ernst-haeckel-the-art-of-evolution-in-pictures>.

<sup>57</sup> No seu livro de 1866, *Generelle Morphologie der Organismen*, Ernst Haeckel combinou as letras gregas *οικος* (oikos: família, propriedade da família, casa) com *λογος* (logos: palavra, razão), para formar *oecologie* em alemão, traduzido mais tarde para o inglês e dando origem ao termo atual de “ecologia” (Orr, Lansing & Dove 2015: 154-155).

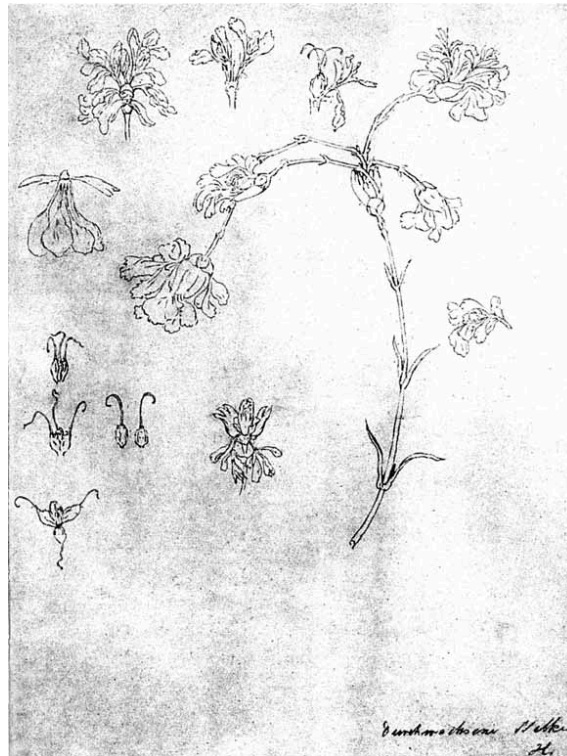


Figura 5. Proliferous carnation. Original sketch by Goethe probably done in 1787. Fonte: Goethe, J.W. 2009 [1790]. *The Metamorphosis of Plants*. Massachusetts, London: The MIT Press. Pp. 96.

Contudo, cerca de 75 anos antes de Haeckel cunhar o termo, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) afirmava a sua visão ecológica do mundo, sustentada por uma interdependência simbiótica entre organismo e ambiente, e pela comunicação entre o que via como os “espírito humano” e “natural” (Goethe 2009 [1790]: xxi). Goethe advogava a experiência unificada de sujeito e objeto como uma forma de conhecimento da “natureza”. Esta experiência consistia na compreensão sensorial das formas “naturais”, através de imaginação subjetiva, baseada em formas e factos objetivos: *There is a delicate empiricism which makes itself utterly identical with the object, thereby becoming true theory* (Goethe 1988: 307). O autor almejava à união de belo e útil, considerando impossível apreciar a beleza sem compreender como esta surge. O contrário significaria ficar retido na subjetividade estética (Goethe 1982 [1816]: x). Logo, a sua convicção implica uma conceção unificada da “natureza”, baseada na experiência de uma interação detalhada e profunda com as formas concretas, conduzida pela capacidade de as imaginar. Esta abrangência epistemológica é expressa na sua proposta de que «tudo é folha» (*all is leaf*), conhecida como *foliar theory*,<sup>58</sup> que deu origem aos estudos de desenvolvimento de flores e análise genética molecular moderna. Portanto, mais

<sup>58</sup> A *foliar theory* de Goethe foi publicada pela primeira vez em 1790, no ensaio *Metamorphosis of Plants* (*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*), sugerindo que as partes constituintes de uma flor são folhas estruturalmente modificadas, cuja função é reprodutora ou protetora.

que um conhecimento factual, Goethe inaugurou uma nova forma de entendimento de relação e conhecimento ecológico (Goethe 2009 [1790]: xxvi).

Remetendo-nos para a “ecologia das ideias” (Bateson 1972), este entendimento unificado de Goethe propõe igualmente um elemento de regularidade em todos os organismos, numa alusão ao que Bateson (1991) considerava “sabedoria constitutiva” e que possibilita o reconhecimento do outro: *There is a secret element of regularity in the object which corresponds to a secret element of regularity in the subject* (Goethe 1988: 308). Tal como Bateson (1972, 1991), Goethe examina que o reconhecimento emerge da experiência física direta e do relacionamento, através da identificação entre observador e observado (Milton 2002). A minha opção de incluir este autor no presente estudo justifica-se, por um lado, pela perenidade da sua obra e pensamento, visível na aplicação moderna das suas experiências, mas igualmente pela centralidade que confere à prática concreta do desenho, como uma ferramenta de entendimento. Para o autor, o conhecimento completo de «coração, ou mente, da natureza»<sup>59</sup>, requer pensar tanto na forma como no processo, através da utilização de duas capacidades cognitivas, a compreensão associada ao conhecimento racional científico, e a “razão” ou a percepção intuitiva (Fig. 5), que é a base da sensibilidade poética (Goethe 2009 [1790]: 111). Goethe acreditava que esta experiência interativa poderia ser veiculada através da *exact sensory imagination* (Goethe 2009 [1790]: xxviii), como uma forma de conhecimento completo, materializada pela prática do desenho de observação:

*Reviewing the sequence of leaves, we then attentively internalize these visual forms as memory images. With these forms firmly in mind, we move in imagination through the sequence, transforming the first into the second, the second into the third, and so on, following the process forward and backward, forward and backward, as nature has also done* (Goethe 2009 [1790]: 108).

Através da atenção total à sequência das folhas de uma planta, é possível assimilar as suas formas visuais como imagens de memória e seguir, através da imaginação, a mesma sequência observada, num processo que permite uma identificação e compreensão única do objeto observado. Por outras palavras, o foco na estrutura da folha de uma planta contribui para um alinhamento análogo da mente e da imaginação sensorial, gerando a mesma ideia da planta na mente do observador, e fazendo da experiência empírica uma ideia que apenas é percecionada intuitivamente (Goethe 2009 [1790]: 108-111). O sujeito observado deixa de ser um estranho, pois o conhecimento é adquirido através da participação, levando a uma

---

<sup>59</sup> No original: [...] *heart, or mind, of nature* (Goethe 2009 [1790]: 111).

identificação mútua: *Thus when making observations it is best to be fully conscious of objects, and when thinking to be fully aware of ourselves* (Goethe 1988: 308). Por outro lado, a prática do desenho permite a comparação do que já sabemos com a nova informação que adquirimos quando observamos, gerando um novo conhecimento perceptual, através deste acionar de uma nova compreensão da memória pré-existente sobre o objeto observado (Anderson 2019 [2017]: 18).

## DESENHO DE OBSERVAÇÃO

Se, como foi sugerido anteriormente, a arte e a prática artística podem exprimir um entendimento e reconhecimento híbrido do mundo, em que «sensibilidade e razão»<sup>60</sup> coexistem possibilitando uma experiência ambiental relacional e integrada, pode talvez propor-se que o desenho, pela sua técnica, que envolve apenas o corpo e o dispositivo de inscrição (Cabau 2016: 42), seja a prática que menos obstáculos coloca a esta compreensão:

*The practice of observational drawing, its immediacy, simplicity, open-endedness and spontaneity, enables a heightened awareness of the morphological characteristics in nature... as a medium that can select and represent salient features... and the whole simultaneously, holds a unique epistemological value* (Anderson 2019 [2017]: 18-19).

A observação focada contida no ato de desenhar, a *exact sensory imagination* de Goethe (2009 [1790]), pode conduzir a uma compreensão perceptual sobre o objeto, a partir da combinação do conhecimento pré-existente com o adquirido durante a prática (Anderson 2019 [2017]: 18). Robin Kimmerer (2003), descreve de forma análoga a experiência da formação de uma imagem no cérebro, através do vaivém entre observador e observado:

*In a complex visual landscape, the brain initially registers all the incoming data, without critical evaluation. Five orange arms in a starlike pattern, smooth black rock, light and shadow. All this is input, but the brain does not immediately interpret the data and convey their meaning to the conscious mind. Not until the pattern is repeated, with feedback from the conscious mind, do we know what we are seeing* (Kimmerer 2003: 9).

Logo, através desta alternância entre mente consciente e inconsciente, e vaivém entre observador e observado, o desenho permite, pela «simultaneidade entre ver, inscrever e

---

<sup>60</sup> Debate com o desenhador João Catarino a 15 de julho de 2020, a propósito da sua comunicação *Perder o Norte. Uma viagem pelo Desenho*, inserido no projeto *5 minutos de desenho*, da FBAUL. Para informação adicional consultar a página *5 minutos de desenho*, disponível em: <http://5md.belasartes.ulisboa.pt>. [consultado: 2021-11-07].

compreender» (Cabau 2016: 41), gerar um conhecimento que torna visíveis relações que de outra forma não seriam perceptíveis. Esta prática revela-se uma expressão autónoma, que comporta multiníveis de informação, impossíveis de comunicar apenas com a linguagem, pois as atividades contidas no ato de desenhar (selecionar, comparar, julgar e generalizar), são atividades concretas, mas de raciocínio abstrato (Anderson 2019 [2017]: 18). João Catarino (Fig. 6) afirma que o «desenho torna o ato de observar mais profundo, melhora a sua qualidade, será certamente algo útil à observação. Pelo desenho talvez consiga conjugar a relação entre a mente e a mão, e também entre a sensibilidade e a razão».<sup>61</sup> Esta conjugação e inclusão de várias dimensões de pensamento, percepção e intuição, observada pelo desenhador, remete-nos para as ecologias de Bateson (1972) e Ingold (2000) e igualmente para o pensamento de Goethe (1982 [1816], 1988), sugerindo que o desenho de observação possa ser uma prática englobante de experiência empírica e sensorial: *Drawing brings a deep sense of embodiment and connection to our experience of the world, providing a space to hold and to unfold complexity* (Anderson 2019 [2017]: 22).

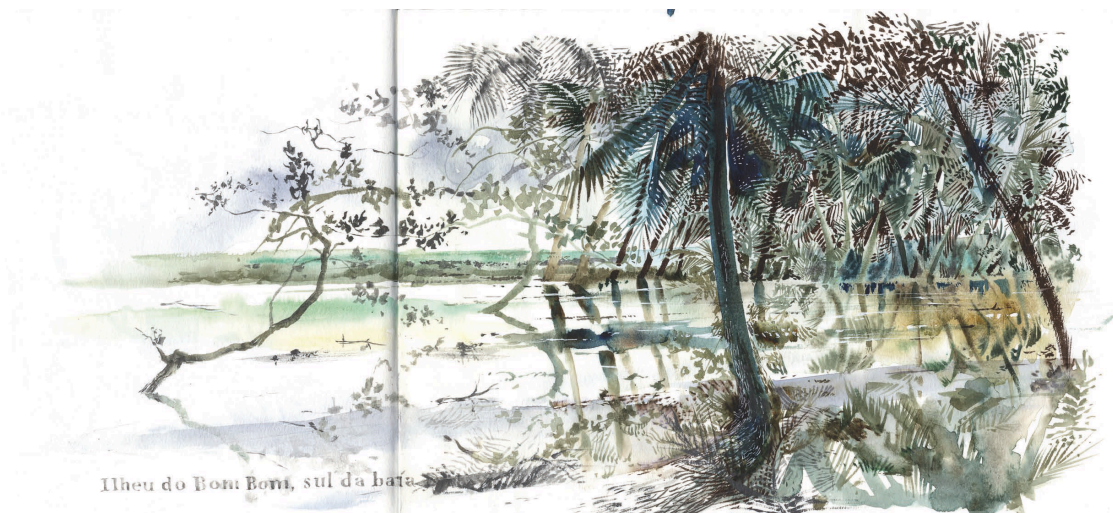


Figura 6. Desenho de João Catarino. Expedição Ilha do Príncipe. Fonte: Salgado, P. 2016. Expedition Príncipe Island. Príncipe: Grupo do Risco. Pp. 119. © Grupo do Risco.

A capacidade do desenho, de conter e explicar a complexidade é apenas possível devido a, também ele, ser uma prática material, mas que articula um raciocínio imaterial (Anderson 2019 [2017]: 18), permitindo aceder e comunicar uma dimensão que Michael Polanyi designa

---

<sup>61</sup> *Idem.*

de «tácita» (2009 [1966]). O modo como observamos um objeto é determinado pela consciência de uma série de processos que intimamos, mas que não conseguimos sentir ou compreender inteiramente, apenas tendo a sensação de que o nosso corpo reage a este objeto, em termos de posição, tamanho e movimento (Polanyi 2009 [1966]: 13). Tal como Bateson (1972) que sugere que a arte, através da técnica do corpo (Mauss 1934), atua como uma interface entre consciente e inconsciente, que se constitui na experiência da interação social entre organismos que se reconhecem através de analogias intuídas, Polanyi propõe que esta compreensão se aciona igualmente através da extensão do *self*, e do reconhecimento de características análogas no outro: *By studying the way tacit knowing comprehends human performances, we saw that what is comprehended has the same structure as the act that comprehends it* (Polanyi 2009 [1966]: 55). Portanto, o corpo é aqui entendido como um instrumento de conhecimento externo, físico e intelectual:

*Our own body is the only thing in the world which we normally never experience as an object, but experience always in terms of the world to which we are attending from our body. It is by making this intelligent use of our body that we feel it to be our body, and not a thing outside* (Polanyi 2009 [1966]: 15-16).

Polanyi clarifica a importância do corpo no processo de conhecimento, afirmando que o seu entendimento como uma ferramenta inicial de contacto com a realidade (Mauss 1934), possibilita, através de uma atenção às reações físicas, o reconhecimento imediato de uma série de informação tácita sobre o ambiente e objetos envolventes. Aplicando esta ideia ao ato de desenhar, percebemos que o desenhador pode ser mediador e tecnologia (Anderson 2019 [2017]: 18), e se como vimos, o conhecimento tácito é adquirido sem linguagem, sendo por isso difícil de descrever e de partilhar, através da experiência relacional da prática imersiva do desenho de observação, este conhecimento pode ser adquirido e disseminado (Anderson 2019 [2017]: 21). Por outro lado, esta imersão total que o desenho permite, resulta não apenas no reconhecimento do objeto observado, mas também no registo do momento de contacto com esse objeto, que contém a marca do ato físico de desenhar: «No desenho a experiência coexiste com o seu registo. Por outras palavras, o desenho dobra a perceção sobre a atenção» (Cabau 2016: 41).

A antropologia não fica alheia à competência metodológica do desenho, e tem-se observado um interesse renovado na prática, como metodologia participativa (Schneider & Wright 2006), mas igualmente como um treino da observação essencial à etnografia, que ganhou alento no final do século XIX, com a emergência do paradigma do trabalho de campo

(Malinowski 2002 [1922]). Em Portugal, a introdução da imagem como ferramenta etnográfica foi revista por João Leal (2008). O antropólogo analisa esta relação desde 1870 a 1970, salientando que a preponderância das formas textuais das primeiras etnografias foi invertida na viragem do século com Rocha Peixoto (1966 [1899]) e a sua prática etnográfica no norte do país (Leal 2008:120), sendo consolidada ao longo da I República e até aos anos 60, em que o desenho etnográfico foi assumido como modalidade artística, sobretudo devido à predisposição antropológica do estudo da arte popular (Leal 2008: 123). Também a escola de Jorge Dias estabeleceu uma forte relação com o desenho etnográfico e a fotografia (Oliveira, Galhano & Pereira 1976), a par da introdução do filme etnográfico (Leal 2008: 128). No entanto, e apesar da importância histórica do desenho etnográfico, este nunca se estabeleceu como uma metodologia específica da antropologia, ao contrário da fotografia e do filme etnográfico (Azevedo 2016: 18), cuja percepção de objetividade e “verdade”, associada à captação da imagem, definiu rapidamente um novo e prolífico campo de antropologia visual.

Inversamente à fotografia, que captura e “congela” um momento temporal específico (Barthes 1980), o desenho combina várias temporalidades e níveis perceptivos, produzindo um conhecimento complexo do objeto observado. Esta abrangência sugere a possibilidade de um pormenorizar e aprofundar da informação, pelo que o desenho faculta um método de pesquisa privilegiado para o conhecimento antropológico. Aina Azevedo (2016) revê um conjunto de etnografias em que o desenho é utilizado como uma metodologia sensível de aproximação e relação com interlocutores em situações socialmente frágeis, em que a fotografia ou o vídeo seriam formas de registo demasiado invasivas, e os seus resultados potencialmente totalizantes (Azevedo 2016: 25-26). O séc. XXI tem vindo a conhecer um crescendo de trabalhos em que a prática surge, se não como elemento central da narrativa e elemento reflexivo (Ramos 2010, 2015), como «processo, uma metodologia de pesquisa... resultado de pesquisa e uma forma, inclusive de apresentá-la» (Azevedo 2016: 22). Neste sentido, Philip Cabau reflete sobre a inclusão do ensino do desenho na antropologia, como uma «prática-em-pensamento» (Cabau 2016: 33). Realçando a centralidade da observação antropológica, o autor considera que o desenho é «uma prática que permite explorar a atenção que releva do contacto com a coisa, através de um processo que não é exatamente uma descrição, mas a duração de um contacto» (Cabau 2016: 35), alertando, no entanto, para o perigo da sua cristalização como “método”, pois poderá levar ao declínio da atenção específica que o caracteriza. Para Cabau, o desenho etnográfico deve continuar a ser uma prática de resistência, que serve para questionar hábitos, configurações de práticas e convenções (Cabau 2016: 37).

## PARTE 2

Na primeira parte deste estudo foi analisada a integração do ser humano no ambiente “natural” e as consequências ecológicas de modelos dualistas. Estabeleceu-se um vínculo entre identificação ambiental e prática artística, sugerindo que o desenho de observação possa ser uma prática capaz de conjugar multiníveis - físico e emocional, consciente e inconsciente, concreto e abstrato - possibilitando a produção de um conhecimento amplificado do mundo.

Na segunda parte do trabalho examinam-se estes aspetos na dinâmica do *Grupo do Risco*, através da sua contextualização e formação, observação das percepções dos seus membros sobre a prática do desenho, e do seu relacionamento interpessoal e com o ambiente. Tendo por base os dados recolhidos, procura-se compreender como os conceitos abordados no quadro teórico se desenrolam na prática de desenho de observação e na estrutura relacional do Grupo.

## 6. ENCONTROS ETNOGRÁFICOS

### MUSEU NACIONAL DE HISTÓRIA NATURAL E DA CIÊNCIA

O meu primeiro contacto com o *Grupo do Risco* (GdR) foi através do desenhador João Catarino, que eu conhecia através de outros encontros que o desenho proporcionou<sup>62</sup>. Quando lhe expliquei o meu projeto, mostrou-se de imediato disponível e marcámos um primeiro encontro a 10 de julho de 2020, dia em que a exposição do GdR no Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC) reabriu<sup>63</sup>, para uma visita informal, onde me explicou a formação do coletivo e falou sobre a sua relação com o fundador do Grupo, o biólogo e ilustrador Pedro Salgado.<sup>64</sup> As imagens da exposição (Fig. 7) serviram de pretexto para enumerar as diferentes formas de abordar o desenho dentro do Grupo, não apenas ao nível da técnica e registo gráfico, mas da compreensão da própria prática como experiência pessoal e forma de estar no mundo. Alguns membros estão mais envolvidos com a técnica e o rigor, enquanto outros, como João Catarino, tentam apreender o ambiente de uma forma mais sensorial, no sentido de captar a dinâmica do momento, «a temperatura»<sup>65</sup>, transmitindo desta forma um retrato mais sensitivo do que observam.

A exposição foi encerrada poucos dias depois do nosso encontro<sup>66</sup>, e só em novembro desse ano voltei a ter oportunidade de contactar pessoalmente o Grupo, depois da segunda reabertura da mostra. O primeiro passo foi conhecer o fundador, Pedro Salgado, no decorrer de uma visita guiada à exposição do MUHNAC, orientada por Pedro Salgado e pelo ilustrador Pedro Mendes. No final da visita tive oportunidade de explicar a minha ideia para o estudo e perceber se estaria disponível para colaborar. Além de concordar com a minha presença nas atividades do Grupo, Pedro Salgado indicou-me uma primeira lista de membros, que entrevistei nas semanas seguintes e que iniciaram a cadeia de relacionamentos que acabou por definir esta

---

<sup>62</sup> João Catarino foi meu professor num curso de ilustração na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, que frequentei em 2012, quando terminava o mestrado em arte multimédia – fotografia (Ribeiro 2012).

<sup>63</sup> Refiro-me à exposição *Grupo do Risco. Desenhos em Cadernos e Fotografias. Expedições a espaços naturais 2007-2019*. A exposição inaugurou a 12 de março de 2020, uma semana antes da declaração de estado de emergência que obrigou a encerrar todos os eventos culturais. Para informação adicional sobre esta exposição, consultar o *website* do MUHNAC, disponível em: <https://www.museum.lisboa.pt/grupo-do-risco>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>64</sup> Os extratos das entrevistas incluídos no corpo do texto estão assinalados como citação com aspas angulares, com uma nota de pé de página que identifica o entrevistado, a data e local da entrevista.

<sup>65</sup> Entrevista a João Catarino. 10 de julho de 2020. MUHNAC, Lisboa.

<sup>66</sup> Novo encerramento devido à pandemia.

investigação. No dia seguinte, o ilustrador falou sobre os seus cadernos de campo numa atividade paralela à exposição<sup>67</sup>, onde pude perceber o seu percurso, assim como a formação do GdR.



Figura 7. Exposição GRUPO DO RISCO. Desenho em cadernos e fotografia. Expedições a espaços naturais 2007-2019. MUHNAC. 2020. Lisboa. Fonte: <http://www.widegris.com/gdr-no-muhnac.html>

## JARDIM BOTÂNICO

Em dezembro de 2020 participei num atelier de desenho no Jardim Botânico, orientado pela ilustradora Sara Simões, numa atividade paralela à exposição do MUHNAC.<sup>68</sup> Integrei este atelier como desenhadora participante, colocando a ênfase no processo e não no resultado final, com o propósito de imergir numa experiência análoga à do GdR. Arnd Schneider (2006) nota que a observação de artistas pode ser desafiante, particularmente devido à natureza solitária do seu trabalho, sendo por vezes necessário maior envolvimento:

*Whilst one can hang around for some time, for instance, after an interview or after being shown work in the studio, it is less feasible, or almost impossible to be present when artists “work”—unless one is also involved in the process (Schneider 2006: 187).*

<sup>67</sup> Foram organizadas atividades paralelas à exposição do *Grupo do Risco* no MUHNAC, nomeadamente, ateliers de desenho em cadernos de campo e visitas guiadas à exposição por membros do GdR. Para informação adicional sobre estas atividades, consultar o *website* do MUHNAC, disponível em: <https://museus.ulisboa.pt/pt-pt/workshops-e-cursos>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>68</sup> *Idem*.

Às seis participantes, Sara Simões propôs o desafio de desenhar em papel pardo, distribuindo lápis pretos, brancos e folhas de papel. Descemos para o jardim por um caminho enlameado até chegarmos ao lago, onde parámos no meio de árvores gigantes e outras plantas mais pequenas. Chovia miúdo, mas não estava frio e os sons da cidade passaram a ser os de pássaros e insetos a brincar e comer no meio das plantas. A ilustradora disse-nos para passear um pouco e escolher um sítio para ficar a desenhar duas horas. Primeiro obstáculo. Vagueei pelo jardim à procura de algo que chamasse a minha atenção, ou fosse familiar, ou fácil de desenhar, ou desafiante. Estas hipóteses ocorriam-me em simultâneo, mas finalmente, sem perceber porquê, fiquei junto ao lago e apresentei-me a uma árvore de ramificação confusa, careca e salpicada de pequenas flores brancas.

A experiência começou por ser frustrante, pois já não desenhava há meses, mas Sara Simões emprestou-me uma moldura em papel para seleccionar o que queria incluir na minha página, o que ajudou a reduzir significativamente o número de decisões do processo. Comecei por observar a estrutura geral da árvore, depois os seus ramos, como ondulavam e como se entrelaçavam e apoiavam uns nos outros. Fiquei presa na complicação dos galhos e senti que queria perceber todos os seus cruzamentos e confusões e tornar tudo menos complexo. Enquanto percorria a árvore com os olhos e tentava percebê-la no papel, ouvia um zumbido crescente à minha volta, que percebi rapidamente serem abelhas a trabalhar nas flores. Respirei e prossegui. Por vezes tinha que parar e abrigar-me debaixo de árvores mais densas porque a chuva intensificava e podia arruinar o papel. O desenho ficou com algumas marcas (Fig. 8).

O que notei sobre esta prática de observação: para fazer o desenho tive que dedicar toda a minha atenção à planta e ao que a rodeava, reconhecendo o espaço que ocupava, a forma como existia nesse espaço e interagia com as outras espécies e comigo. O meu corpo demorou um pouco a adaptar-se à posição de desenho (em pé), à humidade e à companhia das plantas e animais, mas após este breve prelúdio, esqueci-me do desconforto, ocupei o espaço em frente à planta e dei-lhe a minha total atenção. A percepção geral começou a transformar-se em recortes específicos de pormenores, ramos, folhas e flores, e atentei a como a luz modelava cada uma destas partes, permitindo-me vê-las. Sem dar por isso, perdi-me nesta atenção e acho que para mim não existe um meio termo neste processo. Senti que estava a estabelecer uma relação com a planta e, apesar da mão e braço tratarem do registo, todos os meus sentidos ficaram alerta. Voltei ao Jardim em novembro de 2021, quase um ano depois, para visitar a árvore.



Figura 8. Desenho da antropóloga, realizado no Atelier de cadernos de campo. Jardim Botânico. MUHNAC. Dezembro 2020. © Sónia Mota Ribeiro.

Ao reler as minhas notas deste dia, e depois de ter escrito a primeira parte desta dissertação, consigo perceber que o mapa de conceitos e ligações teóricas que fui tecendo deve muito a esta primeira experiência de desenho de observação. O esboço que produzi, apesar de tecnicamente insuficiente, condensa aquele momento e a minha relação com a planta. Consigo perceber que me identifiquei, não antropomorficamente, mas a um nível mais “batesiano”, ou seja, ao concentrar-me na planta, estendi o meu *self*, reconhecendo-me nela, e este foi um momento de conhecimento, simultaneamente cognitivo e abstrato. Esta experiência inicial tornou o argumento de Schneider & Wright (2006: 4) ainda mais pertinente, pois possibilitou ir além do modelo textual, através da implicação na prática, amplificando o meu trabalho antropológico. Além disso, esta experiência participativa inicial complementou os momentos de observação do Grupo, limitados devido às restrições sociais pandémicas, vividas durante o período de trabalho de campo, em que o coletivo não pode retomar a sua atividade de desenho de observação de “natureza” com a normalidade desejada.

## CASA DA CERCA

Após o aliviar das restrições pandémicas na primavera de 2021, foi finalmente possível observar o Grupo em interação e prática coletiva, pois até essa data apenas tinha conseguido ver núcleos mais pequenos, tendo avançado principalmente com a realização de entrevistas individuais. Numa manhã ventosa e fria de março fui ao encontro de oito membros do GdR na Casa da Cerca em Almada<sup>69</sup>, onde faziam o reconhecimento do terreno onde iriam trabalhar até ao final de 2021. Sónia Francisco, responsável pel’*O Chão das Artes - Jardim Botânico* (Fig. 9) há dez anos, explicou que o jardim começava a responder à primavera que se aproximava, e que este foi assumidamente pensado e construído segundo uma lógica puramente utilitária, em que todas as plantas têm uma relação com as artes plásticas e os artistas. Logo, a sua estrutura foi desenhada não de forma taxonómica ou ecológica, mas com o propósito de incluir plantas de que seja possível extrair tintas, ou gomas, ou outro elemento útil para a prática artística. Esta visão utilitária do jardim causou algumas críticas, nomeadamente provenientes da ecologia mais purista, dado que a informação botânica da planta não está disponível, pois não é relevante para o objetivo do projeto. Neste contexto, o jardim tem servido de palco a encontros entre plantas e artistas, promovidos pela Casa da Cerca.<sup>70</sup>

O GdR irá registar, através de desenho e fotografia, o efeito das estações do ano no jardim e nas suas espécies, culminando numa exposição e na publicação de um livro que Sónia Francisco espera «passe a emoção de estar no jardim [...] que capte o ambiente e calma e algumas espécies icónicas, como o dragoeiro»<sup>71</sup>. O dragoeiro que agora habita *O Chão das Artes - Jardim Botânico*, é descendente de uma árvore centenária que residia num logradouro em Cacilhas, de onde foi transplantada em 1997, para o que viria a ser *O Chão das Artes - Jardim Botânico*. Apesar da árvore não ter sobrevivido ao transplante, foram, entretanto, plantados 3 outros dragoeiros que crescem agora no jardim, entre eles o jovem referido por Sónia Francisco. Estas espécies farão parte do livro, que testemunhará o encontro do GdR com este espaço e as suas espécies, ao longo do ano e das estações.

---

<sup>69</sup> Para informação adicional sobre a Casa da Cerca e *O Chão das Artes - Jardim Botânico*, consultar o *website* da Câmara Municipal de Almada, disponível em: <https://www.cm-almada.pt/casa-da-cerca-centro-de-arte-contemporanea/o-chao-das-artes-jardim-botanico>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>70</sup> Ver por exemplo o projeto de Gabriela Albergaria, *Vala e Cômoro*, na página *facebook* da Casa da Cerca, disponível em: <https://www.facebook.com/events/casa-da-cerca-centro-de-arte-contemporanea/vala-e-comoro-de-gabriela-albergaria/378280729770459/>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>71</sup> Explicação sobre a história d’*O Chão das Artes - Jardim Botânico*, por Sónia Francisco. 5 de março de 2021. Casa da Cerca, Almada.



Figura 9. Caderno de campo de Luís Frasco. *O Chão das Artes – Jardim Botânico. Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, em Almada. Março 2021.* © Luís Frasco.

No primeiro dia de residência o Grupo ouviu Sónia Francisco, observou o jardim, mas apenas quatro membros se aventuraram no desenho, enquanto outros conversaram e aproveitaram a oportunidade de poder estar novamente juntos. Notei que alguns desenhadores ativos passaram cerca de uma hora a trocar notas sobre materiais e técnicas. Nessa manhã, um novo membro foi apresentado por Pedro Salgado ao restante grupo, o arquiteto Luís Frasco, aluno do curso de desenho de “natureza” de Pedro Salgado no Jardim Botânico de Lisboa e já conhecido de alguns, pois faz parte do coletivo *Urban Sketchers*, tal como outros membros do GdR.<sup>72</sup> Luís Frasco foi surpreendido pelo convite e enquanto conversámos mostrou-me os seus cadernos, revelando como a prática do desenho potenciou a sua memória dos eventos de forma radical, pois começou a estabelecer uma relação diferente com os momentos e as coisas, mais atenta e mais tranquila.

---

<sup>72</sup> O coletivo *Urban Sketchers* define-se como um grupo de «autores que desenharam em diários gráficos as cidades onde vivem, os sítios por onde viajam, encontram-se para desenhar de vez em quando». Para informação adicional sobre este projeto, consultar o *website* USKP, disponível em: <https://urbansketchers-portugal.blogspot.com>. [consultado: 2021-11-07].



Figura 10. Caderno de campo de Luís Frasco. O Grupo do Risco (e a antropóloga) ouvem a explicação de Sónia Francisco sobre O Chão das Artes – Jardim Botânico. Março 2021. © Luís Frasco.

Em maio, um grupo de dezasseis membros do Grupo voltou à Casa da Cerca. Pedro Salgado estava ausente nesse dia, mas convidou a bióloga Sílvia Escarduça, também sua aluna, para participar e integrar o coletivo. Quando cheguei ao jardim, Sónia Francisco estava a preparar tintas a partir das plantas para os desenhadores utilizarem. À medida que foram chegando deitaram mãos à obra, começando a testá-las, criando paletas de identificação de cor. Pouco depois foram-se espalhando pelo jardim, em pequenos grupos de dois ou três, ou sozinhos. Havia conversas fragmentadas, a que se juntavam pessoas, que depois se juntavam a outro grupo e outra conversa, numa dinâmica que adivinhei habitual. O ambiente era de contentamento e alguns membros notaram a sua necessidade de socializar, mais que desenhar, que associaram à solidão dos meses de confinamento obrigatório.

Conversei com a artista Dilar Pereira, que descreveu como alguns desenhadores orientais não registam no local, mas só depois, em casa. *In situ* apenas contemplam, em imersão total, para depois desenharem de memória visual e sensorial. A artista usou esta estratégia, mostrando-me o dragoeiro que desenhou. Comparámos o esboço dos troncos que fez na primeira visita e Dilar Pereira explicou como reconheceu de imediato a diferença na quantidade de vegetação, pois o dragoeiro, que era ainda jovem, tinha crescido desde a visita de março. A desenhadora tinha estabelecido uma relação com a planta.

À tarde todos desenharam ou fotografaram e eu tentei integrar-me no Grupo, fazendo o mesmo. Fui assolada pela dúvida e insegurança em relação à prática e bloqueei, pelo que me restou observar os desenhadores, espalhados discretamente pelo espaço, em imersão. Fui percorrendo o jardim, espreitando os registos e escutando as poucas e curtas conversas, que notei serem sobre materiais ou técnicas. Percebi que não se sentiram incomodados pela minha observação, e em alguns casos acho que nem deram conta, pois continuaram o seu trabalho concentrado, mesmo quando me posicionei ao seu lado durante algum tempo. Neste dia o jardim transformou-se num campo de observações e interações concretas e abstratas “multi-espécie”, entre plantas, desenhadores, antropóloga e outros animais (Fig. 10).

## 7. O GRUPO DO RISCO

### INÍCIO

«o livrinho que fizemos foi dedicado à Maria Amélia».<sup>73</sup>

Em junho de 2007, no final do ano letivo, os biólogos e professores Pedro Salgado e Henrique Queiroga, decidiram fazer «um parêntesis no seu trabalho científico»<sup>74</sup> e relaxar num lugar isolado e afastado do seu contexto habitual. Decidiram ir para as Berlengas, um arquipélago composto por três pequenas ilhas graníticas, situado a aproximadamente 6 milhas do Cabo Carvoeiro e Reserva Mundial da Biosfera desde junho de 2011. Os biólogos tinham por objetivo alimentar as suas práticas artísticas - o desenho de campo no caso de Pedro Salgado e a fotografia no caso de Henrique Queiroga. Pedro Salgado convidou quatro dos seus alunos<sup>75</sup> mais experientes em ilustração e João Lucas, artista, músico e seu amigo de infância. Inspirados pela combinação invejável de vida e prática artística do ilustrador Keith Brockie<sup>76</sup>, o grupo propôs-se permanecer e imergir no arquipélago, experimentando olhar para as coisas com atenção e tempo:

«Aparentemente esgota-se muito facilmente aquilo que há para ver. Porque em meia dúzia de horas dá-se a volta toda à ilha. Mas o objetivo era também por aí. Quando nos predispomos a ir para um sítio e ficar lá com todo o tempo do mundo e começar a olhar para as coisas com atenção, e depois termos uma forma de registo... começamos a descobrir uma data de coisas que as pessoas não descobrem quando passam ao largo» (Pedro Salgado. 10 de maio de 2021. Conversa sobre o GdR no âmbito da exposição do MUHNAC. *On-line*).<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Pedro Salgado. 10 de maio de 2021. Conversa sobre o GdR no âmbito da exposição do MUHNAC. *On-line*.

<sup>74</sup> *Idem*.

<sup>75</sup> Os alunos convidados para esta primeira expedição foram: Filipe Franco, Marco Nunes Correia, Sandra Tapadas e Sara Simões, que mais tarde integraram o *Grupo do Risco*.

<sup>76</sup> Keith Brockie é um ilustrador *freelancer* escocês especializado em vida selvagem. Informação adicional sobre o ilustrador, disponível na sua *webpage*, *Keith Brockie, Wildlife Artist*, em: <https://www.keithbrockie.co.uk>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>77</sup> Os extratos das entrevistas que surgem de forma destacada no texto são assinalados como citação, com aspas angulares e com a identificação do entrevistado, a data e local da entrevista dentro de parêntesis.



Figura 11. Desenho de Marco Nunes Correia. Expedição do futuro GdR às Berlengas. 2007. © Grupo do Risco.

A residência improvisada resultou em cerca de trezentos registos gráficos de uma diversidade completamente inesperada para os participantes, revelando a importância do desafio de experimentar abordagens e estratégias diferentes. Além dos ilustradores científicos, a inclusão do artista plástico João Lucas e do fotógrafo Henrique Queiroga, demonstrou o potencial de criar diálogos entre diversos meios de expressão:

«[...] ver os espaços com vários registos, e no fundo criar mais interesse nesses espaços porque são vistos de maneiras diferentes. O João [Lucas] alterou tudo o que tínhamos pensado no início (mais baseado na ilustração científica). O Henrique veio para descansar e documentar o trabalho. Percebemos a ligação entre fotografia e desenho... No fundo o grupo foi crescendo, abrindo o leque daqueles que desenhavam e fotografam. Começou a ganhar uma lógica» (Pedro Salgado. 10 de maio de 2021. Conversa sobre o GdR no âmbito da exposição do MUHNAC. *On-line*).

A experiência começou a adquirir a forma de expedição e surgiu um primeiro nome, *Viagens e Riscos Associados*. Apesar de terem feito a viagem sem esta intenção, a autarquia e o Instituto de Conservação da Natureza (ICN) apadrinharam o projeto e foi realizado um *slide-show* com o trabalho, cuja narrativa foi materializada numa pequena, mas intensa, publicação (Fig. 11). No dia 2 de setembro de 2007, à noite, numa falésia na praia Carreiro do Mosteiro, foi feita a projeção das imagens resultantes da expedição do grupo, com composição musical de João Lucas (Fig. 12), que partilhou a memória desses dias:

«[...] vamos brincar para uma ilha, estamos lá praticamente sozinhos e vamos fazer desenhos. E esse lado proporcionou não só o acervo que resultou da experiência, como sobretudo a forma como aqueles desenhos fixaram uma vivência daqueles dias e daquelas pessoas... e que teve aspetos mágicos... e depois vamos para os Farilhões e estamos realmente numa ilha deserta... e fico completamente em transe existencial com a natureza... e ao mesmo tempo com um sentido de cumplicidade muito grande entre nós, que nos aproximou de uma forma muito original, que se reflete também nos desenhos e muito na minha memória» (João Lucas. 10 de maio de 2021. Conversa sobre o GdR no âmbito da exposição do MUHNAC. *On-line*).

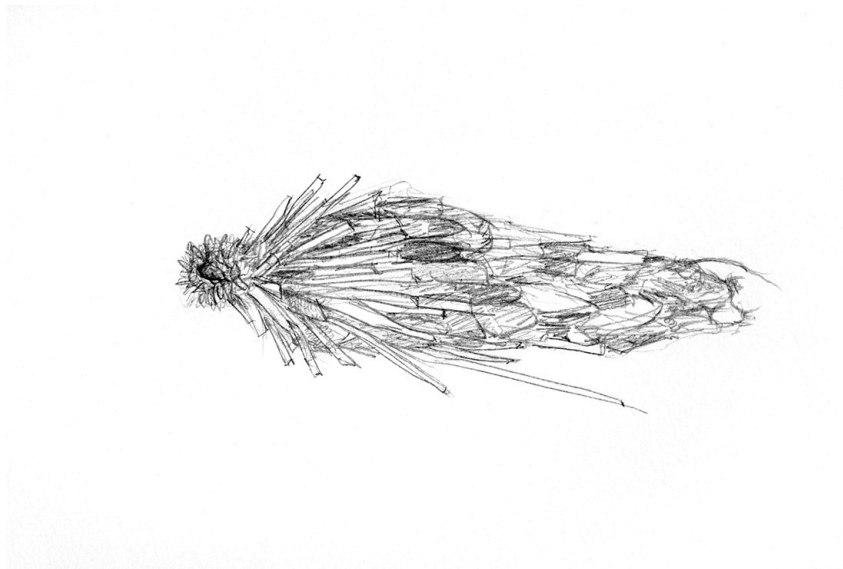


Figura 12. Desenho de João Lucas. Expedição do futuro GdR às Berlengas. 2007. © Grupo do Risco.

Henrique Queiroga, membro do Conselho Estratégico da Reserva Natural das Berlengas, explicou em entrevista que a expedição deste grupo teve um efeito concreto no futuro do arquipélago, visto a dinâmica gerada pela exposição ter sido importante para dinamizar a discussão pública em torno da candidatura das Berlengas a reserva da biosfera: «Há aqui uma componente importante na tentativa de usar estes materiais como forma de alertar as pessoas para os problemas ambientais»<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Henrique Queiroga. 10 de maio de 2021. Conversa sobre o GdR no âmbito da exposição do MUHNAC. *On-line*.



*Figura 13. Desenho de Sandra Tapadas. Expedição do futuro GdR às Berlengas. 2007. © Grupo do Risco.*



*Figura 14. Desenho de Pedro Salgado. Expedição do futuro GdR às Berlengas. 2007. © Grupo do Risco.*

A escultora Sandra Tapadas relembra o impacto destes dias (Fig. 13), através da sua descrição vívida da noite que passaram no isolado Farilhão, onde havia apenas um abrigo rudimentar, sem a certeza de serem resgatados no dia seguinte devido ao estado do mar. Chegados ao calhau perceberam não ter levado água, mas o contratempo não se comparou à inesperada relação “multi-espécie” que vivenciaram com as gaivotas e as cagaras, tranquilas,

dóceis e sem medo de humanos, ao contrário das aves agressivas da Berlenga Grande. Pedro Salgado fala desta mesma relação enquanto explica a dedicatória do livro das Berlengas (Fig. 14) à Maria Amélia:

«A Maria Amélia foi uma gaivota que esteve connosco enquanto estivemos na primeira estadia das Berlengas, que era a única gaivota anilhada que lá estava e eu não faço a mínima ideia porque é que alguém anilhou aquela gaivota. E não andava a esvoaçar por todos os lados, ela pousava sempre... onde nós jantávamos... foi numa casa que estava só em cimento que era do ICN... tinha uma janela de vidro e do lado de dentro, em cima do parapeito, tínhamos lá uma data de comidinhas, chouriço, fruta e tal. E a gaivota passava o tempo encostada à janela a olhar lá para dentro. E acompanhou-nos o tempo todo, a gente dava-lhe coisas, coisa que não se deve fazer..., mas aquela era especial e era a Maria Amélia» (Pedro Salgado. 10 de maio de 2021. Conversa sobre o GdR no âmbito da exposição do MUHNAC. *On-line*).

Este momento marcou a génese do GdR, definindo a sua prática e interação ambiental, como Pedro Salgado esclarece: «acho que se consegue ver através do percurso dos vários lugares uma imanência que tem que ver com as relações entre as pessoas e a forma como elas se articularam com a especificidade de cada lugar». <sup>79</sup>

## GdR

«o risco inadiável». <sup>80</sup>

Após a experiência inicial das Berlengas o grupo foi crescendo, e já como *Grupo do Risco*, faz uma segunda expedição ao Douro Internacional na Primavera e outra no Outono de 2008. Em 2009 viajam até à Ria Formosa (Algarve), contando já com 12 participantes. Seguem-se a Amazônia (Brasil, 2010), Laurissilva (Madeira, 2012), Doñana (Espanha, 2012), Serra do Caramulo (Viseu 2013), Sabor (Trás-os-Montes, 2014), Marrocos (2015), Ilha do Príncipe (São Tomé e Príncipe 2016), Noudar (Alentejo, 2018), Ilha das Flores (Açores, 2019) e várias saídas à Serra da Arrábida (Setúbal, 2015-2019) e a Mértola (Alentejo, 2017-2019). <sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Pedro Salgado. 10 de maio de 2021. Conversa sobre o GdR no âmbito da exposição do MUHNAC. *On-line*.

<sup>80</sup> Na nossa entrevista de 3 de junho de 2021, a escultora Sandra Tapadas sugeriu que o nome do Grupo pode ter sido inspirado na expressão «o risco inadiável», atribuída ao Professor Lagoa Henriques (AA. VV. 1988). Numa entrevista de Bruno Araújo-Gomes (Araújo-Gomes 2012: 34) a Lagoa Henriques, realizada em 2005, o escultor partilha um poema escrito em 2004, onde usa a expressão, relativamente ao «trabalho íntimo» vs. arte pública: «Quem resiste à brancura de um muro/ Ao *risco inadiável* de um olhar, de um sorriso/ À verdade e ao espanto, à serena quietude da noite natural/ À música das vagas, ao grito das cagarras/ Às pragas do Egipto, que resiste?» (Araújo-Gomes 2012: 220). Pedro Salgado sugere ainda «o desenho que é “arriscar um risco”» (Pedro Salgado. 26 de dezembro de 2021. Conversa sobre o GdR).

<sup>81</sup> Para uma lista completa das expedições e seus participantes, consultar Anexo C.

Há data deste trabalho o Grupo conta com 25 desenhadores e 6 fotógrafos, 17 homens e 14 mulheres, com idades compreendidas entre os 33 e os 64 anos. A grande maioria vive na zona de Lisboa, havendo também membros a residir em Alcobaça, Aveiro, Mértola e Sines. Todos possuem formação superior, licenciatura e/ou mestrado, e sete membros frequentam ou terminaram o doutoramento em ciências ou arte. Todos os membros acumulam mais que uma atividade profissional, além do desenho/ilustração e fotografia, nomeadamente professores (15), designers (7), artistas plásticos (9), biólogos (5), havendo ainda um arquivista, um arquiteto, um músico e uma produtora.<sup>82</sup>



*Figura 15. GdR em trabalho de campo. © Grupo do Risco.*

---

<sup>82</sup> As biografias dos membros do Grupo podem ser consultadas no Anexo A.

O GdR define-se oficialmente como «uma associação sem fins lucrativos, de artistas profissionais e amadores (ilustradores, designers, escultores, fotógrafos), que visa promover e divulgar valores ambientais através da utilização de uma variedade de formas artísticas que incluem o desenho e a pintura, normalmente num diário gráfico, mas também fotografia e vídeo».<sup>83</sup> Para os seus membros, o GdR significa também um espaço de partilha de interesses comuns e de experimentação, relativamente à prática do desenho, mas também à adaptação ao trabalho de campo. Catarina França refere a combinação da possibilidade de «uma imersão na natureza»<sup>84</sup> com uma oportunidade de partilha, onde os desenhadores «aprendem as várias técnicas com os trabalhos uns dos outros».<sup>85</sup> Para a ilustradora, as saídas de campo em grupo permitem «esse espaço para ver, experimentar... mostrar o resultado... traz alguma humildade».<sup>86</sup>

Dilar Pereira observa o progresso da capacidade de adaptação ao terreno e às suas condições, nos contextos “naturais” visitados, esclarecendo que mesmo que exista alguma apreensão inicial, a interação do grupo (Fig. 15) contribui para suavizar esse impacto: «Acho que damos muito uns aos outros, sem sequer falar disso, só pelo facto de estarmos juntos. Há uma transmissão da experiência sensorial no lugar, e da experiência entre as pessoas e o que se dá e que se partilha uns com os outros, sem ser só no desenho».<sup>87</sup>

A ilustradora Lúcia Antunes, descreve a prática no GdR como um sítio mental, não apenas físico, onde se sente livre das suas obrigações mais formais: «Malta que gosta de ir para a natureza fazer bonecos».<sup>88</sup> O mais recente membro, Sílvia Escarduça, refere um foco na amizade e respeito, considerando evidente a existência de afinidades entre certos membros, mas percecionando que o bem-estar das pessoas é o mais importante, pois sentem-se ouvidas e acompanhadas: «Depois há a parte profissional, damo-nos todos tão bem, trabalhamos tão bem e temos estas habilidades variadas, colocamos tudo isto num objetivo comum... um projeto, uma expedição».<sup>89</sup> Para Pedro Salgado, o GdR concretiza a necessidade da alegria que sente

---

<sup>83</sup> Esta definição está disponível no *website* do *Grupo do Risco* em: <https://www.grupodorisco.com/acerca-de>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>84</sup> Entrevista a Catarina França. 17 de Dezembro de 2020. Café do Jardim do Príncipe Real, Lisboa.

<sup>85</sup> *Idem*.

<sup>86</sup> *Idem*.

<sup>87</sup> Entrevista a Dilar Pereira. 16 de Dezembro de 2020. MUHNAC, Lisboa.

<sup>88</sup> Entrevista a Lúcia Antunes. 28 de maio de 2021. *On-line*.

<sup>89</sup> Entrevista a Sílvia Escarduça. 7 de junho de 2021. *On-line*.

em partilhar (Fig. 16), acreditando ainda que é também através deste prazer relacional que o seu trabalho se desenvolve e cresce:

«Quando tens mais gente à tua volta, com quem estás sintonizado, o prazer que tu tens de contactar com as coisas que te enchem as medidas, pelo menos para mim, é duplicado. Se estivesse sozinho não teria metade do gozo e artisticamente não teria crescido da mesma forma, teria crescido só em determinada direção, em vez de expandir» (Entrevista a Pedro Salgado. 3 de novembro de 2021. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa).

A ligação da partilha relacional do trabalho com a aquisição de conhecimento, articulada por Pedro Salgado, encontra-se igualmente espelhada no entendimento de Gregory Bateson (1942) sobre a relação entre a arte e o relacionamento social, quando o antropólogo salienta o papel facilitador do carácter participativo do processo artístico na comunicação e no desenvolvimento cultural (Bateson & Mead 1942).



*Figura 16. GdR em trabalho de campo. Com o Professor Fernando Catarino. Arrábida 2016. © Grupo do Risco.*

## FORMAÇÃO DO GRUPO

«Sei lá, não fazia sentido não aceitar».<sup>90</sup>

O acesso ao Grupo do Risco é apenas possível através de convite e qualquer membro pode sugerir nomes, mas, até hoje, todos os membros foram convidados por Pedro Salgado. Os critérios de entrada não são formalmente expressos e o ilustrador afirma não existir um conjunto de características evidentes que permitam o acesso ao coletivo, o que se justifica se considerarmos, como este explica, a importância que atribui à diversidade e complementaridade entre as personalidades e os registos gráficos de cada um. No entanto, apesar desta informalidade, e também devido a ela, torna-se necessário manter um equilíbrio atento em termos de práticas e relacionamentos, sendo necessária a observação de alguns critérios, ainda que alteráveis segundo as necessidades do grupo, designadamente, as «competências (artísticas e técnicas), a maneira de estar com os outros, estar disponível para receber outras pessoas, capacidade de ajuda, tolerância, cooperação em relação às dificuldades, versatilidade, resistência e resiliência ao desconforto».<sup>91</sup> Através das entrevistas individuais pude verificar grande variedade identitária no coletivo, mas também uma sólida base de semelhanças no que diz respeito aos aspetos partilhados, particularmente, o gosto pelo desenho de observação e pela imersão em ambientes não-urbanos, ou “naturais”.

Sandra Tapadas confirma que Pedro Salgado escolhe as pessoas não com um intuito pedagógico, mas com o propósito de obter um resultado final coletivo, ou seja, existe uma preocupação com a diferença de registos gráficos e com a sua complementaridade para o trabalho conjunto, mais do que com a qualidade individual. Adicionalmente, a artista, que conhece bem Pedro Salgado, observa que há uma orientação para o prazer, e isto significa estabelecer relações pessoais simbióticas e complementares no Grupo. O biólogo e ilustrador refere que quando convida pessoas, intui que estas já sabem implicitamente as regras de funcionamento do GdR, «do que se trata»<sup>92</sup>, não obstante terem que compreender posteriormente um funcionamento básico e objetivo que garante a sua manutenção. Quando pensa em membros para o Grupo, imagina quem faz falta ao coletivo, ao nível de trabalho e de relacionamento, considerando ainda essencial sentir que existe capacidade de crescimento ao nível da prática do desenho. É neste sentido que tenta manter um equilíbrio constante entre

---

<sup>90</sup> Entrevista a José Perico. 27 de maio de 2021. *On-line*.

<sup>91</sup> Entrevista a Pedro Salgado. 3 de novembro de 2021. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

<sup>92</sup> *Idem*.

peças que são mais “fortes”, ou seja, têm uma prática mais estabelecida, e os que «são de regar»<sup>93</sup>, que necessitam do apoio do grupo para crescer.

Quando questionados sobre a razão de terem sido convidados a fazer parte, os membros não dispõem de uma resposta imediata, mas a maioria arrisca a hipótese, confirmada por Pedro Salgado, de que o convite reside num reconhecimento do equilíbrio entre a qualidade da sua prática de desenho e a sua personalidade:

«Sei que ainda tenho que desenhar muito... não fui convidado pelo meu espetacular trabalho de desenho. Não sei, talvez tenha um bocado a ver com as relações que se criam com ele [Pedro Salgado]. O Grupo vive muito... não é do desenho e do trabalho... as pessoas têm que se dar bem, tem que haver uma cumplicidade... saber que se está disponível para fazer as coisas em certos moldes, dormidas, planeamento, logística» (Entrevista a José Perico. 27 de maio de 2021. *On-line*).

Ser convidado para o GdR é percebido como um privilégio que nenhum membro questiona, embora o sentimento produzido por esta distinção seja mais forte em alguns membros, que sentem uma forte gratidão pela sensação de pertença que o convite lhes proporcionou. Outros demonstram mais autonomia, relacionando a sua inclusão no Grupo com a possibilidade de um encontro feliz e prazeroso (Fig. 17): «Um grupo de amigos, viajar, desenhar, aquilo que a gente gosta de fazer... melhor não há».<sup>94</sup> O designer Marco Nunes Correia, amigo próximo de Pedro Salgado, esclarece a importância do cuidado com a formação do Grupo:

«Há a consciência de que quando vamos para um sítio e estamos isolados a conviver uns com os outros durante 15 dias, 3 semanas... têm que ser pessoas que tenham bom jogo de cintura e consigam [fazer] cedências de parte a parte, para que o denominador comum seja o mais abrangente possível. E ao longo deste tempo todo nunca houve divergências graves que nos pusessem a discutir uns com os outros e isso é extremamente salutar e é interessante a forma como o Grupo convive, podemos estar dois três anos sem nos vermos, mas depois quando nos vemos é uma festa» (Entrevista a Marco Nunes Correia. 17 de novembro de 2020. Esplanada do Artur, Alcobaça).

Rita Cortês considera que foi convidada pela sua abordagem aos cadernos de campo (Fig. 18) e pela facilidade de integração no coletivo. Para a ilustradora, descontração e flexibilidade face ao imprevisto são condições essenciais para fazer parte do GdR, e considera que Pedro Salgado escolhe pessoas que gostam de viajar, de estar no meio da «Natureza»<sup>95</sup>, de desenhar, e que são ao mesmo tempo sociáveis e adaptáveis. Para Rita Cortês foi um privilégio

---

<sup>93</sup> *Idem*.

<sup>94</sup> Entrevista a Marcos Oliveira. 25 de maio de 2021. *On-line*.

<sup>95</sup> Excerto de email de Rita Cortês, em que a ilustradora sugere a alteração de «natureza» para Natureza. Expliquei a minha opção em utilizar o termo entre aspas, de acordo com a nota de pé de página n.º 1, mas decidi acolher a solicitação da ilustradora, no contexto da sua entrevista.

ser convidada, no entanto, como outros membros, reconhece a hierarquia genealógica do Grupo e afirma não existir inveja dos trabalhos dos outros, pelo contrário, este “núcleo duro” é uma fonte de inspiração para melhorar, fazer coisas diferentes e aprender.

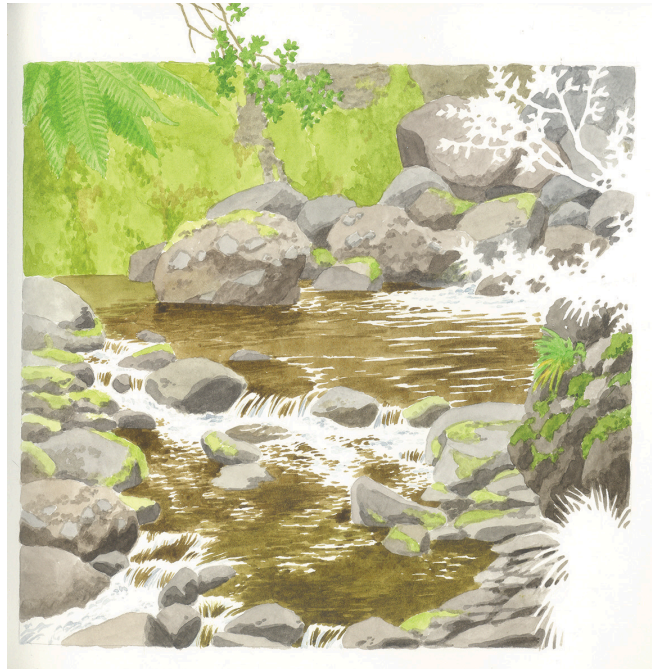


Figura 17. Desenho de Marcos Oliveira. Expedição Laurissilva. 2012. © Grupo do Risco.

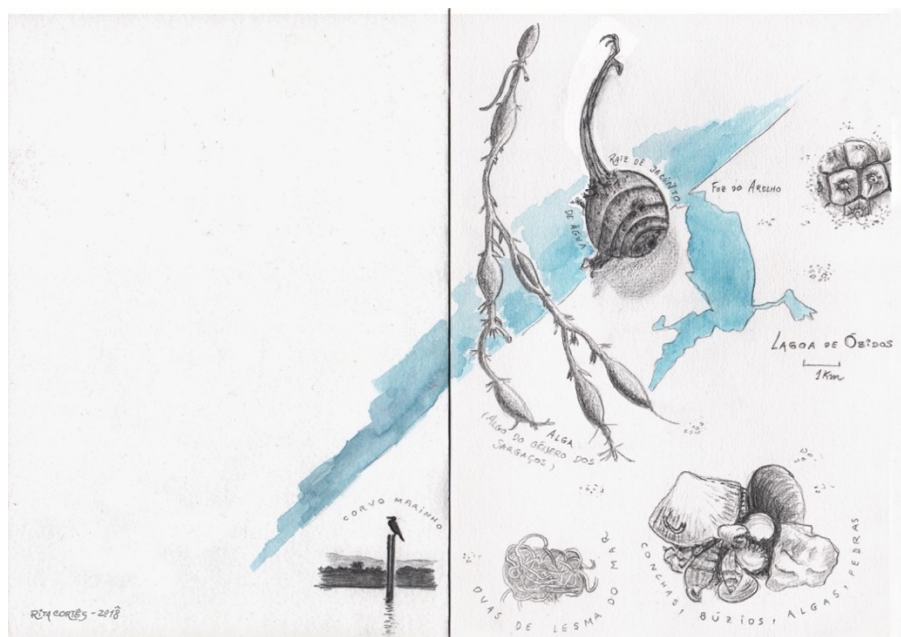


Figura 18. Desenho de Rita Cortês. Lagoa de Óbidos. 2018. © Grupo do Risco.

O desenhador José Louro acredita que trouxe uma abordagem mais livre, diferente de todos os outros. O seu trabalho é de imersão na situação, num registo mais próximo do desenho etnográfico (Fig. 19). Conta-me, entre gargalhadas, que na primeira expedição registou as «condições deploráveis»<sup>96</sup> em que dormiram na ilha da Madeira. Fundador dos *Urban Sketchers Portugal* com João Catarino, Mário Linhares e Eduardo Salavisa, José Louro aceitou fazer parte do GdR porque lhe pareceu um desafio interessante, precisamente pelas diferenças no tipo de registos: «Acho que o Pedro procura isto, pessoas que são entusiastas e que não vão causar conflitos. Uma abordagem diferente... é estratégico e ele faz isso de uma maneira muito elegante, de modo que resulta sempre».<sup>97</sup>



Figura 19. Desenho de José Louro. Expedição Laurissilva. 2012. © Grupo do Risco.

<sup>96</sup> Entrevista a José Louro. 7 de junho de 2021. *On-line*.

<sup>97</sup> *Idem*.

Sílvia Escarduca fica emocionada quando lhe pergunto porque acha que foi convidada: «Ele conseguiu ver algo em mim que eu ainda não consegui ver»<sup>98</sup>. A ilustradora afirma sentir grande admiração por Pedro Salgado, pelo que está a esforçar-se por trabalhar e não se deixar bloquear pelo medo de falhar. Revela que este lhe explicou recentemente que os requisitos para entrar no Grupo não residem apenas no talento da própria pessoa, mas no seu potencial de crescimento e, acima de tudo, na sua personalidade.

## PEDRO SALGADO

«[Uma] maneira de olhar mais encantada».<sup>99</sup>

Os membros do GdR foram todos «olhados»<sup>100</sup> por Pedro Salgado. Quase todos seus ex-alunos, foram identificados pela qualidade do seu trabalho e características interpessoais, compatíveis com a génese do GdR, fixada na primeira expedição às Berlengas, mas igualmente na experiência heterogénea e multidisciplinar que Pedro Salgado viveu na sua primeira viagem à Amazónia, em 2000:

«Temos um especialista de peixes “não sei quê”, este era do Smithsonian, este era escritor *freelancer*, este era um pescador profissional, este trabalhava em museus, este é artista e escultor, este era escritor e epidemiologista, este trabalhava na indústria de peixe, este era *filmmaker*, este é paleontólogo, este é *filmmaker* também, este é fotógrafo e cientista forense, este é *fish-scientist*, este é paleobotânico, este é artista de murais, este é biólogo, este é ilustrador científico, esta era uma enfermeira de emergência, outro médico, este é astrónomo. Estão a ver a diversidade da equipe? É evidente que isto está na génese do GdR» (Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa).

Enquanto folheia um dos cadernos de campo dessa viagem, sintetiza o significado do Grupo, revelando que «só pessoas com sensibilidade artística, com humor e com felicidade de estar no campo»<sup>101</sup> podem produzir aquele tipo de objeto (Fig. 20). É a partir desta enumeração que Pedro Salgado reconhece as pessoas que quer convidar e que acredita poderem complementar o coletivo.

---

<sup>98</sup> Entrevista a Sílvia Escarduca. 7 de junho de 2021. *On-line*.

<sup>99</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

<sup>100</sup> *Idem*.

<sup>101</sup> *Idem*.



Figura 20. Pedro Salgado mostra os seus cadernos de campo. Jardim Botânico. MUHNAC. 2020.

Como referi, conheci Pedro Salgado em novembro de 2020, no MUHNAC. No dia seguinte participei num atelier de desenho no Jardim Botânico, onde partilhou a sua história pessoal e percurso profissional, que, como vim a perceber, estão interligados. Formado em biologia, cedo percebeu que a fonte do seu prazer residia não nas publicações académicas, herméticas e limitadas a um grupo restrito de recipientes, mas nos desenhos que ia fazendo, relacionados com a sua área de investigação em biologia marinha. Confessa que a crise profissional com se deparou a meio do doutoramento foi das melhores coisas que lhe aconteceu, pois permitiu que descobrisse a ilustração científica como uma opção de carreira:

«[...] a minha relação com a biologia é claramente uma relação estética. Eu gosto de olhar para aquilo e gosto de entender como encaixam as estruturas, os padrões, as texturas... e naturalmente isso fez com que o desenho se tornasse indispensável para eu perceber melhor o que está por trás. Isso acaba por ser uma via de exploração... e ainda por cima acho que não é tão difícil como isso contagiar as outras pessoas» (Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa).

Foi como bolseiro *Fullbright* que realizou um mestrado em comunicação científica (ilustração), na Universidade da Califórnia (EUA), onde adquiriu as competências, metodologias e a ética de trabalho que até hoje transmite aos seus alunos. Nos Estados Unidos da América deparou-se com uma partilha singular entre biólogos e artistas, que possibilitou a aquisição de conhecimento científico e técnicas de parte a parte, constituindo uma comunidade

única, que se reflete no GdR. Docente há trinta anos, Pedro Salgado revela que o seu orgulho reside não apenas no próprio trabalho de ilustração, de reconhecimento nacional e internacional, mas na capacidade de transmissão de conhecimento que lhe permitiu formar os atuais profissionais de ilustração científica em Portugal. Muitos dos seus alunos são agora professores, ensinando com os mesmos métodos que Pedro Salgado lhes transmitiu.

No Instituto Superior de Educação e Ciências de Lisboa/ Universidade de Évora (ISEC/EU), fundou o primeiro e único mestrado em ilustração científica em Portugal, procurando espelhar as mesmas condições que encontrou na Universidade da Califórnia, onde foi assistente, nomeadamente, uma sala com condições de trabalho, orçamento para professores convidados e saídas de campo. Foi neste contexto que encontrou, entre os seus alunos, muitos dos membros do Grupo do Risco, e dos atuais 25 desenhadores do Grupo, 18 foram alunos de Pedro Salgado, nos vários cursos que foi lecionando desde o seu regresso a Portugal:

«E isso é algo que me tem dado um enorme prazer, quer com o Grupo do Risco, que são pessoas que eu fui encontrando e que acabam por ficar todos contaminados com esta prática... quer com o prazer que me dá ver que consigo pôr pessoas a encontrar um novo fascínio com coisas para onde nunca olharam com atenção, e que com o desenho e este tipo de foco, valorizam o que está à nossa volta de outra maneira» (Entrevista a Pedro Salgado. 3 de novembro de 2021. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa).

Através de um acordo tácito (Polanyi 2009 [1966]), definido por um delicado equilíbrio entre emoção e razão (Anderson 1996), que se materializa em desenhos de rigor e outros mais experimentais ou sensoriais, Pedro Salgado concretiza no GdR uma “turma perfeita”, formada por alunos por quem sente afinidades. Creio que perceciona nestas pessoas a compreensão dos valores que considera essenciais para a prática do desenho de campo coletivo, nomeadamente, a vontade de partilha e de experimentação, e a vontade de aperfeiçoar o trabalho com base na observação destes valores. Além disso, e talvez mais importante, Pedro Salgado encontra no GdR «um somatório de dias bons» e a beleza da «parte artística da vida»<sup>102</sup>, de que afirma sentir dificuldade em separar-se.

---

<sup>102</sup> Entrevista a Pedro Salgado. 3 de novembro de 2021. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

## ORIENTAÇÃO E REGRAS

*He has proved to be not only a fine natural science illustrator, but a natural leader as well... Mr. Salgado is, in brief, one of those rare individuals who is not only enormously gifted and accomplished, but one who can help others follow him on his path of scientific growth and development* (John Wilkes. Cit. por Salgado 2012: 31).<sup>103</sup>

Para se manter coeso e funcional, um grupo necessita de realizar tarefas instrumentais, além da manutenção da sua estrutura emocional interna. A garantia de execução destas operações é da responsabilidade do seu líder e estas têm a função central de fazer com que os membros sintam que a sua participação é importante. Manter este equilíbrio entre a satisfação dos membros e os objetivos do grupo é a função mais importante e delicada do líder, e significa ocupar uma dupla função, pois, por um lado, ele é um dos membros, não exigindo nada ao coletivo, mas por outro lado é percecionado como alguém que tem uma responsabilidade diferente, que inclui fazer coisas pelo grupo (Verba 1961: 145-146). Esta dupla função revela-se ainda no cumprimento das normas. Ainda que implícitas, como no GdR, estas são importantes para direcionar o coletivo, mas podem limitar o seu líder, pois este deve observá-las enquanto também as deve quebrar, no seu papel de orientar o grupo para novos desafios. Logo, o dilema da liderança implica simultaneamente conformismo e disrupção pois, como representante, o líder é obrigado a conformar-se às normas para o exterior, mas deve igualmente transmitir a necessidade de mudança no interior do grupo e ainda adaptar-se às normas definidas pelo exterior, que podem estar em conflito com as do coletivo (Verba 1961: 190-191). Assim, é o mais influente, mas também o mais influenciado.

Apesar de se sentir mais um membro do Grupo e querer ser percecionado dessa forma, Pedro Salgado admite que «o seu trabalho também é gerir para que as coisas se encaixem»<sup>104</sup>, embora prefira não falar em liderança. No GdR observa-se um tipo de relação *leader-follower* (Kracke 1980), sustentada por uma orientação de persuasão, que em pequenos grupos é essencialmente alicerçada na ligação emocional entre os indivíduos. Este laço emocional construído para o benefício coletivo, permite manter e expandir influência apenas através da persuasão, promovendo a coordenação dos papéis sociais necessários ao grupo. O líder adapta-se e responde às pessoas individualmente, encorajando a participação e oferecendo suporte aos que precisam de orientação e apoio. Portanto, como Pedro Salgado revela quando refere que

---

<sup>103</sup> Em 1989, John Wilkes era o diretor do programa de mestrado frequentado por Pedro Salgado (UCSC *Science Communication Graduate Program*) em Santa Cruz, na Califórnia. Esta foi a sua contribuição para a Bibliografia Passiva das Provas de Professor Especialista de Pedro Salgado (Salgado 2012:31).

<sup>104</sup> Entrevista a Pedro Salgado. 3 de novembro de 2021. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

«o seu trabalho também é gerir para que as coisas se encaixem»<sup>105</sup>, o líder ocupa uma posição de mediação entre necessidades formais, as pressões do ambiente natural do grupo e as personalidades individuais de cada um dos seus membros (Kracke 1980: 284).

Pedro Salgado vê-se como um par e acredita que é visto assim, não obstante admitir que nem o “núcleo duro” toma decisões sem o consultar. Considera que a liderança a que aludo é mais assumida pelos outros do que por ele, mas apesar disso, nota que tem a responsabilidade de apoiar e incentivar os membros a fazerem o mesmo entre eles, pois compreende que sem essa entreajuda os desenhadores facilmente perdem a confiança e desistem. Está consciente da essência performativa da prática (Mauss 1934) e da sensibilidade individual de cada um, que por um lado é amplificada pela situação de exposição de uma prática coletiva, mas por outro pode encontrar neste relacionamento a segurança para se desenvolver (Curtis, Reid & Reeve 2014: 5). Estrategicamente, Pedro Salgado incentiva o coletivo a partilhar os cadernos de campo, insistindo no elogio público e no encorajamento entre os membros, como uma forma de coesão e de proteção.

Como referi, as regras no GdR são implícitas, e Pedro Salgado seleciona pessoas que observa e intui terem afinidades e que demonstram conhecer tacitamente, ou querer aprender, as práticas e comportamentos necessários para fazer parte do Grupo. Isto significa a existência de uma predisposição de observação das regras, mesmo antes da entrada para o coletivo. Adicionalmente, a prática do desenho e a socialização contribuem para a formação destas normas, implicitamente, através dos comportamentos dos membros. Saber o que fazer e quando o fazer é crucial para o processo de construção comportamental, e é este processo que com o tempo torna o comportamento necessário, ou seja, uma regra:

*Once one has arrived at the meaning of a rule that has for so long governed one's behaviour – for instance, 'it is respectful to' – it becomes necessary to see that same rule imposed on others by means of both injunctions and the example provided by one's own proper behaviour. Necessity is at once the outcome of the learning process and its necessary condition (Toren 2015: 247).*

A continuidade do cumprimento contínuo de regras através da prática e do relacionamento social, produz reconhecimento e afinidade entre os membros, o que fortalece o sentimento de pertença, contribuindo para a construção de uma identidade coletiva. Este

---

<sup>105</sup> *Idem.*

processo é essencial para o funcionamento, continuidade e capacidade de transformação do grupo (Toren 2015: 252).

## COMPLEMENTARIDADE

«Por outro lado, numa perspetiva endógena, mais egoísta, alimentamo-nos dessas diferenças individuais para crescer enquanto artistas-naturalistas, tanto ao nível das abordagens pessoais das técnicas, que partilhamos, dos estilos, que plagiamos sem complexos à medida de cada um, mas também na forma de ler a paisagem, do conhecimento das plantas, das aves, dos peixes ou dos escaravelhos, da história dos homens e da arte... no Grupo do Risco, para cada tópico, há sempre alguns de nós que sabem mais das ciências ou das artes, e outros tantos, a trabalhar ali ao lado, que querem saber» (Salgado 2012: 117).

Kracke (1980) verifica que grupo e indivíduo estabelecem uma relação complementar em que, quanto mais um se define, mais o outro fica difuso e ambíguo: *As one brings the individual into sharper focus, the social context recedes from focus and its blurred, and vice-versa* (Kracke 1980: 274). Logo, a individualidade de cada um, significa a perda de individualidade do coletivo. Também Georg Simmel (1971) demonstra que a individualidade e as relações sociais estabelecidas num grupo manifestam um padrão de desenvolvimento interdependente, em que a individualidade aumenta quando o círculo social do indivíduo se expande (Simmel 1971: 252).

Portanto, pode depreender-se que num grupo em expansão<sup>106</sup>, de carácter socialmente homogéneo, como é o caso do GdR, o espaço dos membros para desenvolverem a sua individualidade e liberdade aumenta, mas como parte do todo coletivo podem perder alguma singularidade: [...] *if the circle in which we are active and in which our interests hold sway enlarges, there is more room in it for the development of our individuality; but as parts of this whole, we have less uniqueness: the larger whole is less individual as a social group* (Simmel 1971: 257).

A importância do equilíbrio entre o indivíduo e o coletivo na manutenção do grupo social é ainda articulada por Eugene Anderson (1996). Como discutido no segundo capítulo deste trabalho, uma interação ambiental harmoniosa depende da compreensão do funcionamento, dinâmica e emoções presentes no grupo social. Na análise sobre o que é

---

<sup>106</sup> Desde o início deste trabalho, em junho de 2020, o número de membros alterou-se, sendo assumido que dimensão do grupo não é fixa. Verifico uma reorganização permanente, que considero estar dependente das necessidades que Pedro Salgado vai identificando como essenciais ao seu funcionamento.

específico vs. o que é comum no GdR, observei um equilíbrio entre complementaridade e coesão, assente na diversidade. Nádía Torres reforça esta análise, afirmando querer completar o Grupo através da sua prática, distinguindo-se. A artista sente necessidade de marcar a sua singularidade (pois pressente que a imitação possa ser demasiado neutralizadora) e sente a liberdade para o fazer: «Eu não posso querer ser como eles. Então eu tento encontrar também o meu nicho. E o meu nicho parte sempre da descoberta. Não tenho um estilo, tenho centenas de estilos».<sup>107</sup> Na afirmação de Nádía pode notar-se a liberdade de exercer individualidade dentro do grupo, decidindo o que se quer ser, e ao mesmo tempo a perceção da importância de ser diferente e afirmar a sua singularidade (Fig. 21, 22 e 23). Em entrevista, Pedro Salgado confirma a existência de uma linguagem comum, pois os membros têm que trabalhar em grupo, mas também a necessidade de manter a individualidade porque foram escolhidos, pois havendo mais diversidade no Grupo, existe também maior liberdade e segurança para sair da “zona de conforto”.



Figura 21. A árvore 'alce' desenhada por João Catarino. © Grupo do Risco.

<sup>107</sup> Entrevista a Nádía Torres. 14 de novembro de 2020. Atelier da artista, Mértola.



Figura 22. A árvore 'alce' desenhada por Pedro Salgado. © Grupo do Risco.



Figura 23. A árvore 'alce' desenhada por Nádía Torres. © Grupo do Risco.

A análise inicial desta rede complexa de ligações entre as diferentes personalidades e registos artísticos, assim como a tensão entre a liberdade individual de cada um e a pertença ao coletivo, revelou a necessidade de um enquadramento teórico abrangente e igualmente complexo. Observando o Grupo a partir da metáfora da mente é possível pensar que, tal como os organismos do sistema único (biosfera), os membros do Grupo interagem, para além do nível relacional superficial, a um nível subentendido, através do reconhecimento e da imitação

das suas práticas artísticas individuais (Bateson 1972, 1991). Este processo possibilita o desenvolvimento de um estilo comum (formando uma “mente” ou sistema), mas ao mesmo tempo, cada indivíduo mantém e traz para o coletivo a necessária individualidade, interconectada com outras ligações que mantem no exterior do Grupo. O relacionamento acontece na experiência estética de um reconhecimento do outro, através da linguagem comum do desenho, que é depois projetada para a interação ambiental.

Articular, textual e oralmente, estas temáticas e experiência que, tal como o próprio desenho, são exercícios «sobre comunicar espécies de inconsciente» (Bateson 1972: 147) que apenas podem ser intimadas (Polanyi 2009 [1966]), é desafiante. Por esta razão, o aprofundar da reflexão sobre a prática exigiu entrevistas prolongadas e intensas. Foi a partir de poucos, mas preciosos, diálogos com alguns desenhadores que se permitiram mergulhar na memória da sua prática, articulando oralmente raciocínios imateriais (Anderson 2019 [2017]: 18), que foi possível falar e escrever sobre esta experiência de sensibilidade e razão, ou seja, sobre «a relação entre mente e mão, e também entre sensibilidade e razão»<sup>108</sup>, que tentarei descrever no capítulo seguinte, a partir dos seus testemunhos.

---

<sup>108</sup> Debate com o desenhador João Catarino. 15 de julho de 2020. Comunicação *Perder o Norte. Uma viagem pelo Desenho*, inserido no projeto *5 minutos de desenho* da FBAUL. *On-line*.

## 8. DESENHO

«Quando desenho, procuro a essência e a simplicidade».<sup>109</sup>

Um atraso ao encontro com Catarina França, em dezembro de 2020, serviu de pretexto para a ilustradora me explicar que uma das coisas positivas que o desenho em cadernos lhe trouxe, foi um novo significado de esperar: «porque até é bom quando alguém se atrasa um bocadinho... internamente há uma mudança de atitude que para mim foi positiva». Assim, o desenho passa a ser «uma maneira de se estar connosco próprios e requalificar o tempo, não é propriamente um tempo perdido...».<sup>110</sup>



Figura 24. Desenho de Catarina França. Expedição Douro Internacional. 2008. © Grupo do Risco.

<sup>109</sup> Excerto de *email* de Nádía Torres. 1 de Janeiro de 2022.

<sup>110</sup> Entrevista a Catarina França. 17 de dezembro de 2020. Café do Jardim do Príncipe Real, Lisboa.

O desenho é a linguagem comum do Grupo do Risco, desdobrando-se em estilos diversos, técnicas variadas, gestos e posturas que organizam a base da sua prática partilhada. A temporalidade articulada por Catarina França, própria do desenho de observação, é um dos aspetos notáveis na prática dos desenhadores. A ilustradora descreve «o tempo antes do desenho» como «o acalmar de uma agitação interior»<sup>111</sup>, seguida de uma abordagem (Fig. 24) que aprendeu com Pedro Salgado:

«... [faço] vários esboços para captar a forma. Assim vou criando a minha personagem. E há quase um sentimento... não é de me apaixonar por aquilo, mas criar uma afinidade especial, aquilo tornou-se especial porque lhe estou a dedicar atenção. Depois lembro-me, quando volto aquele sítio digo: “já desenhei aquela árvore, já desenhei aquela paisagem”. Faz parte do enredo de afetos» (Entrevista a Catarina França. 17 de dezembro de 2020. Café do Jardim do Príncipe Real, Lisboa).

Este diálogo é ainda descrito por alguns desenhadores do Grupo como um desligar da vida quotidiana e um entrar num estado diferente, quase meditativo, numa «ativação do modo de prazer, deleite e atenção»:<sup>112</sup>

«O importante é essa interação mental, visual e o espaço em si... a gente faz meditação... contempla as paisagens... contempla os organismos dependendo da valência pessoal de cada um, e ao mesmo tempo estamos ali a fazer um exercício espetacular do ponto de vista mental que é estimular a criatividade... ligações, sinapses entre os dois hemisférios, o lado pragmático e o lado sensível em plena harmonia, é excecional» (Entrevista a Marco Nunes Correia. 17 de novembro de 2020. Esplanada do Artur, Alcobaça).

Os desenhadores referem uma atenção completa, análoga à *exact sensory imagination* de Goethe (2009 [1790]), numa prática que lhes permite conjugar emoção e razão (Anderson 1966) e criar empatia com o objeto desenhado, através da experiência direta do desenho de observação no campo. Como Kay Milton (2002) atenta, o contacto direto e o conhecimento do ambiente “natural” facilitam a empatia e o gosto pelo mesmo (Milton 2002: 64).

Já José Louro procura registar a sua vida através do desenho (Fig. 25), usando-o como uma ferramenta temporal de memória e uma base espacial sensorial: «Quero marcar a minha vida, o meu dia-a-dia. Quando desenho estou a filtrar, a moldar o que está à minha volta. O desenho é a única forma de fazer isto... Eu acho que o desenho é o processo mais direto, e eu até acrescentaria mais verdadeiro».<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> Entrevista a Marco Nunes Correia. 17 de novembro de 2020. Esplanada do Artur, Alcobaça.

<sup>113</sup> Entrevista a José Louro. 7 de junho de 2021. *On-line.*



Figura 25. Desenho de José Louro. Estufa Fria. 24 Dezembro 2020. Fonte: <http://ajaneladealberti.blogspot.com>.  
© José Louro.

Esta noção de uma temporalidade e espacialidade específica da prática, é referida por alguns desenhadores como um corte com a realidade quotidiana. A artista Nádía Torres descreve a sensação de entrar numa outra dimensão:

«Quando vamos para o campo, o meu objetivo é mesmo mudar de vida, mudar de maneira de estar, mudar de maneira de pensar, entrar noutra. É uma outra dimensão. Sai-se da dimensão real, ser joalheira, professora, mãe... sai-se daí, corta. Mas corta completamente e entra-se na dimensão só do desenho» (Entrevista a Nádía Torres. 14 de novembro de 2020. Atelier da artista, Mértola).

A concentração e dimensão alternativa que Nádía Torres refere transforma-se, para Dilar Pereira, num estado de contemplação que por vezes já não requer a mediação do desenho. A artista tenta articular a experiência de um momento na Serra da Arrábida em que sentiu não precisar de mais nada, apenas de estar ali: «Este momento não tem necessariamente a ver com o desenho, tem a ver com a experiência na natureza. Às vezes até apetece só ficar a contemplar».<sup>114</sup> Numa segunda conversa com Dilar Pereira, e com a sua colaboração, tentei aprofundar este aspeto. A artista afirmou que, se estiver no meio da “natureza” não sente necessidade de “fazer”, pode ficar só a contemplar «porque só isso te preenche... uma sensação

<sup>114</sup> Entrevista a Dilar Pereira. 16 de dezembro de 2020. MUHNAC, Lisboa.

que se deve ter poucas vezes, que é de plenitude... não precisas de mais nada... é intenso... eu acho que isto já é para lá da prática do desenho. O desenho é uma necessidade... e essa sensação de prazer torna a situação mais ampla, melhor. Mas isto que eu estou a dizer, esta sensação, não precisa sequer do desenho, porque só o resto já chega».<sup>115</sup> Questiono se o desenho pode potenciar esse estado. Pensa que sim, pois também «é a partir do desenho que acontece estar naquele lugar e isso quer dizer que o desenho é o início... e o que acontece depois pode ser o desenho como marca física nos cadernos e pode ser esta ideia de plenitude, de estar no lugar».<sup>116</sup> Dilar Pereira concebe o desenho [o risco] como catalisador do movimento - da expedição, da interação – e da ideia de *transitus* que investiga atualmente no seu trabalho de doutoramento. Para a artista (Fig. 26), o desenho é ainda uma forma de pensamento e de resolução:

«Estás a resolver problemas, questões visuais, relações, tamanhos entre coisas... quando desenhavas do natural e queres colocar na página... tens que fazer todas estas relações... na tua folha... e é esse tipo de pensamento que o desenho estabelece, provoca, este tipo de relações entre as coisas e também o que estás a ver e o que registas... Por isso há este entendimento como forma de conhecimento» (Entrevista a Dilar Pereira. 17 de Dezembro de 2020. Café Cistér, Lisboa).

Tal como Gemma Anderson (2019 [2017]), Dilar Pereira considera que o desenho é uma forma de conhecimento, e nesse sentido a artista utiliza-o como ferramenta de pensamento, distinguindo o desenho físico, ou seja, o registo no papel, do desenho enquanto forma de pensamento integral, de uma perceção do mundo que inclui e relaciona dimensões conscientes e inconscientes (Goethe 2009 [1790]). Igualmente, Sandra Tapadas diferencia a utilização do desenho como uma ferramenta de pensamento, da prática do desenho em si mesmo, que procura um desenho autónomo e ao serviço de si próprio. A escultora desenvolveu uma metodologia para ensinar os seus alunos a ver e a pensar visualmente. Uma ferramenta de domínio cognitivo em que não é só a mão que desenha, mas todo o corpo se orienta para a relação com o objeto observado: «Fazer do desenho uma ferramenta não só de analogia visual, mas de perceção háptica que posiciona o corpo perante o que estão a desenhar e que tem tudo a ver com a tridimensionalidade. Preciso que se movimentem no espaço. O primeiro passo para isso é o desenho».<sup>117</sup> O objetivo é deixar de se ser espectador (Ingold 1993) e passar-se a integrar e existir no mesmo mundo do objeto observado. Este potencial do desenho é igualmente referido por Cabau:

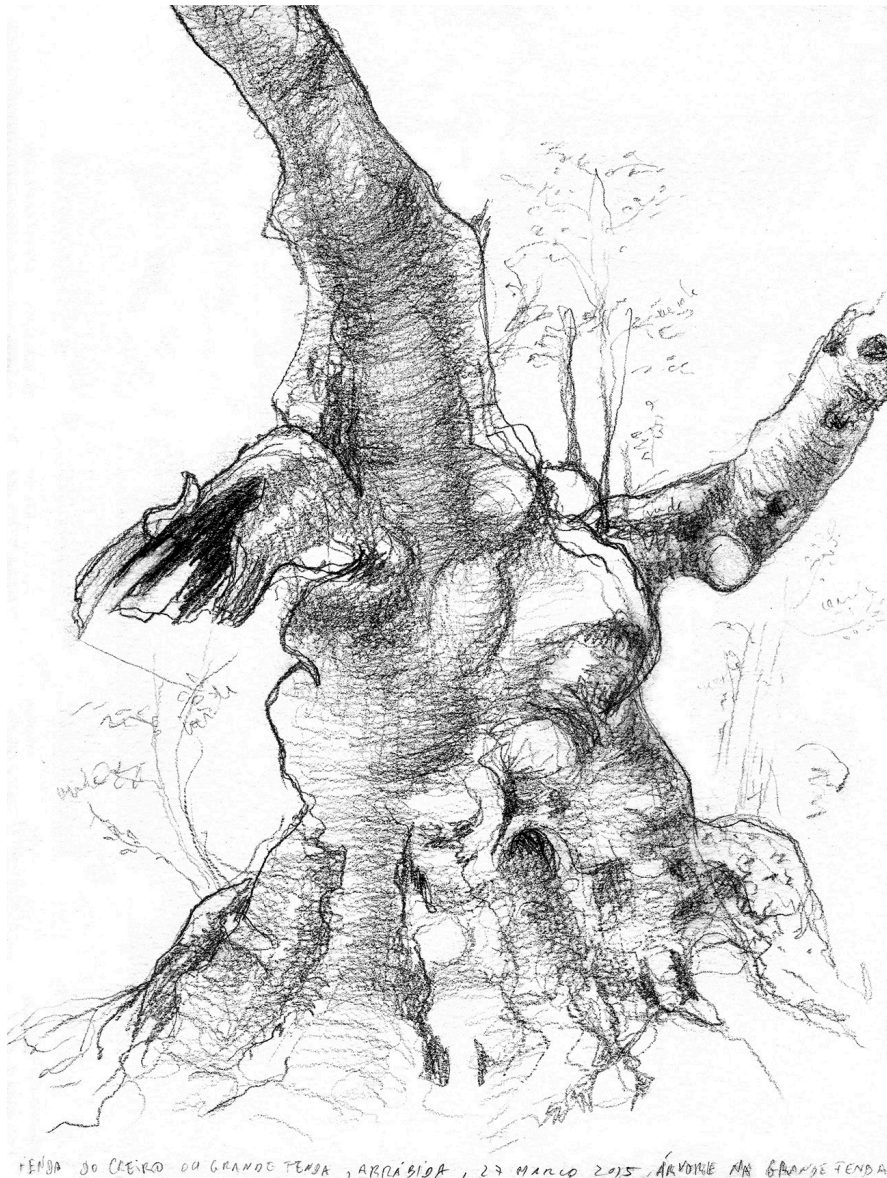
---

<sup>115</sup> Entrevista a Dilar Pereira. 17 de dezembro de 2020. Café Cistér, Lisboa.

<sup>116</sup> *Idem*.

<sup>117</sup> Entrevista a Sandra Tapadas. 3 de junho de 2021. *On-line*.

«[...] a capacidade de síntese que o desenho proporciona, o tipo de atenção que permite no acesso ao objeto (pois no desenho a atenção acompanha o objeto, capturando-o através de um movimento de contacto, de um processo que é simultaneamente háptico e empático), o modo como a ação de desenhar inscreve essa experiência no antropólogo/desenhador» (Cabau 2016: 38).



*Figura 26. Desenho de Dilar Pereira. Expedição Arrábida. 2015. © Grupo do Risco.*

A experiência de integração através do desenho que Sandra Tapadas descreve, remete-nos para as ecologias de Bateson (1972) e Ingold (2000), de mundos constituídos por organismos integrados e em relação entre si, revelando ainda o potencial da prática do desenho como facilitadora do acesso a esse nível de completude (Bateson 1979). Como argumento na primeira parte deste trabalho, esta incorporação que o desenho possibilita deve-se à sua

essência simultaneamente concreta e abstrata (Anderson 2019 [2017]), que é organizada através da intuição do corpo em relação ao objeto observado (Polanyi 2009 [1966]), transformando o desenhador, simultaneamente, em mediador e em tecnologia.

## DESENHO CIENTÍFICO E DESENHO DE CAMPO

«Vale sempre a pena fazer mais um desenho».<sup>118</sup>

O método de Pedro Salgado, reproduzido pelo Grupo, assenta numa combinação de desenho científico rigoroso com a experimentação do desenho de campo, tornando a definição destas duas práticas, tal como o resultado da sua combinação, tema recorrente nas conversas. Muitos membros têm registos mais livres e expressivos já estabelecidos, como é o caso de João Catarino, outros, como José Perico, afirmam estar em processo de desenvolver uma expressão própria, e esta abordagem híbrida permite a experimentação de novas técnicas e expressões, facilitando descobertas e o desenvolvimento da prática.

Sara Simões explica que «o desenho ou ilustração científica procura a representação fiel de uma espécie, podendo ser usado para condensar o máximo de informação sobre ela, se necessário (nem sempre é preciso colocar tudo na imagem). O desenho científico é também um trabalho de interpretação daquilo que existe, na medida em que, para comunicar uma mensagem objetiva, o espécimen representativo é idealizado (Fig. 27). Alguns dos aspetos observados podem ser corrigidos, enfatizados ou omitidos se isso facilitar a leitura da imagem e a compreensão do seu sentido»<sup>119</sup>:

*The creation of an accurate drawing requires a systematic approach, patient observation, an openness to unforeseen possibilities, an ability to regard a topic from a variety of perspectives, a willingness to pay attention to both the exciting and the mundane, and the deliberate setting aside of preconceived ideas (Keller 2011: 183-185).*

---

<sup>118</sup> Atelier de cadernos de campo com Sara Simões. 13 de dezembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

<sup>119</sup> Excerto de *email* de Sara Simões. 30 de Dezembro de 2021.

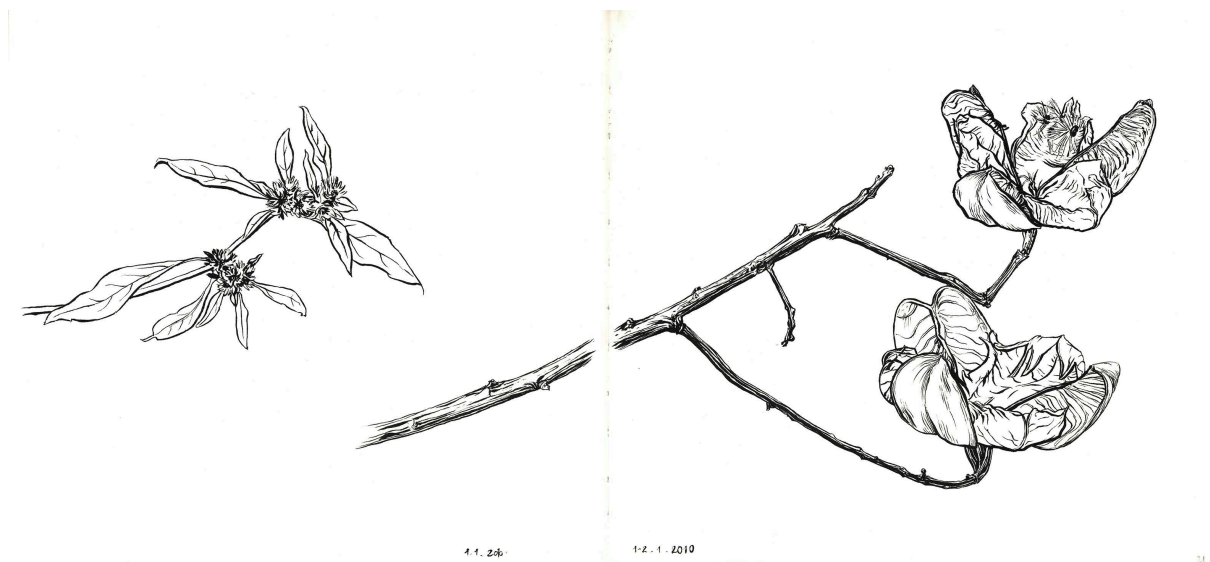


Figura 27. Desenho de Sara Simões. Expedição Amazônia. 2010. © Grupo do Risco.

Pedro Salgado alerta para a ideia errada de não existir criatividade no desenho científico. Precisamente porque este tem como objetivo uma comunicação clara, a investigação de novas técnicas e estratégias é frequente, embora o ilustrador admita não haver muito espaço para as experimentar, devido ao investimento de tempo necessário:

«[...] um desenho científico é programado logo desde o início, tem muito trabalho de desenho de apontamentos, de perceção das coisas que estamos a ver, para nós entendermos, para depois usar toda essa informação de desenho mais de registo, e fazer um desenho afinadíssimo em termos leitura, técnica e rigor científico. Quando começamos já sabemos exatamente onde é que vamos chegar e, portanto, é um processo que é longo. Eu tenho desenhos que me demoraram 200h a fazer» (Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa).

O desenho de campo é subjetivo e depende sempre do interesse ou sensibilidade pessoal do seu autor (Fig. 28), permitindo toda a liberdade para experimentar e também para “errar”. Apesar de poder conter desenhos preparatórios de conhecimento da espécie, interligando os dois tipos de desenho, normalmente este registo é mais particular, representando um espécimen, ou um indivíduo único:

«A capacidade de expressão vai crescendo dentro das experiências. No caderno eu estou a fazer uma exploração, a tentar entender as coisas e arranjar formas de as representar, e muitas vezes improvisar e ir por outro caminho que não estava a prever. Mas quando estou a fazer um desenho científico eu não estou a pensar em mim, eu estou sempre a pensar: “a pessoa que vai ver este desenho, será que pela forma como eu estou a fazer, vai entender aquilo que eu quero transmitir, ou não?”» (Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa).



Figura 28. Desenho de Dilar Pereira. Expedição Amazônia. 2010. © Grupo do Risco.

No fundo, os dois tipos de registo são modos muito diferentes de pensar o desenho, o desenho científico é mais rigoroso e obedece a mais regras, enquanto o de campo é emotivo e experimental. A combinação dos dois tipos de registo, promovida por Pedro Salgado no GdR, amplia as possibilidades de expressão e crescimento dos desenhadores, incluindo vários níveis de informação, relacionados com observado e observador (Fig. 29). Através desta interação pode produzir-se um reconhecimento profundo da espécie observada, tornando-a mais que um conhecido:

*For one thing, drawing makes you look more carefully at your subject. As an observational tool, drawing requires that you pay attention to every detail—even the seemingly unimportant ones. In creating an image (no matter how skilfully), the lines and tones on the paper provide ongoing feedback as to what you have observed closely and what you have not. If, for example, up to a certain point you have ignored the toes of your mammal, a quick glance at the toeless creature on your page will direct your attention to precisely that neglected feature. Just the act of making the drawing will force you to examine each and every part of your subject (Keller 2011: 160-161).*



Figura 29. Desenho de Pedro Mendes. Expedição Ria Formosa. 2009.  
© Grupo do Risco.

## CADERNOS

«[...] no fundo, um caderno é uma zona de experimentação».<sup>120</sup>

A artista Luísa Passos salienta a importância dos cadernos de campo, assegurando que se houvesse um incêndio salvaria os seus cadernos de desenho. Para ela, estes guardam mais memória que um álbum fotográfico: «um desenho é um pedaço de tempo condensado, contém tudo o que aconteceu, tudo o que foi capaz de se ver, ouvir e sentir nesse mesmo espaço de tempo»<sup>121</sup> (Fig. 30). Rer as notas da entrevista a Luísa Passos lembra-me as reflexões de Luís Frasco e José Louro sobre como o desenho potencia a sua capacidade de memória. Também Pedro Salgado considera o caderno (e o desenho) um potente veículo de memória, pois ao ver os desenhos lembra-se exatamente das circunstâncias em que os fez e sente que, independentemente da sua qualidade, o caderno é uma forma de «interiorizar uma experiência

<sup>120</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

<sup>121</sup> Entrevista a Luísa Passos. 15 de dezembro de 2020. The Therapist, LX Factory, Lisboa.

de inclusão». <sup>122</sup> Admite ser capaz de «ficar a olhar para um passarinho em cima de uma árvore ou para um escaravelho, durante uma hora ou duas, a ver o que é que ele faz. O registo pode acontecer ou não. Mas uma coisa acaba por ser consequência da outra. Muitas vezes quando isso é registado no caderno traz outras experiências que podem ser passadas a outras pessoas». <sup>123</sup>



Figura 30. Desenho de Luísa Passos. Expedição Ilha das Flores. 2019. © Grupo do Risco.

Eduardo Salavisa (1950-2020) <sup>124</sup> foi o primeiro a falar e trabalhar sobre cadernos de campo em Portugal. Através das suas publicações sobre diários de viagem e desenho do quotidiano <sup>125</sup>, inspirou uma geração de desenhadores em cadernos, disseminando esta prática. Na intervenção *Diário Gráfico. Uma coleção de memórias imperfeitas*, no projeto *5 minutos de desenho* <sup>126</sup>, organizado pela FBAUL, Salavisa clarifica como entende a relação entre o desenho, o caderno e a memória:

---

<sup>122</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

<sup>123</sup> *Idem*.

<sup>124</sup> Consultar informação adicional sobre Eduardo Salavisa e as suas publicações na página *Desenhador do quotidiano*, disponível no website: <http://diario-grafico.blogspot.com>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>125</sup> Nomeadamente, a sua obra *Diários de Viagem, desenhos do quotidiano*, editada em 2008 pela Quimera Editores.

<sup>126</sup> Debate ao vivo com Eduardo Salavisa a 17 de julho de 2020. *Diário Gráfico. Uma coleção de memórias imperfeitas*, inserido no projeto *5 minutos de desenho*, organizado pela FBAUL. Para informação adicional consultar a página *5 minutos de desenho*, disponível em: <http://5md.belasartes.ulisboa.pt>. [consultado: 2021-11-07].

«Desenho de observação, feito no sítio, no próprio local e, importante, tendo como suporte um caderno. É importante ser um caderno como suporte porquê? Porque pressupõe que não estamos a fazer o desenho para mostrar, para comercializar, para o emoldurar. Estamos a fazê-lo para nós próprios e só o mostramos se, e a quem quisermos. Isso faz toda a diferença.

(...)

A condição que pus foi fazer os desenhos sem nenhum constrangimento e por onde eu quisesse, sem nenhuma limitação ou obrigatoriedade. Não faço “bilhetes postais”, registo momentos pessoais. Para mim estes desenhos são isto. São registos do momento que o desenho demora a fazer. Do tempo que nós demoramos a fazê-lo. O que aconteceu naqueles minutos? Que memória fico a guardar daquele local? Seja uma praia, uma viagem de metro, uma esplanada.

(...)

E os desenhos são imperfeitos tais como as memórias. As memórias são construídas pelo que vivemos, pelo que nos contam, pelo que pensamos que aconteceu. Os desenhos são feitos pelo que selecionamos, pelas manipulações que fazemos, dando mais ênfase a umas coisas em detrimento de outras».



*Figura 31. Pedro Mendes mostra os seus cadernos de campo. Lisboa. 2020.*

Na antropologia é Manuel João Ramos (2010) quem, através do desenho etnográfico, afirma a importância do caderno como repositório e ativador de memórias:

«Sempre acompanhado de um caderno onde se misturam desenhos e anotações, tenho viajado pela chamada ‘Etiópia histórica’. Escrevo e desenho para lembrar o que é desaparecer do meu mundo habitual e continuar ainda assim vivo, podendo ver, ouvir, cheirar e falar. Faço-o para criar um testemunho gráfico do que sinto como viagens de ida e volta a um mundo ao contrário. Quando viajei pela primeira vez para a Etiópia, em 1999, ressuscitei um prazer que me tinha negado durante anos, desde a traumática perda

de um caderno de desenhos em Tavira: o de desenhar despreocupada mas obsessivamente quando viajo. Desde então, tenho uma consciência mais aguda do que implica fixar, em caderno, clichês memoriais: enquanto viajo, o desenho não passa de um subproduto irrelevante da minha actividade de desenhador e fixador de visões, mas quando regresso a casa o desenho torna-se um precioso catalisador da memória e do imaginário» (Ramos 2010: Introdução).

Apesar de nem todos os membros do Grupo falarem dos seus cadernos, todos me mostraram um ou dois, e no caso de Pedro Mendes, o mais prolífico dos desenhadores, dezenas (Fig. 31). Para os desenhadores os cadernos (Fig. 32) são «um conjunto de experiências e acontecimentos... e uma zona de experimentação»<sup>127</sup>, uma metodologia (Pereira 2012), mas são ainda um suporte que permite a partilha no Grupo (Fig. 33): «quanto mais partilharmos, mais partilham connosco».<sup>128</sup>



Figura 32. Caderno de campo Pedro Salgado. Expedição Amazônia. 2010. © Grupo do Risco.

<sup>127</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

<sup>128</sup> Entrevista a Marco Correia. 17 de novembro de 2020. Esplanada do Artur, Alcobaça.



Figura 33. Caderno de campo Marco Nunes Correia. Expedição Príncipe. 2016. © Grupo do Risco.

A par dos cadernos, outro dos aspetos mais referidos relativamente à prática do GdR, é o desafio de experimentar novas técnicas e tipos de registo, no sentido de amplificar o limite do que se julga saber fazer. A partilha dos cadernos é essencial para a manutenção deste estado de curiosidade, pela visualização e reconhecimento de outros desenhos (e desenhadores) e de outras expressões. Pedro Salgado é um dos maiores entusiastas (Fig. 34): «eu vou passando as páginas... e eu não faço dois ou três sem dizer: “bom, agora tenho de fazer outra técnica”, portanto, isto é mesmo um trabalho de desafio, de exploração, de experimentação».<sup>129</sup> Foi possível observar uma vontade individual de testar limites (Fig. 35), constantemente renovada pela prática conjunta, que José Perico articula em relação ao seu trabalho:

«O que eu noto que mudou mais com o Grupo é a vontade de experimentar... nós partilhamos muito os cadernos e o que fazemos... só o facto de termos abordagens diferentes ao mesmo sítio e ao mesmo objeto dá vontade de estudar mais e experimentar... isso é uma das coisas boas e faz com que o meu desenho esteja ainda em construção, não acho que tenha uma identidade marcada, um estilo, ainda estou a desenvolver isso e no Grupo até tento não fazer igual. O Grupo é uma fase de experimentação» (Entrevista a José Perico. 27 de maio de 2021. *On-line*).

<sup>129</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.



Figura 34. Caderno de campo Pedro Salgado. Expedição Príncipe 2016. © Grupo do Risco.

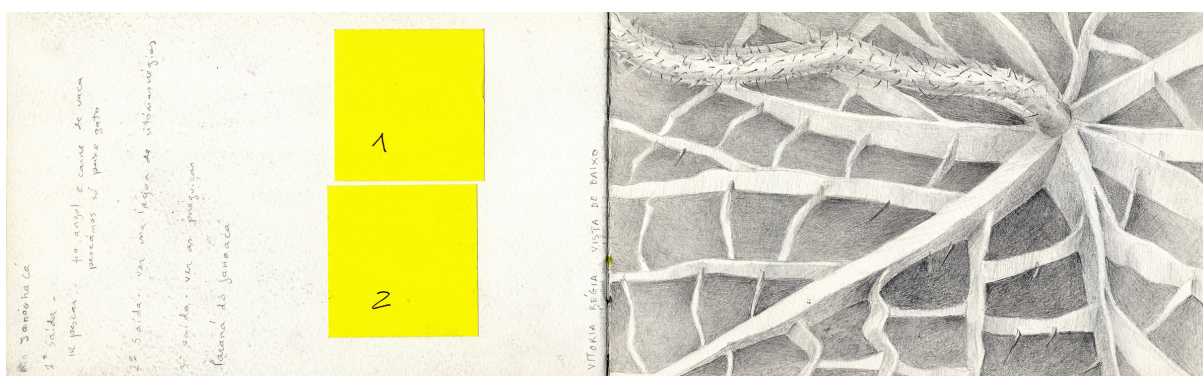


Figura 35. Caderno de campo de Nádja Torres. Expedição Amazônia. 2010. © Grupo do Risco.

## TÉCNICA

«Dominar a técnica multiplica a criatividade».<sup>130</sup>

A experimentação que resulta da combinação de desenho de campo em cadernos, não indica que a técnica não seja importante, pelo contrário, como Pedro Salgado explica: «tal como no *free jazz* é necessário saber tocar para poder improvisar... alguém que domina bem os

<sup>130</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

materiais e domina bem as técnicas... o potencial da sua criatividade é multiplicado pela capacidade que tem de fazer registos». <sup>131</sup>

Relembrando a centralidade da técnica na estética relacional de Gregory Bateson (1972), explorada na primeira parte deste trabalho, noto que Bateson e Pedro Salgado utilizam a mesma metáfora da música para veicular a sua convicção de que uma técnica apurada é capaz de representar inteligência emocional e argumento racional, sem a necessidade de se ficar retido nos aspetos materiais da prática (Bateson 1972: 158). Pressinto não se tratar de uma simples coincidência, pois a música, tal como o desenho, suscita um relacionamento direto com o sujeito e não com o objeto, ou seja, representa a emoção do sujeito, não o som (objeto) em si mesmo. Tal como no desenho, existe na música uma intenção que conecta, através de um contexto extralinguístico (Davis 2012: 400).



*Figura 36. Pedro Salgado. Expedição Amazônia 2010. © Grupo do Risco.*

Durante o período em que lecionou na FBAUL, os alunos de Pedro Salgado rumavam às suas aulas para aprender “como se faz” (Fig. 36) e verificar os resultados dessa aprendizagem. Nádía Torres afirma ter ido para belas-artes para aprender a desenhar, tendo escolhido o curso com mais horas de desenho, e foi em 2000, no mestrado de desenho, que

---

<sup>131</sup> *Idem.*

conheceu Pedro Salgado, então professor de desenho científico, ilustração e desenho anatómico. A artista ainda hoje acredita que o desenho se aprende através de uma série de técnicas que é preciso treinar: «quando vou desenhar para o campo, aquilo que eu faço é tentar desenhar o que eu acho que não consigo desenhar».<sup>132</sup>



*Figura 37. Fotografia de António Coelho. Expedição Douro Internacional. 2008. © Grupo do Risco.*

## FOTOGRAFIA VS. DESENHO

«Os fotógrafos são caçadores, os desenhadores são construtores».<sup>133</sup>

O fotógrafo e artista António Coelho procura estabelecer um paralelo entre o pensamento do desenho e a sua prática fotográfica analógica (Fig. 37). Em conversa com a

---

<sup>132</sup> Entrevista a Nácia Torres. 14 de novembro de 2020. Atelier da artista, Mértola.

<sup>133</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

artista Dilar Pereira, o fotógrafo reflete sobre os constrangimentos adicionais que a fotografia traz (em comparação com o desenho):

«Aprendi imenso sobre fotografia com o desenho e passei a ser mais amador na fotografia... passou a ser uma mediação minha com a realidade. A fotografia é um instrumento de mediação com a realidade [por isso] decidi incluir alguns constrangimentos técnicos na minha prática para ela não ser tão imediata, para me obrigar a pensar. Daí o grande formato, é um recurso fácil que utilizei muito nas primeiras expedições e depois deixei de utilizar... dificultava e atrasava. Há uma relação diferente entre o cérebro e a mão» (António Coelho. 13 de março de 2021. Conversa sobre o GdR no âmbito da exposição do MUHNAC. *On-line*).

Luís Quinta, fotógrafo e documentarista, assume a função de registar em vídeo a prática do GdR, fazendo um tipo de *meta* representação e, apesar de também desenhar (e provavelmente por essa razão), o fotógrafo compreende que a capacidade de foco do desenho é essencialmente diferente da fotografia (Fig. 38). O foco único no objeto observado é mais difícil na prática fotográfica e Luís Quinta admira esta capacidade de observação do desenho, pois considera-a uma escola para educar o olhar (Fig. 39). Jenny Keller asserta igualmente a capacidade do desenho em alcançar resultados que a fotografia não consegue:

*A good illustration can portray difficult-to-photograph or rarely witnessed events. It can incorporate everything that's important into one single image or show a special view of a subject—something cut away, exploded, turned semi-transparent, and so on. In a good illustration, you can create a representative “average” or “typical” specimen from pictures of separate individuals or emphasize only the most important information about a subject, leaving out distracting clutter (Keller 2011: 165).*



Figura 38. Fotografia de António Coelho. Expedição Douro Internacional. 2008. © Grupo do Risco.

Pedro Salgado reforça esta ideia, afirmando que «a fotografia parte de um modelo, que pode não estar completo ou estar danificado, e o desenho consegue reconstruir essas coisas todas, pôr as coisas no sítio, e além disso, mostrar coisas que ficam desfocadas...». <sup>134</sup> Já Marco Nunes Correia observa as diferentes formas de estar dos fotógrafos do Grupo durante o trabalho de campo conjunto, mencionando que alguns se aproximam mais do ritmo dos desenhadores, de uma fotografia mais pensada e mais preocupada com a importância de observar e pensar a imagem antes de a “capturar”, enquanto outros vêm a fotografia pela ocular da máquina, num tipo de registo mais espontâneo. Refere António Coelho (Fig. 40) como exemplo de uma prática fotográfica refletida: «a fotografia já está na sua cabeça antes dele a fazer, até porque trabalha com grandes e médios formatos». <sup>135</sup>



*Figura 39. Fotografia de Luís Quinta. Expedição Amazônia. 2010. © Grupo do Risco.*

---

<sup>134</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

<sup>135</sup> Entrevista a Marco Correia. 17 de novembro de 2021. Esplanada do Artur, Alcobça.



*Figura 40. Luís Quinta e Catarina França. Expedição Amazônia. 2010. © Grupo do Risco.*

Luísa Baeta procura igualmente estabelecer uma ligação entre desenho e fotografia, refletindo sobre os diferentes processos de produção de imagens e da sua partilha, que no caso dos desenhadores é feita através dos seus cadernos de campo. Luísa nota que lhe falta esta plataforma material e sensorial, e projeta experimentar criar um caderno de campo fotográfico, que possibilite a visualização táctil das imagens e a sua movimentação na dinâmica relacional do Grupo:

«Senti a necessidade de, tal como os desenhadores, ter um caderno de campo, um suporte em papel sobre o qual posso intervir com a liberdade e a possibilidade de experimentação que o caderno permite. Neste caderno posso colar as fotografias (que imprimo no momento) e posso escrever, desenhar, manchar, raspar, apagar, sobrepor outras imagens ou elementos do lugar e criar páginas site-specific, acrescentando uma manualidade ao processo, que queria ter, neste contexto. Por outro lado o caderno é um objecto que permite a partilha, quer quando estamos no campo, quer quando ao fim do dia nos juntamos e queremos dar a ver aos outros o que estivemos a fazer» (Luísa Baeta. 29 de janeiro de 2022. Conversa por e-mail).

## 9. AMBIENTE

### «VALORES AMBIENTAIS»<sup>136</sup>

Quando questionados sobre a possível influência positiva do seu trabalho na consciência ambiental do público, nomeadamente através das suas publicações (Salgado & Correia 2012, Paula & Salgado 2015, Salgado 2016) e exposições, nenhum membro considera existir uma intenção de militância ambiental, nem eu notei essa ambição. Apesar de se considerarem ecologistas, é através do que Pedro Salgado chama de «canalização de afetos»<sup>137</sup>, que o Grupo transmite o que experiencia, através do seu próprio trabalho:

«Nós sentimos isso na pele e percebemos que isso também afeta os outros quando olham e comentam os desenhos... as pessoas ficam a conhecer melhor os locais e apercebem-se, através dos desenhos, das mais valias da existência de organismos, de espécies (vegetais ou animais) ..., portanto, há no fundo este compromisso, esta responsabilidade do nosso olhar mais atento» (Entrevista a Marco Nunes Correia. 17 de novembro de 2021. Esplanada do Artur, Alcobaça).

Lúcia Antunes acredita que o trabalho do GdR pode ter um papel influenciador em termos ambientais, mas não considera que exista uma narrativa pré-definida com o propósito de ter um efeito no público (Fig. 41). Há uma partilha da própria experiência de cada um e da coletiva: «nós, como pessoas normais, vamos, olhamos, registamos e partilhamos. Nesse sentido há uma tentativa de influenciar [apenas] a partir do que vemos».<sup>138</sup> Tal como outros membros, a ilustradora afirma ter começado a ficar muito mais alerta a tudo através do desenho, e fazer parte do Grupo potenciou a sua preocupação com as questões ambientais e ecológicas. Esta preocupação estende-se ao seu trabalho e relação com o mundo em geral, observando-a igualmente nos seus alunos, pois a atenção que o desenho permite, tornou-os mais sensíveis ao mundo “natural”: «Se olharmos à nossa volta, tudo é fascinante. [a atenção do desenho] Muda a forma como se vive no dia-a-dia».<sup>139</sup> Como no caso de Lúcia Antunes, é visível, através dos testemunhos dos membros do GdR, que a prática do desenho de observação produz uma atenção e conhecimento expandido (Goethe 2009 [1790], Anderson 2019 [2017]) sobre as

---

<sup>136</sup> Remeto-me especificamente para um excerto da definição oficial do Grupo «... visa promover e divulgar valores ambientais através da utilização de uma variedade de formas artísticas...». Esta definição está disponível no website do Grupo do Risco em: <https://www.grupodorisco.com/acerca-de>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>137</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

<sup>138</sup> Entrevista a Lúcia Antunes. 28 de maio de 2021. *On-line*.

<sup>139</sup> *Idem*.

espécies observadas, e uma preocupação acrescida sobre questões ambientais. Adicionalmente, as saídas de campo e a prática em grupo proporcionam mais oportunidades de contacto direto (Milton 2002) com o ambiente “natural”, e a soma destes fatores fomenta nos indivíduos e no coletivo um apreço pela experiência relacional das saídas, pela prática do desenho, e pela simples imersão no ambiente.



Figura 41. Desenho de Lúcia Antunes. Expedição Arrábida. © Grupo do Risco.

A «promoção e divulgação ambiental» referida no *website* do GdR<sup>140</sup> não se insere em nenhuma das tendências *deep* ou *shallow* (Pepper 1996) discutidas na primeira parte deste trabalho, sugerindo uma integração não-dual, através da prática da observação e da experiência direta no ambiente. A bióloga Cristina Espírito Santo, membro recente do grupo (2019) e noviça na prática (Fig. 42), refere que através da prática do desenho sentiu uma mudança na sua forma de ver o mundo: «tenho isto muito fresco em mim, o partir do nada e começar a olhar para as coisas de uma maneira completamente diferente... De repente as árvores já não são da

---

<sup>140</sup> Esta definição está disponível no *website* do Grupo do Risco em: <https://www.grupodorisco.com/acerca-de>. [consultado: 2021-11-07].

mesma maneira, as pessoas já não são da mesma maneira... muda um bocado o cérebro das pessoas [risos]». <sup>141</sup>

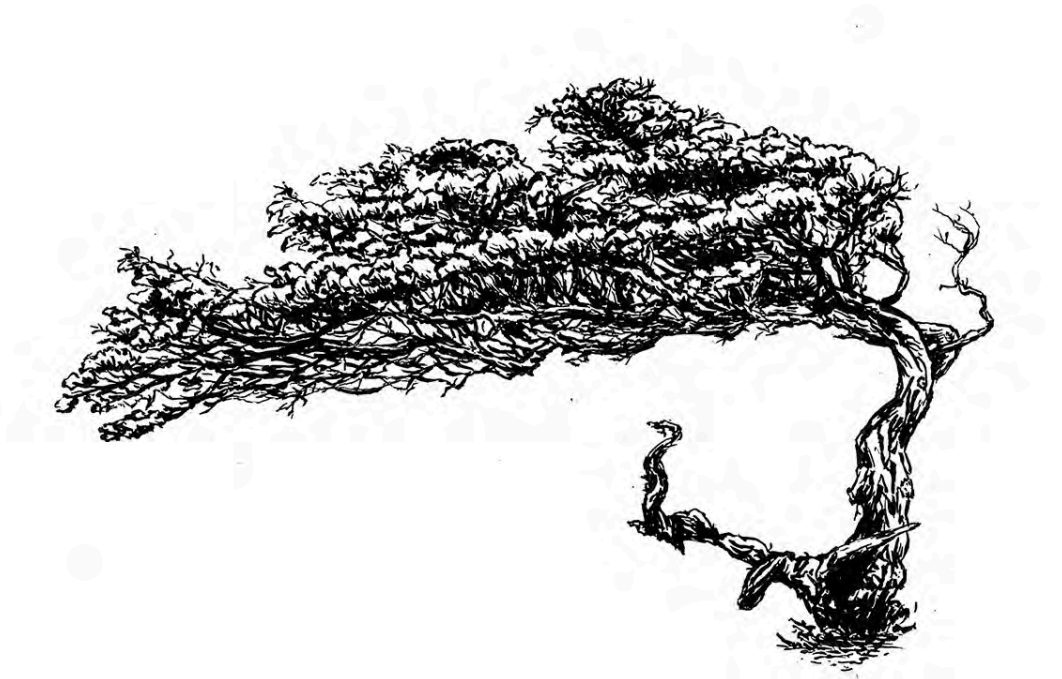


Figura 42. Desenho de Cristina Espírito Santo. Expedição Ilha das Flores. 2019. © Grupo do Risco.

Dilar Pereira, que estabelece contactos com outros grupos de desenhadores, acredita ter observado mudanças recentes nas suas práticas e interesses, que a artista associa à exposição do GdR no MUHNAC, assim como a uma série de *workshops* do programa *Lisboa Verde*<sup>142</sup>, cujas temáticas giraram à volta do desenho de “natureza”. A artista nota que estes eventos alteraram a abordagem do desenho de algumas pessoas, assim como o interesse em temas ambientais e ecológicos:

«Acho que há pessoas que não se interessavam por desenhar uma flor e agora acham piada... como no caso de alguns desenhadores que se interessavam mais pelo desenho de reportagem/do quotidiano e começaram a registar temas mais relacionados [com ambiente]. E acho que foi por causa destes workshops, muitos dados por membros do GdR... os desenhos da exposição... por serem mais realistas,

---

<sup>141</sup> Entrevista a Cristina Espírito Santo. 16 de novembro de 2020. MUHNAC, Lisboa

<sup>142</sup> A 21 de junho de 2018 Lisboa foi distinguida com o galardão de *Capital Verde Europeia 2020*. Para mais informação sobre este programa, consultar a página *Lisboa Verde*, disponível em: <https://www.lisboa.pt/capital-verde-2020>. [consultado: 2021-11-07].

naturalistas, acho que as pessoas saem de lá com mais vontade de fazer. Acho que inspirou vontade de desenhar e interesse nestes temas... os desenhadores passaram a olhar mais para a natureza» (Entrevista Dilar Pereira. 17 de Dezembro de 2020. Café Cistér, Lisboa).

Deste modo, Dilar Pereira parece sugerir que a “vocação ambiental” do grupo se processa através da inspira o que a sua prática e as imagens produzidas veiculam, no que relaciono com uma linha de trabalho próxima da do fotógrafo Tim Flach (2020), discutido no quarto capítulo deste estudo. Relembro o seu projeto de produ o de imagens potencialmente geradoras de empatia, próximo do que Kay Milton (2002) denomina de *person-based-identification*, no sentido de encorajar esforços de conserva o dos espaços e espécies representados. Apesar do trabalho de Flach sugerir uma a o militante, o mesmo efeito de identifica o e empatia ambiental pode ser incitado pelos registos gráficos do GdR, ainda que de forma não deliberada. Marco Nunes Correia e Lúcia Antunes articulam precisamente esta influência ou «canaliza o de afetos»<sup>143</sup>, pela transmissão das suas experiências pessoais através dos desenhos que produzem, dos lugares que visitam e das espécies que observam.

## PERCE O AMBIENTAL

O Grupo define “ambiente” como a sua casa, onde se sentem desligados da sua vida habitual e “ligados” a algo que conotam com sentimentos de prazer e pertenc a. Através das entrevistas e observa o, pude primeiro intuir e de seguida observar, um sentimento de integra o com o ambiente que os rodeia, através da prática do desenho de observa o e da sua experiência coletiva. Optei por questionar diretamente os membros sobre a sua defini o de “ambiente”, e as respostas revelaram que todos consideram não existir uma divisão entre os próprios e o ambiente em que vivem, ou seja, não se referem a “natureza” como algo a que têm que aceder, mas algo de que têm também fazem parte. Contrariamente ao distanciamento da humanidade do mundo, que Tim Ingold (1993) ilustra através da imagem do globo terrestre, os desenhadores parecem perceber a rela o ambiental como um *continuum* de relacionamentos entre organismos (Ingold 2000).

José Perico v e o ambiente como a «rela o com todas as espécies, conosco, o meio, o planeta... não   possível sem todas as espécies de fauna e flora que existem e o equilíbrio entre

---

<sup>143</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

eles».<sup>144</sup> Também José Louro considera a sua prática de desenho como essencialmente ecológica, pois procura uma integração total com o ambiente, independentemente de ser “natural” ou não:

«Um desenho que possa transmitir a experiência de estar em determinado sítio... O tipo de desenho que faço... faço dois ou três desenhos... sons, cheiros, clima, tipo de pessoas... acaba por influenciar o que eu faço, nessa medida o meu desenho está muito ligado à questão ambiental... o ambiental não é a cena verde... o ambiente é o caldo». (Entrevista a José Louro. 7 de junho de 2021. *On-line*).

Ao contrário de José Louro, que encontra inspiração tanto na cidade e nas pessoas como no ambiente não-urbano, muitos membros do GdR consideram a vida urbana distrativa da integração que sentem no ambiente “natural”, referindo a necessidade de tempo de adaptação às duas envolvências, quando em saídas de campo mais prolongadas:

«Se vais para um sítio onde estás só no meio da natureza (nos Açores foi muito isso), quando regressas há esse choque com a civilização, principalmente em sítios onde não há pessoas, és mesmo tu e a natureza. Quando vim dos Açores estive uma semana sem sair de casa» (Entrevista a Dilar Pereira. 16 de Dezembro de 2020. MUHNAC, Lisboa).

Sandra Tapadas confessa não conseguir falar da sua experiência na expedição à Amazónia em 2010, porque lhe é impossível traduzir as sensações em palavras. Mesmo em termos de desenho considera não ter sido um sucesso, pois perante o que estava a sentir, desenhar seria uma perda de tempo. Consegue perceber o que não consegue verbalizar, explicando que tem que ver com uma espécie de «assoberbamento... sublime, esmagar-te, tirou-me a individualidade. Reduz-te a uma insignificância fugaz... No grupo não falaram no assunto, eles são muito focados... Mas foi fora de escala...».<sup>145</sup> Simmel (1971) esclarece como esta perda de escala se processa, através de uma diminuição cósmica, perante vastidões que não conseguimos apreender:

*Looking back from this world, however, which was won by transcending our being through its own powers, we perceive ourselves in a hitherto unheard of cosmic diminution. In pushing out our boundaries to the realm of the measureless, our consciousness is reduced to diminutive proportions by relations to such vast spaces and times* (Simmel 1971: 357).

O confronto com o ambiente que Sandra Tapadas descreve, aparenta ter ocorrido numa situação em que as referências culturais de conceptualização moderna de “natureza”, materializadas pelo modelo dicotómico “natureza/cultura”, desapareceram temporariamente, dando lugar a uma ecologia integrada e relacional, que a artista não conseguiu experienciar

---

<sup>144</sup> Entrevista a José Perico. 27 de maio de 2021. *On-line*.

<sup>145</sup> Entrevista a Sandra Tapadas. 3 de junho de 2021. *On-line*.

sem as ferramentas conceptuais para o fazer. Latour (2017 [2015]) atribui este estado a uma espécie de alienação, derivada da condição inevitável de pertença ao mundo, sem, no entanto, lhe saber pertencer: *If ecology sets off panic reactions, we now understand why: because it obliges us to experience the full force of the instability of this concept, when it is interpreted as the impossible opposition between two domains that are presumed actually to exist in the real world* (Latour 2017 [2015]: 45).



Figura 43. Desenho de Francesco Aguilar. Expedição Arrábida. © Grupo do Risco.

Alguns membros consideram que o grupo potenciou a sua perceção ambiental, pelas oportunidades de sair do meio urbano mais vezes, com o propósito de imersão no meio não-urbano, através da sua prática artística. Esta observação sugere uma aproximação à ideia de Kay Milton (2002), de que o contacto direto com a “natureza” amplia o conhecimento e empatia pelo ambiente natural. Francesco Aguilar, residente em Lisboa, descreve como desenhar no grupo facilitou o seu regresso ao ambiente “natural” (Fig. 43):

«É um retomar ao ar livre, natureza, com pessoas que pensam como eu. O primeiro dia é de transição, às vezes ao terceiro, mas quando começa a correr bem... O Catarino [João] parece que medita, há uma absorção total. É um momento, uma experiência, esquece tudo o resto, tudo faz sentido, fico contente... não sei se é bem meditar... se calhar é um despertar de consciência total» (Entrevista a Francesco Aguilar. 7 de junho de 2021. *On-line*).

Já para o biólogo e fotógrafo Henrique Queiroga falar de ambiente significa invariavelmente mencionar e pensar a crise ambiental. Realista, confessa-se um conservacionista, acreditando que é também esse o papel do grupo, pois o protecionismo já não é praticável num mundo com necessidades humanas tão vastas (Fig. 44). Pedro Salgado tem uma perspetiva igualmente realista, embora também admita um profundo desânimo pela situação ecológica atual. Para o ilustrador, a beleza do trabalho e da prática do desenho, «é um bocadinho de poesia para quem se está a afogar» (Fig. 45).<sup>146</sup>



*Figura 44. Fotografia de Henrique Queiroga. Expedição Douro Internacional. 2008. © Grupo do Risco.*

---

<sup>146</sup> Entrevista a Pedro Salgado. 3 de novembro de 2021. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.



*Figura 45. Desenho de Pedro Salgado e fotografia do ilustrador e objeto desenhado, uma oliveira centenária. Expedição Douro Internacional. 2008. © Grupo do Risco.*

## CONCLUSÃO: A RELAÇÃO PELO DESENHO

*Drawings reveal the process of their own making, their own looking, more clearly (...) To draw is to look, examining the structure of appearances. A drawing of a tree shows, not a tree, but a tree-being-looked-at (...) Within the instant of the sight of a tree is established a life-experience. This is how the act of drawing refuses the process of disappearances and proposes the simultaneity of a multitude of moments (Berger 2005: 71).*

Ao longo deste trabalho procurei compreender a interação ambiental do *Grupo do Risco*, um coletivo de desenhadores e fotógrafos, a partir da sua prática de desenho de observação. Os primeiros contactos que tive com o Grupo revelaram dois elementos centrais para a investigação, a sua prática do desenho de observação em ambientes “naturais”, e o relacionamento interpessoal dos membros do coletivo. Esta combinação circunscreveu o quadro teórico, que procurou dar conta da relação estética que define a interação social do Grupo, e da interação deste com o ambiente.

No primeiro capítulo situo este estudo no contexto ambiental contemporâneo, que se pauta por uma crise ecológica cuja origem é traçada pela naturalização do distanciamento da humanidade do ambiente de que faz parte (Ingold 1993, Latour 2017 [2015]). Observo como o conceito de *Antropoceno* pode simbolizar o culminar desta separação, erigindo o humano como um ser extraordinário, capaz de alterar a geologia da Terra (Moore 2015, Haraway 2016). No segundo capítulo lanço a base para pensar alternativas ecológicas, propondo políticas ambientais inclusivas da totalidade do que compõe ser humano, ou seja, a sua racionalidade, mas também as suas emoções (Anderson 1996). Sugiro que o contacto direto com o ambiente facilita a integração desta totalidade, pois a identificação com o outro produz empatia, podendo reduzir danos ecológicos (Milton 2002).

Gregory Bateson (1972, 1974) introduz a arte como um elemento facilitador desta identificação ambiental, e no terceiro capítulo examino como a prática artística pode ser um recurso mediador e de relacionamento social e ecológico, de sistemas e comunidades ativas e em desenvolvimento (Ingold 2000). No quarto capítulo exploro a aplicação destas ideias em atividades e práticas artísticas concretas, numa revisão das principais tendências contemporâneas relacionadas com ecologia e ambiente, assim como os seus efeitos na percepção e consciência ambiental humana (Curtis 2009). No quinto e último capítulo da primeira parte, aprofundo o desenho de observação como uma prática artística capaz de veicular níveis

objetivos e subjetivos de informação (Goethe 2009 [1790]), remetendo-nos para um conhecimento e entendimento ecológico abrangente e inclusivo, simultaneamente concreto e abstrato (Polanyi 2009 [1966], Anderson 2019 [2017]).

Na segunda parte observo o resultado da combinação da prática de desenho e contacto direto com o ambiente, pela perspetiva dos membros do *Grupo do Risco*. No sexto capítulo descrevo como me impliquei na sua prática, tentando compreender como é ser um dos seus membros, para no capítulo seguinte abordar diretamente o Grupo sobre como se define e forma enquanto coletivo, aprofundando o papel e perspetiva do seu fundador, Pedro Salgado. Nos dois últimos capítulos, procuro apreender as perspetivas do Grupo sobre a prática do desenho, e as suas perceções e valores ambientais.

Como refiro no início deste trabalho, tornou-se desde logo evidente que a ecologia e cultura do Grupo, ou seja, a forma com estes interagem entre eles e com o ambiente, é articulada e mediada pela prática do desenho. Este opera como um elemento facilitador da comunicação e da relação social, pois é a linguagem comum do coletivo, mas a dinâmica social alimenta simultaneamente a prática, através do reconhecimento da singularidade do trabalho do outro. Este movimento lembra o vaivém entre estruturas ambiental e humana, a que alude Eugene Anderson (1996), quando nos fala da necessidade de sistemas ecológicos baseados na razão, mas igualmente na emoção. De facto, esta oscilação entre razão e emoção, e entre consciente e inconsciente, é articulada pelos praticantes de desenho do Grupo, que referem uma harmonia entre «lado pragmático e lado sensível»<sup>147</sup>, ou ainda, a «conjugação entre sensibilidade e razão».<sup>148</sup> Os desenhadores indicam um conhecimento completo, explicado por Goethe (2009 [1790]) e Anderson (2019 [2017]), possível através da imaginação específica do desenho. Adicionalmente, observei como a sua prática remete para o que Pedro Salgado nomeia de «canalização de afetos»<sup>149</sup>, e que Marco Nunes Correia explica como a transmissão, através dos desenhos, do que vêem e sentem durante a prática de desenho de observação. Estes, passam a ser veículos dos «afetos»<sup>150</sup> que os desenhadores experienciam, como Catarina França

---

<sup>147</sup> Entrevista a Marco Nunes Correia. 17 de novembro de 2020. Esplanada do Artur, Alcobaça.

<sup>148</sup> Debate com João Catarino a 15 de julho de 2020, a propósito da sua comunicação *Perder o Norte. Uma viagem pelo Desenho*, inserido no projeto *5 minutos de desenho*, da FBAUL. Para informação adicional consultar a página *5 minutos de desenho*, disponível em: <http://5md.belasartes.ulisboa.pt>. [consultado: 2021-11-07].

<sup>149</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

<sup>150</sup> Entrevista a Catarina França. 17 de dezembro de 2020. Café do Jardim do Príncipe Real, Lisboa.

articula, quando refere uma sensação de afinidade pelo que se desenha, pois passa a conhecê-lo em profundidade.

Apesar de ser possível praticar o desenho de observação em qualquer ambiente, a maioria dos membros do Grupo prefere imergir e desenhar em ambientes não-urbanos, classificados como “natureza”. Este aspeto admite associar este conhecimento específico do desenho, assim como a afinidade que este pode produzir, a maior cuidado com o ambiente “natural”, como aliás, é comunicado no *website* do Grupo. Os membros do GdR entendem o ambiente como algo de que fazem parte, e quando questionados sobre a “vocação ambiental” do coletivo poder aproximar-se de uma forma de ativismo ambiental, a resposta é esmagadoramente negativa. Nenhum se identifica com as formas, representações ou discursos associados ao ativismo, existindo, no entanto, a noção da possibilidade de influência através da sua experiência pessoal e trabalho, como uma consequência da própria prática. Logo, o seu trabalho pode, através do desenho e representações positivas (Salgado & Correia 2012, Salgado 2016), inspirar e comunicar a sua experiência ecológica, operando como um modelo inspirador para outros coletivos, não apenas pela prática do desenho de observação e expedições, mas também pela combinação destes elementos com o aspeto relacional, pois estes amplificam-se mutuamente. Outro aspeto relevante do seu trabalho é a conotação positiva das imagens produzidas, que não remete para cenários distópicos, mas para representações reais de locais e espécies que resistem à crise ambiental.<sup>151</sup>

Como Kay Milton (2002) observa, esta preferência pelo contacto direto com a “natureza”, pode produzir maior empatia e identificação, e quando esta identificação está presente, ou seja, quando nos reconhecemos no outro, podemos inferir as suas emoções, passando a fazer parte de uma ética relacional que é ecológica e estética, pois a relação acontece através do reconhecimento (Bateson 1972). Esta compreensão sistemática de um todo é apontada por Dilar Pereira e Sandra Tapadas, quando referem uma sensação de «plenitude»<sup>152</sup> e de «assoberbamento»<sup>153</sup>, que já não requer o desenho, mas é promovida por ele. A reintegração na ecologia do mundo, traçada pelas artistas, sugere que a atenção do desenho, associada ao contacto direto com o objeto observado, pode produzir uma sensação de pertença

---

<sup>151</sup> É, no entanto, relevante apontar a expedição do GdR à Serra do Caramulo, depois dos devastadores incêndios do verão de 2013. O objetivo do Grupo foi salientar o contraste entre a serra verde e a paisagem devastada pelos incêndios. Mais informação no Anexo C, neste trabalho.

<sup>152</sup> Entrevista a Dilar Pereira. 17 de dezembro de 2020. Café Cistér, Lisboa.

<sup>153</sup> Entrevista a Sandra Tapadas. 3 de junho de 2021. *On-line*.

ao mundo, diluindo a divisão entre “natureza” e cultura, que, como vimos, é apontada como uma das causas da crise ambiental.

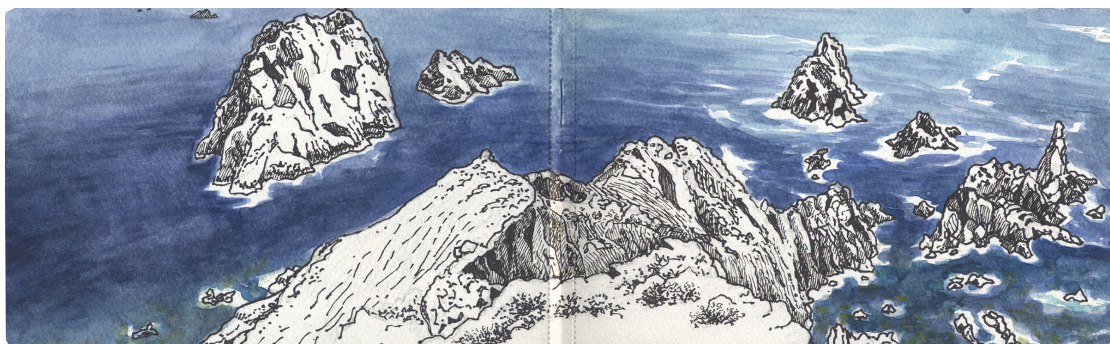


Figura 46. Desenho de Pedro Salgado. Expedição Berlengas. 2007. © Grupo do Risco.



Figura 47. Desenho de Sara Simões. Expedição Berlengas. 2007. © Grupo do Risco.

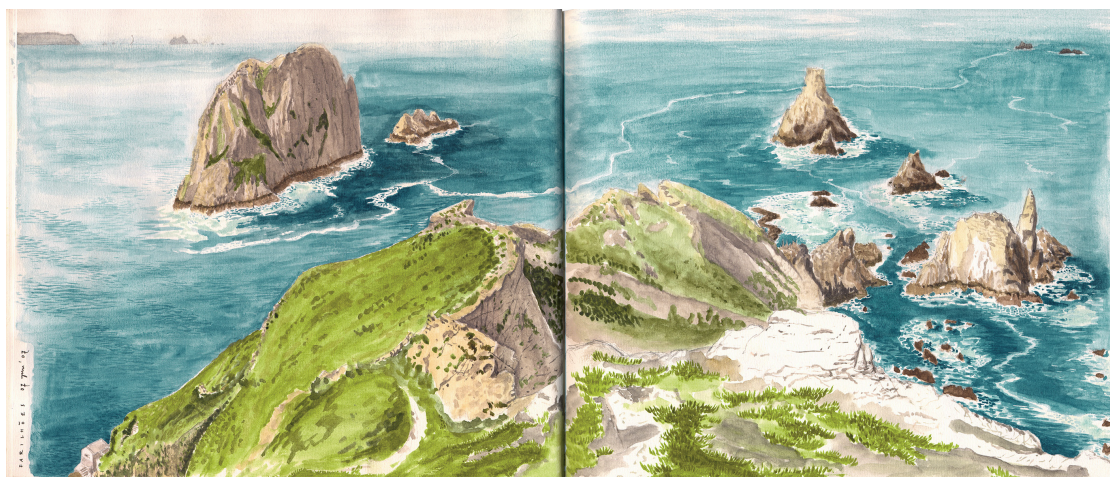


Figura 48. Desenho de Marco Nunes Correia. Expedição Berlengas. 2007. © Grupo do Risco.

A sensação de pertença é um dos aspetos mais salientes do conjunto de respostas à questão da razão de aceitarem integrar o Grupo. José Perico diz-nos que «[...] não fazia sentido não aceitar»<sup>154</sup>, manifestando o privilégio ser «olhado»<sup>155</sup> por Pedro Salgado, no que verifiquei ser transversal a quase todos os membros. Portanto, a inclusão num coletivo exclusivo e restrito, produz um sentimento de gratidão e pertença, que estabelece um perímetro de segurança que possibilita a liberdade de experimentação na prática. O grupo desenha coletivamente o mesmo objeto usando diferentes registos gráficos, e esta observação conjunta produz uma linguagem comum, acentuando a experiência individual de cada um, num equilíbrio entre individualidade (Fig. 46, 47 e 48) e perda de singularidade (Fig. 49, 50 e 51) (Simmel 1971, Kracke 1980). Recuperando a analogia da música feita por Gregory Bateson e Pedro Salgado, também aqui cada uma das notas (membros) deve existir individualmente, mas não pode fazer valer-se isoladamente, pois correria o risco de pôr em causa toda a frase musical. A sua individualidade é essencial para o funcionamento do todo coletivo (Baremboim 2009: 18-19).

Logo, a singularidade do Grupo do Risco não reside apenas na sua prática de desenho, individual ou coletiva, embora esta seja uma linguagem comum distintiva e que mantém uma coerência temática e técnica, que tem vindo a intensificar-se ao longo do tempo. A particularidade deste grupo, assenta na forma como tem vindo a ser construído e mantido pelo seu fundador, Pedro Salgado, que, de forma consciente, seleciona pessoas que reúnem um conjunto de características interpessoais e técnicas, que interagem numa dinâmica relacional comparável à que podemos observar em outros sistemas ecológicos humanos e não-humanos.

---

<sup>154</sup> Entrevista a José Perico. 27 de maio de 2021. *On-line*.

<sup>155</sup> Atelier de cadernos de campo com Pedro Salgado. 8 de novembro de 2020. Jardim Botânico, MUHNAC, Lisboa.

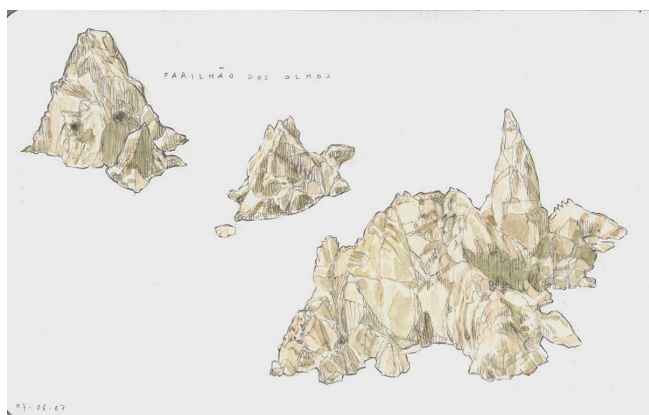


Figura 49. Desenho de João Lucas. Expedição Berlengas. 2007.  
© Grupo do Risco.



Figura 50. Desenho de Sandra Tapadas. Expedição Berlengas. 2007.  
© Grupo do Risco.



Figura 51. Fotografia de Henrique Queiroga. Expedição Berlengas. 2007.  
© Grupo do Risco.

A etnografia do *Grupo do Risco*, levada a cabo ao longo de 16 meses, permitiu-me compreender como as relações entre os indivíduos e o coletivo, mediadas pelas regras tácitas do grupo e pela prática conjunta do desenho de observação, produzem um sentimento de pertença individual, que é replicado na integração do próprio e do coletivo no ambiente (Fig. 52). Portanto, a integração ambiental que procurava observar, não se processa apenas através do desenho individual, mas também, e principalmente, através da dimensão relacional e da prática coletiva. Os dois elementos (desenho e relacionamento) estão interligados, contribuindo para a construção de um sentimento de pertença, que é projetado para a interação ambiental, num vaivém que se reforça mutuamente (Anderson 1996).

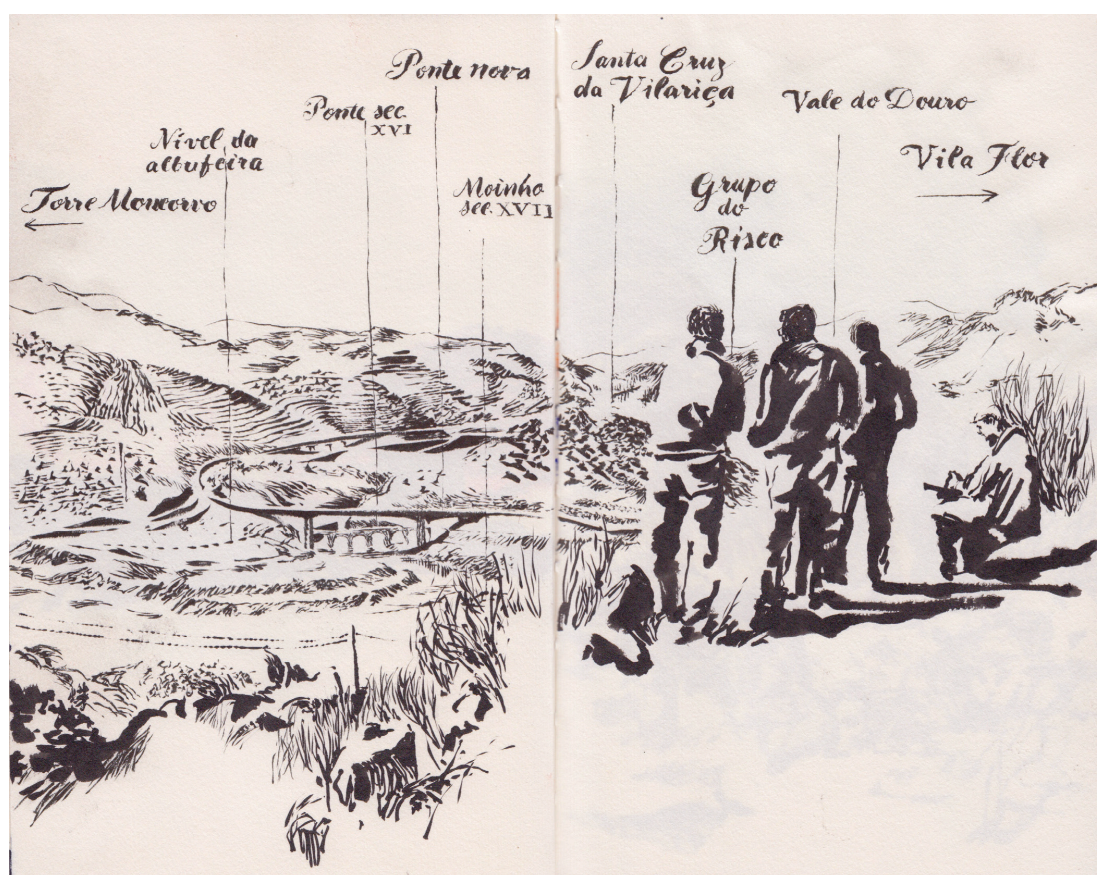


Figura 52. Desenho de João Catarino. Expedição Douro Internacional. 2008. © Grupo do Risco.

É possível ver o Grupo do Risco como uma mente “batesiana”, de 31 organismos biológicos (artistas), que formam um conjunto suficientemente complexo em interação com o seu ambiente, ligados por caminhos ou fluxos de informação e contacto (Bateson 1972) e em que emoção e razão coabitam em harmonia através da prática do desenho (Goethe 2009 [1790]). Este é um grupo construído com precisão pelo seu fundador, e mantido através da observância de um conjunto de regras tácitas pelos membros, assim como pela prática e mimética do desenho de observação. O nome do coletivo (Fig. 53), *Grupo do Risco*, define exemplarmente o sistema que observei: um grupo que se relaciona, entre eles e com o ambiente, através do risco - a relação pelo desenho.

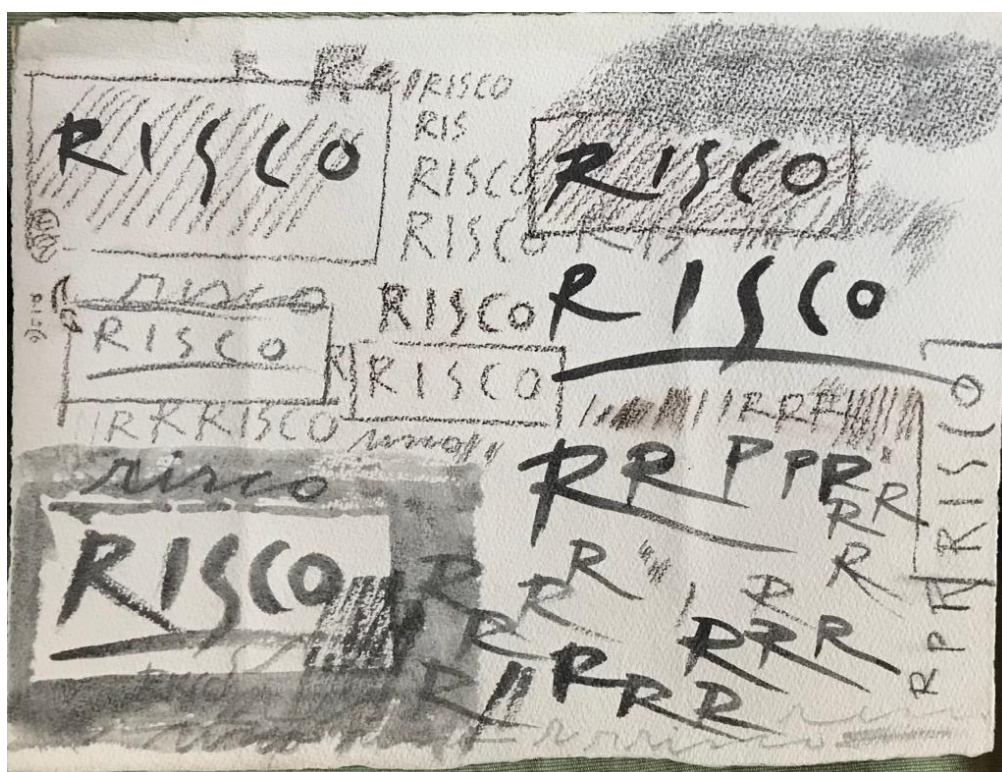


Figura 53. Folha de experiências de Pedro Salgado, para o logotipo do Grupo do Risco. «Descobri agora que o “S” usado no logo, é aquele que está exatamente no centro da página, dentro do retângulo que marca a seleção da palavra RISCO manuscrito que escolhi para primeiro logo (Amazónia), antes do logo que temos agora» (Pedro Salgado. 26 de dezembro de 2021. Conversa sobre o GdR). © Grupo do Risco.

## BIBLIOGRAFIA

- Aa. Vv. 1988. *O Risco Inadiável, O Caderno de Desenho* [Jubileu do Professor Lagoa Henriques]. Lisboa: Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.
- Anderson, E. N. 1996. *Ecologies of the Heart Emotion, Belief, and the Environment*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Anderson, G. 2019 [2017]. *Drawing as a Way of Knowing in Art and Science*. Bristol, Chicago: Intellect.
- Appadurai, A. 1986. *The social life of things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Araújo-Gomes, B. 2012. *Lagoa Henriques, o Colecionador e a Casa-museu*. Tese de mestrado em Museologia e Museografia. Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes.
- Atran, S., Medin, D. & Ross, N. 2004. «Evolution and Devolution of Knowledge: A Tale of Two Biologies». *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 10 (2): 395-420.
- Azevedo, A. 2016. «Desenho e Antropologia: Recuperação Histórica e Momento Atual». *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5 (21): 15-32.
- Baremboim, D. 2009. *Está tudo ligado. O poder da música*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Barthes, R. 1980. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bateson, G. 1946. «Arts of the South Seas». *The Art Bulletin*, 28 (2): 119-122.
- Idem*. 1972. *Steps To An Ecology of the Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, And Epistemology*. Northvale, New Jersey, London: Jason Aronson Inc.
- Idem*. 1973. «A Conversation with Gregory Bateson». *Em Thayer, L. Communication: Ethical and Moral Issues* (247-48). London, New York: Gordon and Breach.
- Idem*. 1979. *Mind and Nature: A Necessary Unity*. New York: E. P. Dutton.
- Idem*. 1991. *A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind*. New York: Harper Collins Publishers.
- Bateson, G. & Mead, M. 1942. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: Special Publication of the New York Academy of Sciences.
- Berger, J. 2005. *On Drawing*. Aghabullogue: Occasional Press.

- Berrigan, C. 2009 [2014]. «Life Cycle of a Common Weed». Em Kirksey, E. *The Multispecies Salon* (164-180). Durham, London: Duke University Press.
- Boylan, A. 2021. «A Crisis of Vision: Can Art Shake Humanity From Its Global Stupor? », *The MIT Press Reader*: <https://thereader.mitpress.mit.edu/a-crisis-of-vision-art-climate-change>.
- Burgess, R. G. 2006 [1984]. *In the Field. An Introduction to Field Research*. London, New York: Taylor & Francis e-Library.
- Cabau, P. 2016. «Crus e Descosidos. Reflexões em torno do ensino do desenho na antropologia». *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5 (2): 33-48.
- Calzadilla, F. & Marcus, G. 2006. «Artists in the Field: Between Art and Anthropology». Em Schneider, A. & Wright, C. *Contemporary Art and Anthropology* (95-116). Oxford, New York: Berg
- Castells, M. 2018 [2010]. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Guerra.
- Canfield, M. R. 2011. *Field Notes on Science & Nature*. London: Harvard University Press.
- Charlton, N. G. 2008. *Understanding Gregory Bateson Mind, Beauty, and the Sacred Earth*. New York: State University of New York Press.
- Cosgrove, D. 2008. «Images and imagination in 20th-century environmentalism: from the Sierras to the Poles». *Environment and Planning A*, 40: 1862-1880.
- Curtis, D., Reid, N. & Reeve, I. 2014. «Towards ecological sustainability: observations on the role of the arts». *S.A.P.I.E.N.S. Surveys and Perspectives Integrating Environment and Society*, 7 (1): 1-15.
- Curtis, D. 2009. «Creating inspiration: The role of the arts in creating empathy for ecological restoration». *Ecological Management & Restoration*, 10 (3): 174-184.
- Davis, M. 2012. «The Music of Reason in Rousseau's Essay on the Origin of Languages». *The Review of Politics*, 74: 389-402.
- Durkheim, E. & Mauss, M. 2009 [1903]. *Primitive Classification*. London: Cohen & West.
- Ellen, R. & Harris, H. 2000. «Introduction». Em Ellen, R., Parkes, P. & Bicker, A. *Indigenous Environmental Knowledge and its Transformations. Critical Anthropological Perspectives* (1-31). Canterbury: Harwood Academic Publishers.
- Foster, H. 1996. «The Artist as Ethnographer». Em Foster, H. *The Return of The Real: the avant-garde at the end of the century* (171-204). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- França, C. 2013. *Desenho Científico e desenho para a infância, duas linguagens distintas, uma base comum: contributo para a divulgação do conhecimento científico*. Tese de Mestrado em Desenho. Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes.

- Geertz, C. 1974. «From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding». *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 28 (1): 26-45.
- Gell, A. 1998. *Art and Agency, an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Goethe, J. W. 1982 [1816]. *Italian Journey*. San Francisco: North Point Press.
- Idem*. 1988. *Scientific Studies*. New York: Suhrkamp Publishers.
- Idem*. 2009 [1790]. *The Metamorphosis of Plants*. Massachusetts, London: The MIT Press.
- Goody, J. 1977. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Idem*. 2002. «The Anthropology of the Senses and Sensations». *La Ricerca Folklorica*, 45: 17-28.
- Hamilton, C., Bonneuil, C. & Gemenne, F. 2015. « Thinking the Anthropocene ». *Em* Hamilton, C., Bonneuil, C. & Gemenne F. *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking modernity in a new epoch* (1-13). London, New York: Routledge.
- Haraway, D. 2016. *Saying with the Trouble, Making Kin with the Chthulucene*. Durham, London: Duke University Press.
- Horst, H. & Miller, D. 2012. *Digital anthropology*. London: Bloomsbury.
- Helmreich, S. & Jones, C. A. 2018. «Science/Art/Culture Through an Oceanic Lens». *Annual Review of Anthropology*, 47: 97–115.
- Hesse-Honegger, C. & Walimann, P. 2008. «Malformation of True Bug (Heteroptera): a Phenotype Field Study on the Possible Influence of Artificial Low-Level Radioactivity». *Chemistry & Biodiversity*, 5: 499-539.
- Humboldt, A. v. 1995 [1814-25]. *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of America*. London: Penguin Classics.
- Idem*. 2009 [1807]. *Essay on the Geography of Plants*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Hunn, E. 2014. «To Know Them is to Love Them». *Ethnobiology Letters*, 5: 146-150.
- Ingold, T. 1992. «Culture and the perception of the environment». *Em* Croll, E. & Parkin, D. *Bush base: forest farm. Culture, environment and development* (39–56). London: Routledge.
- Idem*. 1993. «Globes and spheres. The topology of environmentalism». *Em* Milton, K. *Environmentalism. The view from anthropology* (29-40). London, New York: Routledge.
- Idem*. 2000. *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London, New York: Routledge.

- Keller, J. 2011. «Why Sketch? ». *Em* Canfield, M. R. *Field Notes on Science & Nature*. Cambridge (161-186). London: Harvard University Press.
- Kimmerer, R. W. 2003. *Gathering moss: a natural and cultural history of mosses*. Corvallis: Oregon State University Press.
- Kirksey, E. 2014. *The Multispecies Salon*. Durham, London: Duke University Press.
- Kracke, W. H. 1980. «The Complementarity of Social and Psychological Regularities». *ETHOS*, 8 (4): 273-285.
- Latour, B. 2014. Distinguished lecture: «Anthropology at the time of the Anthropocene: a personal view of what is to be studied». Presented at Annu. Meet. Am. Anthropol. Assoc., 113th, Washington, DC.
- Idem*. 2015. «Telling Friends from foes in the time of the Anthropocene». *Em* Hamilton, C., Bonneuil, C. & Gemenne, F. *The anthropocene and the global environmental crisis. Rethinking modernity in a new epoch* (146-155). London, New York: Routledge.
- Idem*. 2017 [2015]. *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge: Polity.
- Leal, J. 2008. «Retratos do povo: etnografia portuguesa e imagem». *Em* Pais, J., Carvalho, C. & Gusmão, N. *O visual e o quotidiano* (117-145). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Lévi-Strauss, C. 1966. *The Savage Mind*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Lowe, T., Brown, K., Dessai, S., Doria, M., Haynes, K. & Vincent, K. 2006. «Does tomorrow ever come? Disaster narrative and public perceptions of climate change». *Public Understanding of Science, SAGE Publications*, 15 (4): 435-457.
- Malinowski, B. 1922 [2002]. *The Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge.
- Marcus, G. 1998 [1995]. «Ethnography in/of the World System. The Emergence of Multi-Sited Ethnography». *Em* Marcus, G. *Ethnography Through Thick & Thin* (79-104). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Mauss, M. 1934. «Techniques of the body». *Economy and Society*, 2 (1): 70-88.
- Milton, K. 1993. Introduction. *Em* Milton, K. *Environmentalism. The view from anthropology* (1-16). London, New York: Routledge.
- Idem*. 2002. *Loving Nature. Towards an ecology of emotion*. London, New York: Routledge.
- Moore, J. 2015. «Capitalism in the Web of Life: An Interview with Jason W. Moore». *Viewpoint Magazine*: <https://viewpointmag.com/2015/09/28/capitalism-in-the-web-of-life-an-interview-with-jason-moore/>.

- Oliveira, E. V., Galhano, F. & Pereira, B. 1995 [1976]. *Alfaia Agrícola Portuguesa*. Lisboa: Etnográfica Press.
- Orr, Y., Lansing, S. J. & Dove, M. R. 2015. «Environmental Anthropology: Systemic Perspectives». *Annu. Rev. Anthropol.*, 44: 153–68.
- Peixoto, Rocha. 1966 [1899]. «As Olarias de Prado. Barcelos: Museu Regional de Cerâmica». *Cadernos de Etnografia* 7. Número Especial Comemorativo do 1º. Centenário do nascimento de Rocha Peixoto.
- Pepper, D. 1996. *Modern Environmentalism*. London, New York: Routledge.
- Pereira, D. 2012. *O caderno de campo na construção do desenho científico*. Tese de Mestrado em Desenho. Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes.
- Polanyi, M. 2009 [1966]. *The Tacit Dimension*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Raffles, H. 2010. *Insectopedia*. New York: Pantheon books.
- Ramos, J. 2010. *Histórias Etiópes, Diário de viagem*. Lisboa: Tinta da China.
- Idem*. 2005. «Stop the Academic World, I Wanna Get Off in The Quai de Branly. Of sketchbooks, museums and anthropology». *Cadernos de Arte e Antropologia*. 4 (2): 141-178.
- Ribeiro, S. M. 2012. *Objectos mágicos. Da fotografia enquanto objeto*. Tese de Mestrado em Arte multimédia. Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes.
- Salgado, P. 2012. *Provas de Professor Especialista*. Lisboa: Instituto Superior de Educação e Ciências.
- Idem*. 2016. *Expedition Príncipe Island*. Príncipe: Grupo do Risco.
- Salgado, P. & Correia, M. 2012. *Expedição Costa da Laurissilva*. Santana, São Vicente, Porto Moniz: Grupo do Risco.
- Salgado, P. & Paula, J. 2015. «Al-Gharb d’Oute Mer. Algarve d’Além-Mar». Exposição da expedição do Grupo do Risco a Marrocos. Rabat, Casablanca.
- Schneider, A. 2006. *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schneider, A. & Wright, C. 2006. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, New York: Berg.
- Sheperd, N. 2011 [1977]. *The Living Mountain*. Edinburgh, London: Canongate.

Simoni, A., Cardoso, G., Oliveira, L. & R. Bulamah. 2010. «Porcos e celulares: uma conversa com Marilyn Strathern sobre antropologia e arte». *Proa - Revista de Antropologia e Arte*, Ano 02, 01 (02): 1-13.

Simmel, G. 1971. *On Individuality and Social Forms*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Sluka, J. & Robben, A. 2011. «Fieldwork in Cultural Anthropology: An Introduction». *Em* Robben, A. & Sluka, J. *Ethnographic Fieldwork. An Anthropological Reader* (1-28). Malden: Blackwell Publishing.

Steffen, W., Grinevald, J., Crutzen, P. & McNeill, J. 2011. «The Anthropocene: conceptual and historical perspectives». *Phil. Trans. R. Soc. A.*, 369: 842–867.

Strathern, M. 1980. «No Nature, No Culture: the Hagen case». *Em* MacCormack, C. & Strathern, M. *Nature, Culture and Gender* (174-222). Cambridge: Cambridge University Press.

Szakolczai, A. & Thomassen, B. 2019. *From Anthropology to Social Theory. Rethinking the Social Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tapadas, S. 2016. *A composição do rosto na escultura: o escultor e o olhar escultórico*. Tese de Doutorado em Escultura. Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas-Artes.

Tsing, A. 2021. «O Antropoceno mais que Humano». *Ilha – Revista de Antropologia*, 23 (1): 176-191.

Toren, C. 2015. «How Ritual Articulates Kinship». *Em* Toren, C. & Pauwels, S. *Living Kinship in the Pacific* (242-255). New York, Oxford: Berghahn.

Torres, N. 2004. *O desenho na cerâmica islâmica de Mértola*. Tese de Mestrado em Desenho. Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes.

Tuan, Y. F. 1974. *Topophilia. A study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. New York: Columbia University Press.

Verba, S. 1961. *Small Groups and political Behavior*. New Jersey: Princeton University Press.

Whitehead, A. N. 1920. «Theories of the bifurcation of Nature». *Em* Whitehead, A. N. *The Concept of Nature* (26-48). Cambridge: Cambridge University Press.

Whitley, C. T., Kalof, L. & Flach, T. 2020. «Using Animal Portraiture to Activate Emotional Affect». *Environment and Behavior*, 00 (0): 1-27.

Wulf, A. 2015. *The Invention of Nature*. London: John Murray.

van Doreen, T., Kirksey, E. & Münster, U. 2016. «Cultivating Arts of Attentiveness». *Em* van Doreen, T., Münster, U., Kirksey, E. Rose, D., Chrulew, M. & Tsing, A. 2016. *Multispecies Studies*, Volume 8, Issue 1 (1-23). Durham: Duke University Press.

## **WEBSITES CONSULTADOS**

*5 minutos de desenho*: <http://5md.belasartes.ulisboa.pt>. [consultado: 2021-11-07].

*BBC*: <https://www.bbc.com/news/science-environment-56837908>. [consultado: 2021-11-07].

*Caitlin Berrigan*: <https://caitlinberrigan.com>. [consultado: 2021-11-21].

*Câmara Municipal de Almada*: <https://www.cm-almada.pt/casa-da-cerca-centro-de-arte-contemporanea/o-chao-das-artes-jardim-botanico>. [consultado: 2021-11-07].

*Cornelia Hesse-Honneger*: <http://www.wissenskunst.ch/uk/contemporary/1/>. [consultado: 2020-06-11].

*Critical Zones. Observatories for Earthly Politics*: <https://zkm.de/en/exhibition/2020/05/critical-zones>. [consultado: 2021-11-07].

*Documenta 7*: [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_7](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7). [consultado: 2021-11-22].

*Eduardo Salavisa*: <http://diario-grafico.blogspot.com>. [consultado: 2021-11-07].

*Edward Burtynsky*: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs>. [consultado: 2021-11-21].

*Euronews*: <https://pt.euronews.com/2021/04/28/fim-do-estado-de-emergencia-em-portugal>. [consultado: 2020-18-11]

*European Wilderness Society*: <https://wilderness-society.org/deep-ecology-defending-the-earth/>. [consultado: 2021-11-22].

*Facebook Casa da Cerca*: <https://www.facebook.com/events/casa-da-cerca-centro-de-arte-contemporanea/vala-e-comoro-de-gabriela-albergaria/378280729770459/>. [consultado: 2021-11-07].

*Facebook do Grupo do Risco*: <https://www.facebook.com/grupodorisco>. [consultado: 2021-11-07].

*Facebook Partido Pessoas, Animais, Natureza – PAN*: <https://www.facebook.com/PANpartido/photos/já-viste-o-novo-outdoor-do-pan-nas-ruas-a-nossa-ideologia-é-a-ecologia-somos-cad/2224398170954599/>. [consultado: 2021-11-07].

*Feral Atlas. The More-Than-Human Anthropocene:* <https://feralatlas.org>. [consultado: 2021-11-07].

*Greenpeace:* <https://www.greenpeace.org/eu-unit/issues/climate-energy/45918/cop26-eu-hypocrisy-exposed-as-climate-conference-wraps-up/>. [consultado: 2021-11-07].

*Grupo do Risco:* <https://www.grupodorisco.com/acerca-de>. [consultado: 2021-11-07].

*Instagram Grupo do Risco:* <https://www.instagram.com/grupodorisco/?hl=en>. [consultado: 2021-11-07].

*International Commission on Stratigraphy:* <https://stratigraphy.org/timescale/>. [consultado: 2021-11-07].

*JSTOR:* [https://www.jstor.org/stable/25547826?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/25547826?seq=1#metadata_info_tab_contents). [consultado: 2021-11-24].

*Keith Brockie:* <https://www.keithbrockie.co.uk>. [consultado: 2021-11-07].

*Lisboa Verde:* <https://www.lisboa.pt/capital-verde-2020>. [consultado: 2021-11-07].

*Living your Wild Creativity:* <https://www.livingyourwildcreativity.com/art-gallery-1-mitchell-1>. [consultado: 2021-11-20].

*Mandy Barker:* <https://www.mandy-barker.com>. [consultado: 2021-11-21].

*Marta Menezes:* <https://martademenezes.com/art/immunity/anti-marta/>. [consultado: 2021-11-21].

*Max Liboiron:* <https://maxliboiron.com>. [consultado: 2021-11-07].

*MUHNAC:* <https://www.museus.ulisboa.pt/grupo-do-risco>. [consultado: 2021-11-07].

*Olafur Eliasson:* <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>. [consultado: 2021-11-20].

*Organização Pan-Americana da Saúde:* <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>. [consultado: 2020-18-11]

*Pitchfork:* <https://pitchfork.com/reviews/albums/grimes-miss-anthropocene/>. [consultado: 2021-11-07].

*Repositório da Universidade de Lisboa:* <http://hdl.handle.net/10451/6329>. [consultado: 2021-12-24].

*Serpentine Gallery:* <https://www.serpentinegalleries.org/general-ecology/>. [consultado: 2021-11-07].

*Stacy Levy:* <https://www.stacylevy.com>. [consultado: 2021-11-20].

*The Discovery of Global Warming*: <https://history.aip.org/climate/bibdate.htm>. [consultado: 2021-11-07].

*The Multispecies Salon*: <https://www.multispecies-salon.org>. [consultado: 2021-11-21].

*Tim Flach*: <https://timflach.com/work/birds/>. [consultado: 2021-11-21].

*USKP*: <https://urbansketchers-portugal.blogspot.com>. [consultado: 2021-11-07].

*WEAD. Women Eco Artists Dialog*: <https://www.weadartists.org>. [consultado: 2021-11-07].

*Wikipedia Casa da Cerca*: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa\\_da\\_Cerca#O\\_Chão\\_das\\_Artes-Jardim\\_Botânico](https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_da_Cerca#O_Chão_das_Artes-Jardim_Botânico). [consultado: 2021-12-22].

*Wikipedia Portugal*: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pandemia\\_de\\_COVID-19\\_em\\_Portugal](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pandemia_de_COVID-19_em_Portugal). [consultado: 2020-18-11]

*Wikipedia The Day After Tomorrow*:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Day\\_After\\_Tomorrow](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Day_After_Tomorrow). [consultado: 2021-11-21].

*World Economic Forum*: <https://www.weforum.org/agenda/2021/07/fight-climate-change-with-technology/>. [consultado: 2022-01-30].

## **ANEXOS**

## ANEXO A. BIOGRAFIAS DOS MEMBROS DO GRUPO<sup>156</sup>

### **António Coelho**

#### **Fotógrafo**

Licenciado em história, variante de história da arte (1996). Frequentou o curso de fotografia de autor da APAF (1999) e completou o 4º ano de estudos de fotografia da Ar.co. Lecionou história e história da arte no ensino secundário. Atualmente desenvolve tarefas de coordenação na área dos arquivos digitais, especializando-se em fotografia aplicada aos arquivos. Nos últimos anos, desenvolve também atividade ao nível associativo e de produção de projetos culturais, como Secretário da Associação Cultural Ninho de Víboras, e Presidente da *Durante* – Associação Cultural, da qual é sócio fundador. Expõe desde 1999, para além de ser publicado em catálogos, capas de livros e reportagens em revistas de circulação nacional. Coautor do livro *Um Minuto de Silêncio*, fotografias e textos de 60 personalidades portuguesas editado pela Guerra & Paz, em 2007.

Membro do *Grupo do Risco* desde 2008.

Informação adicional disponível em: <https://landtolandscape.com>

### **Catarina França e Sousa**

#### **Designer de comunicação, ilustradora**

O gosto pelo desenho e pela pintura levou-a até à Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, onde se licenciou em design de comunicação e tirou o mestrado em desenho. Conheceu a ilustração científica em 1998, e desde então tem desenvolvido e aprofundado o seu conhecimento em ilustração do mundo natural, sobretudo botânica, onde ilustra essencialmente com aguarela, *ecoline* e guache. O fascínio pela natureza conduziu-a até Londres para estudar ilustração botânica com Anne Ferrer em Kew Gardens, e a Goa e Macau, através de 2 bolsas da Fundação Oriente que lhe permitiram aperfeiçoar a técnica enquanto ilustradora, e participar em diversos projetos sobre biodiversidade e sustentabilidade. Atualmente trabalha como designer, colaborando com diversos grupos editoriais. Como ilustradora, o seu trabalho divide-se entre a ilustração para crianças, tendo diversos livros publicados, e a ilustração científica, onde se dedica a projetos de educação e preservação ambiental.

### **César Figueiredo**

Licenciado em arte e comunicação e mestre em ilustração, é especialista em virtualização do património. Dedicar grande parte da sua atividade profissional como ilustrador arqueológico, desenvolvendo projetos onde conjuga a ilustração tradicional com a arqueologia virtual 3D e a investigação. Recentemente tem desenvolvido comunicação científica e ilustração histórica para exposições e publicações científicas ou de divulgação. Paralelamente também é designer de comunicação *freelancer*.

### **Cláudia Baeta**

#### **Designer de comunicação, ilustradora científica**

Mestre em ilustração científica em 2016 pelo Instituto Superior de Educação e Ciências e Universidade de Évora (ISEC/UE). Licenciada em artes plásticas - escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 1997. Curso de ilustração científica do Instituto de Artes e Ofícios, ministrado por Pedro Salgado, concluído em 2011. Trabalha como designer de comunicação e ilustradora, em atelier próprio, desde 1997. Atualmente a trabalhar na ilustração das espécies de peixes de água doce para o projeto *Guia dos Peixes de Água Doce de Portugal Continental*, um projeto da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa e também para a *Carta Piscícola Espanhola*, um projeto da Sociedade Ibérica de Ictiologia.

Membro do *Grupo do Risco* desde 2013.

---

<sup>156</sup> Informação adaptada a partir do dossier de imprensa da exposição do *Grupo do Risco* no Museu Nacional de História Natural e da Ciência. Documento disponível em: [https://museus.ulisboa.pt/sites/default/files/Dossier\\_Imprensa\\_GdR\\_0.pdf](https://museus.ulisboa.pt/sites/default/files/Dossier_Imprensa_GdR_0.pdf) [consultado: 2020-23-11].

### **Cristina Espírito Santo**

#### **Bióloga marinha, ilustradora científica**

Mestre em biologia e ecologia do litoral marinho em 2007 pela Escola de Ciências e Tecnologia da Universidade de Évora, e licenciada em biologia marinha e pescas em 2004 pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade do Algarve. Curso de ilustração científica no Museu Nacional de História Natural e da Ciência finalizado em 2018, ministrado pelo professor Pedro Salgado. Trabalha como investigadora no Laboratório de Ciências do Mar (CIEMAR) da Universidade de Évora, em Sines, desde 2005, e iniciou este ano oficinas de ilustração científica no Sines Tecnopolo, e *workshops* de introdução à ilustração científica no Centro Nacional de Educação Ambiental e Conservação da Natureza do Monte do Paio, do ICNF, na Reserva Natural das Lagoas de Santo André e da Sancha.

Membro recente do *Grupo do Risco*, desde 2019.

### **Delfim Ruas**

#### **Ilustrador**

Licenciado em pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e mestre em ilustração pelo ISEC de Lisboa. Trabalha como ilustrador *freelancer* produzindo nos campos da pintura, do desenho, da ilustração e da banda desenhada (não especificamente por esta ordem de importância). Tem exposto a título individual e coletivo desde 2009 e, entre outras, destaca a exposição individual de 2016, *Frente, 1914-1919*. Em 2015 integrou um grupo de trabalho cujo objetivo foi o levantamento do património arquitetónico português em Marrocos. A expedição culminou em 2017 com a exposição *Algarve d'Além Mar* patente na Biblioteca Nacional do Reino de Marrocos em Rabat.

Membro do *Grupo do Risco* desde 2013.

### **Dilar Pereira**

#### **Artista visual, professora, investigadora**

Bolseira de doutoramento da Universidade de Lisboa, Ref.<sup>a</sup> C003050 (2017). Doutoranda em belas-artes, especialidade desenho, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, mestre em desenho (2013) e mestre em teorias da arte (2006), pela Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Atividade docente, em Portugal, no Ensino Básico e no Ensino Superior (2001-2012; 2016-2018) e no estrangeiro (em Timor-Leste, 2012-2015), no Ensino Superior no âmbito da Formação de Professores, área de educação artística. Atividade no âmbito das artes visuais, com participação em exposições individuais e coletivas, em Portugal e no estrangeiro, desde 1990.

Membro do *Grupo do Risco* desde 2008.

Informação adicional disponível em: <https://dilarpereiradrawing.tumblr.com>

### **Francesco de Aguilar**

#### **Ilustrador**

Licenciado em belas-artes pela Facultad Complutense de Madrid, 2004. No seu trabalho plástico estabeleceu o desenho como ferramenta direcional, indagando sobre as suas múltiplas possibilidades. Ilustrador *freelancer*, desenvolve trabalhos em diferentes áreas, tendo sido com mais frequência como *storyboard artist* em publicidade e curtas-metragens e nos desenhos de apresentação do departamento de arte para anúncios publicitários. Nos últimos anos trabalha como ilustrador no Atelier de Arquitectura Paisagista, Studio Miragoli, com sede em Ibiza (Espanha).

Membro do *Grupo do Risco* desde 2015.

### **Guida Casella**

#### **Ilustradora científica, artista plástica, professora**

Licenciada em pintura pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2000. Mestre em ilustração arqueológica pelo Swindon College, University of Bath, Reino Unido, 2005. Doutorada em média digitais - criação de conteúdos

interativos - Universidade Nova de Lisboa - Programa UT Austin Portugal. Foi aluna de Pedro Salgado em 1998. Desde então trabalha em ilustração científica no setor do património, realizando ilustração de achados arqueológicos, desenho em escavação e ilustração para museologia e educação na área de história. Colabora com o Instituto Arqueológico Alemão desde 2002. Tem trabalho publicado em inúmeras publicações científicas de arqueologia através de diferentes colaborações como *freelancer* em Portugal para o IPA, IPPAR, IGESPAR, CNANS, CTT, entre outros, no âmbito internacional, no *Royal Ontario Museum* (CA), BBC Channel 4 (UK), *Archaeology* (USA), *Archaeologia Viva* (IT).  
Membro do *Grupo do Risco* desde 2012.

### **Henrique Queiroga**

#### **Biólogo, professor e investigador, fotógrafo**

Doutorado em biologia, Universidade de Aveiro, 1996. Professor associado com agregação, Universidade de Aveiro. Professor de ecologia marinha, Oceanografia biológica e conservação marinha. Os principais interesses de investigação incidem sobre a ecologia das larvas de organismos marinhos, sobre as interações biofísicas que regulam a conectividade e as variações de abundância das populações marinhas, e sobre os padrões de distribuição da biodiversidade. Como extensão da sua atividade científica, desenvolve vários projetos de conservação ambiental. Codiretor do programa doutoral internacional em Ciência, Tecnologia e Gestão do Mar – *Do\*Mar*. Membro do Painel Científico da Estratégia Nacional de Adaptação às Alterações Climáticas, do Conselho do ambiente da Ordem dos Biólogos, e do Conselho estratégico da Reserva Natural das Berlengas.  
Membro fundador do *Grupo do Risco*, 2007.

### **João Catarino**

#### **Ilustrador, designer, professor**

Licenciado em design de comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Trabalha sobretudo em ilustração, em diversos jornais, revistas e canais de televisão. Foi formador nos cursos livres de ilustração, na Fundação Calouste Gulbenkian e na FBAUL. Professor de desenho no Ar. Co em Lisboa, professor de design e ilustração na (ESAD-CR) e professor assistente convidado de desenho na (FBAUL). Tem sido representado em diversos livros nacionais e internacionais sobre diários gráficos e *sketching books*, realizado exposições e apresentações sobre seu trabalho em cadernos de viagem, em escolas, instituições e galerias. Foi formador em diversos simpósios internacionais dos *Urban Sketchers*. É autor do livro *EN2* e coautor do livros *Diário de Viagem em Lisboa e Tanto Mar*.  
Membro do *Grupo do Risco* desde 2009.  
Informação adicional disponível em: <http://desenhosdodia.blogspot.com>

### **João Lucas**

#### **Pianista, compositor, pesquisador**

Graduou-se com alta classificação no curso superior de piano do Conservatório Nacional de Lisboa. Profissionalizou-se em 1982, tendo colaborado como músico, produtor e diretor musical em numerosas gravações e espetáculos ao vivo. Colaborou, como compositor e diretor musical, com alguns dos mais importantes criadores do teatro e da dança contemporânea em Portugal, tendo participado como compositor em cerca de noventa peças, muitas delas premiadas nacional e internacionalmente. Radicado em Brasília desde 2010, é doutorado em artes visuais pela Universidade de Brasília, mantendo a colaboração artística com vários criadores brasileiros nas áreas da música, da dança, do teatro e do cinema.  
Informação adicional disponível em: <http://avidatranquila.blogspot.com>

### **José Louro**

#### **Desenhador, professor**

Licenciado em design de equipamento pelo IADE. Mestre em desenho pela FBAUL. Participa em exposições, conferências, *workshops* e encontros sob o tema do *Diário Gráfico*. Coordenador/formador do Curso de desenho *Alfabeto Lisboaeta*. Fez ilustrações para livros. Membro fundador da Associação *Urban Sketchers* Portugal. Membro do *Grupo do Risco* desde 2012.

Informação adicional disponível em: <http://ajaneladealberti.blogspot.com>.

### **José Paula**

#### **Biólogo marinho, fotógrafo**

Professor Associado na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Ensina e investiga biologia e ecologia marinha e estuarina, em especial ecossistemas costeiros tropicais. Coordena programas doutorais na área da biologia e ciências do mar, tendo orientado inúmeros estudantes de mestrado, doutoramento e pós-doutoramento. É colaborador permanente da Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique, como professor e investigador, tendo coordenado vários projetos de investigação na costa leste Africana (envolvendo Moçambique, Tanzânia, Quênia e África do Sul) e participado regularmente em programas de mestrado e ensino pós-graduado na região. É autor de cerca de 90 trabalhos científicos em revistas internacionais. É fotógrafo amador de longa data, com especial interesse na biodiversidade costeira e atividades tradicionais humanas respeitantes ao mar e seus recursos. Realizou exposições de fotografia no Instituto Camões de Maputo, Instituto de Investigação Científica Tropical, entre outras.

Membro do *Grupo do Risco* desde 2011.

### **José Perico**

#### **Designer de comunicação**

Licenciado em design de comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. A sua atividade profissional em design gráfico envolve projetos de comunicação e divulgação da ciência, entre eles, as Estações da Biodiversidade (*Tagis* - Centro de Conservação das Borboletas de Portugal), o Museu da Água ao ar Livre do Rio Vez, ou a Noite Europeia dos Investigadores 18/19 (MUHNAC | UL). Frequentou o curso livre de desenho de natureza e ilustração científica do Instituto de Artes e Ofícios (IAO - Universidade Autónoma de Lisboa) e do Museu Nacional de História Natural e da Ciência (UL - Universidade de Lisboa).

Membro do *Grupo do Risco* desde 2018.

Informação adicional disponível em: <https://www.behance.net/josaap>.

### **Lúcia Antunes**

#### **Designer de comunicação, ilustradora científica, professora**

Mestre em ilustração científica pelo Instituto Superior de Educação e Ciências e Universidade de Évora (ISEC/UE). Licenciada em design de comunicação (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). Frequentou cursos de ilustração científica na FBAUL e no Instituto de Artes e Ofícios da Universidade Autónoma de Lisboa. Membro da Guild of Natural Science Illustrators desde 2011 (participação em exposições, publicações e artigos). Participação em congressos de ilustração e comunicação de ciência desde 2012. Participação premiada em exposições nacionais e internacionais, a título individual e coletivo. Ilustradora científica e *designer freelancer* desde 2009, produzindo trabalhos para divulgação científica e peças comerciais. Professora assistente na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Vencedora do primeiro prémio, Casa das Ciências, Fundação Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 2013; Prémio do Público, Concurso Internacional *Ilustraciencia*, Barcelona, Espanha, 2012 e Prémio Escolha do Público, GNSI *Annual Member's Exhibit, Pei Ling Chan Gallery and Garden for the Arts*, Savannah, Georgia, EUA, 2012.

Membro do *Grupo do Risco* desde 2013.

Informação adicional disponível em: <https://luciaantunes.com>.

## **Luís Frasco**

### **Arquitecto, ilustrador**

Formado em arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (actual Universidade de Lisboa) em 1986. Desenha desde miúdo, mas a prática da arquitectura delegou o desenho para um plano utilitário como instrumento processual da concepção no projecto de arquitectura. Ao fim de 30 anos, recuperou a prática regular e o prazer do desenho através do registo descomprometido em cadernos (*urban sketching*) com os quais participou em algumas publicações e exposições colectivas de *urban sketchers*. De 2016 a 2020 foi membro da direcção dos *Urban Sketchers* Portugal. Orientou alguns *workshops* e palestras na área do desenho (Fundação Eugénio de Almeida/Évora, Universidade Lusófona/Lisboa, Museu da Electricidade/Lisboa, Instituto Manuel Teixeira Gomes/Portimão, Monção nas Mãos/Monção, Museu Arqueológico do Carmo/Lisboa). Em 2012 criou a *Turn It Visual*, produtora de conteúdos gráficos, com a qual produziu diversos vídeos gráficos (*whiteboard* vídeos) para várias empresas (NOS, BP Gas, ZON, Boehringer Ingelheim) além de outros trabalhos de design e ilustração. Alarga a sua prática de desenho pela caricatura, cartoon, reportagem gráfica e ilustração desenvolvendo vários trabalhos sob encomenda (Turismo de Portugal, BP Portugal, Festival Boom, Rubis Gás, etc.). Ilustrou os 2 livros da colecção *Os Rumplings* e ainda *O Touro Azul*.

Membro do *Grupo do Risco* desde 2021.<sup>157</sup>

## **Luís Quinta**

### **Fotógrafo, videógrafo, jornalista**

Mergulhou por todo o território português, desde as ilhas selvagens até à Ilha do Corvo. Ao longo de trinta anos de carreira, publicou mais de um milhar de artigos, reportagens e trabalhos fotográficos na imprensa nacional e estrangeira. Colabora com diversos museus e universidades, com destaque para o DOP da Universidade dos Açores e o Museu Nacional de História Natural. É autor vários livros de fotografia: *Instantes de Luz* (1998), *Além do Azul* (2001) e *Açores, Memórias do Azul* (2006), *25 Anos a Fotografar Natureza* (2014). Fundou e dirigiu a revista *Mundo Submerso* desde 1996 até 2007. Em 2004 foi homenageado pelo Governo português pelo seu trabalho na área da fotografia subaquática, sendo designado um dos *Novos Heróis do Mar*. Formador na área da fotografia e cinegrafia de natureza em ambiente terrestre e subaquático. Vários prémios de grande destaque em concursos de fotografia de natureza em Portugal e no Mundo. Inúmeras fotografias têm sido usadas por universidades e museus para várias publicações científicas e suporte pedagógico. Integrou o *Dream Team* do maior projeto fotográfico sobre natureza na Europa, *Wild Wonders of Europe* financiado pela *National Geographic*. Autor e coautor dos filmes de história natural para TV: *Arrábida da serra ao mar* (2013); *Almada entre o rio e o mar* (2014); *Reino Maravilhoso - Por terras do Alvão e do Marão* (2016); *Mar da Minha Terra - Almada Atlântica* (2019).

## **Luísa Baeta**

### **Fotógrafa, produtora, professora**

Com mestrado em arte multimédia (FBAUL, 2013), frequenta atualmente o doutoramento em Belas Artes (FBAUL) e o curso de desenho de natureza: desenho de campo - desenho científico, lecionado por Pedro Salgado (MUHNAC). Leciona na licenciatura de som e imagem e no TeSP de audiovisual e multimédia na ESAD.CR, como assistente convidada, desde 2019. Lecionou, anteriormente no Instituto Português de Fotografia e em projetos independentes. Tem colaborado, na curadoria, conceção e montagem de exposições, serviços educativos, conceção e coordenação de arquivos fotográficos e como produtora, com diversas estruturas públicas, privadas e em projetos pontuais, desde 1999, bem como com diversas estruturas e artistas, na realização de fotografia, vídeos documentais e pós-produção de imagem, desde 2009. Desenvolve o seu trabalho artístico nas áreas de fotografia e vídeo e expõe desde 2009.

É membro do *Grupo do Risco*, desde 2020, colaborando com a associação, simultaneamente, enquanto produtora e fotógrafa.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Informação adaptada de biografia fornecida por Luís Frasco.

<sup>158</sup> Informação adaptada de biografia fornecida por Luísa Baeta.

### **Luísa Passos**

#### **Artista plástica, desenhadora**

Bacharel em escultura (2002) e licenciada em artes plásticas pela Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha (2004) de 12 23 Entre tantas outras coisas tem trabalhado sempre com foco no desenho, tendo começado a expor desde 1998 quer a título individual quer coletivo. formação em desenho da natureza e ilustração científica ministrada por Pedro Salgado (2013/2015).

Membro do *Grupo do Risco* desde 2015.

### **Marco Nunes Correia,**

#### **Designer, ilustrador científico, professor**

Licenciado em design de comunicação, FBAUL, 1998.

Ilustrador no Atelier de Pedro Salgado, de 1996 a 1999.

Leciona ilustração científica desde 2010, em diversos cursos de formação superior, como o mestrado de ilustração científica no Instituto Superior de Educação e Ciências/Universidade de Évora, mestrado de ilustração na Escola Superior Artística de Guimarães e na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, onde leciona também disciplinas de desenho. Orientou cerca de uma dezena de estudantes de mestrado, na área da ilustração científica. É membro da Sociedade Portuguesa para o Estudo das Aves e desenvolveu atividades de monitorização de avifauna e anilhagem científica, para estudos de impacto ambiental. É membro do Laboratório de Investigação em Design e Artes (LIDA - Politécnico de Leiria). Atualmente centra a sua atividade profissional nas áreas do design de comunicação, ilustração científica e ensino.

Membro fundador do *Grupo do Risco*, 2007.<sup>159</sup>

### **Marcos Oliveira**

#### **Ilustrador científico**

Licenciado em história, variante de história da arte/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992. Ilustrador desde 1994, tendo-se especializado em ilustração científica biológica. Ilustrador residente do Atelier de Pedro Salgado, de 1997 a 1999. Tem ilustrado sobretudo a fauna e a flora ibéricas para institutos públicos, municípios, empresas e ONG da área do ambiente, destacando-se a sua atividade como ilustrador principal para o ICNB, durante a última década. Utiliza apenas as técnicas tradicionais da ilustração, com preferência pela aguarela. *Freelancer*.

Membro do *Grupo do Risco* desde 2008.

Informação adicional disponível em: [natdrawings.blogspot.com](http://natdrawings.blogspot.com)

### **Nádia Torres**

#### **Pintora, ourives, professora**

Mestre em desenho - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2005. Professora no Agrupamento de Escolas de Mértola desde 1990. Pintora, ilustradora e ourives. Participa nas expedições do *Grupo do Risco* desde 2008. Expõe regularmente, quer individual, quer coletivamente. Exposição permanente de ourivesaria, pintura e desenho na sua oficina, em Mértola. Coordena a Residência artística em Mértola especializada em ourivesaria e desenho.

Membro do *Grupo do Risco* desde 2008.

### **Pedro Mendes**

#### **Ilustrador, professor**

Ilustrador *Freelancer*. Professor de desenho de observação e desenho de comunicação visual no IADE, desde 2018. Formador de *workshops* de aguarela na Fundação Oriente. Desde 2006 que desenvolve trabalho como

---

<sup>159</sup> Informação adaptada de biografia fornecida por Marco Nunes Correia.

ilustrador para as mais diversas aplicações, editorial, educativo, caricatura, *storyboard* para animação e infantil, com a publicação do livro *Sabu*. Tem colaborado ativamente com o Jardim Zoológico de Lisboa (JZ) como formador de desenho científico, criação de *merchandising*, e em 2012 ilustrou o livro *Animais do Jardim Zoológico*, numa parceria do JZ com os CTT. Em 2017 participou numa exposição na Galeria Santo Antonio dei Portoghese, em Roma, e em 2019 foi convidado como formador de ilustração científica na primeira Bienal de Cultura da Ilha do Príncipe. Frequência do mestrado de design e cultura visual, com tese em ilustração científica, no Instituto de Artes Visuais Design e Marketing (IADE), 2012/13. Curso de desenho e ilustração no Ar. Co, 1993/ 98. Curso de pintura na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, 1997. Curso de cinema de animação do CITEN/Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Pós-graduação em banda desenhada e ilustração no IADE, 2001. Curso de ilustração científica no Instituto de Artes e Ofícios (IAO), Universidade Autónoma de Lisboa, 2003. Membro do *Grupo do Risco* desde 2008.

### **Pedro Salgado**

#### **Biólogo, ilustrador científico, professor**

Formou-se em biologia marinha na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (1984) e em ilustração científica na University of California Santa Cruz, bolseiro *Fulbright* (1988 a 1990). Professor Convidado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa desde 2001. Coordenador do mestrado de ilustração científica do Instituto Superior de Educação e Ciência (2009 a 2014). Lecionou ilustração científica em cinco mestrados e em mais de uma centena de *workshops* em todo o país e no estrangeiro desde 1989. Impulsionou a formação da nova geração de ilustradores científicos em Portugal. Premiado a nível internacional, destaca-se o 1º prémio no Congresso da GNSI (*Guild of Natural Science illustrators* (1990), 1º prémio no *World Congress of Biomedical Communications* (1994). *Chairman* do Congresso da GNSI (2000), 1º prémio em ambas categorias P/B e Cor. 1º prémio no Concurso Internacional *Ilustraciencia*, Barcelona (2017). *Freelancer*, tem ilustrado inúmeras publicações científicas e de divulgação nos últimos 30 anos. Autor de cerca de uma centena de selos (Filatelia, CTT). Participou em cerca de 70 exposições, 16 das quais individuais. Membro do *Comité Internacional Assesor Ilustraciencia*. Membro-Correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes. Fundador do *Grupo do Risco*.

### **Rita Cortês**

#### **Ilustradora, professora**

Especialista em desenho arqueológico (1984-1992). Licenciada em educação física e desporto pela Faculdade de Motricidade Humana (1987/92) e em história pela Faculdade de Letras de Lisboa (1994/98). Mestre em história dos descobrimentos e da expansão portuguesa pela Faculdade de Letras de Lisboa (2003). Frequenta desde 2011 vários cursos na área da ilustração, escreveu e ilustrou três livros infantis e colabora na montagem do *Festival Internacional de Banda Desenhada de Beja*. Desde 2016 até 2020 frequentou os cursos livres de desenho científico e de campo no Museu de História Natural de Lisboa com o Professor Pedro Salgado. Ganhou em 2018 o primeiro Prémio *Ilustraciencia6* na categoria de ilustração científica. Participou em várias exposições coletivas de ilustração. Trabalha atualmente como ilustradora *freelancer* e professora em ateliês de desenho e ilustração. É membro dos *Urban Sketchers* Portugal desde 2015, membro fundador dos *Urban Sketchers* Beja desde 2016, membro da GNSI (*Guild of Natural Science Illustrators*). Membro do *Grupo do Risco* desde 2018.

### **Sandra Tapadas**

#### **Escultora, professora**

Professora auxiliar na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, leciona no departamento de escultura desde 2005 e investiga no domínio da representação a partir da observação do natural. Doutorada em Belas-Artes / escultura, FBA-UL, 2016 (*A Composição do Rosto na Escultura: o escultor e o olhar escultórico*). Mestre em desenho, FBA-UL, 2006 (*Desenho de História Natural: análise comparada de desenhos de animais produzidos nas viagens de 15 23 ao Brasil...*). Licenciada em artes plásticas / escultura, FBA-UL, 1999. Curso Profissional

de técnico modelador, ESBAL-CETA-IEFP, 1991 Colaborou no curso de mestrado em ilustração, ISEC-UE, 2010-2011. Professora no ensino básico e secundário, 2000-2005. Modeladora (escultura e áreas afins), 1992-2004.

Membro fundador do *Grupo do Risco*, 2007.

### **Sara Simões**

#### **Ilustradora, designer**

Licenciada em design industrial no Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE), 2002. Frequência do mestrado em anatomia artística na Faculdade de Belas Artes de Lisboa (FBAUL), desde 2010. Formação em ilustração científica com Pedro Salgado. Entre 2011 e 2013 ilustrou três livros infantis de iniciação botânica escritos por Fernanda Botelho: *Salada de Flores*, *Sementes à Solta* e *Hortas Aromáticas*. É autora do livro de edição artesanal *Uma Mão Cheia de Amoras*, que ilustrou em 2007. A sua experiência como *designer* e ilustradora inclui projetos de mobiliário e *stands* para feiras, conceção de personagens, ambientes e *storyboards* para animação 3D, criação de interfaces gráficos para *software* e ilustração didática.

Membro fundador do *Grupo do Risco*, 2007.

Informação adicional disponível em: <http://velhadaldeia.blogspot.com>.

### **Sílvia Escarduça**

#### **Bióloga marinha/ Ilustradora**

A paixão pelo mar levou-a a licenciar-se em biologia marinha pela Universidade dos Açores em 2009, tendo-se especializado no estudo e identificação de cetáceos. Simultaneamente sempre sentiu a necessidade em reunir o seu interesse pelo estudo científico com a expressão artística. Em 2016 formou-se em desenho gráfico pela escola de desenho e academia informática Espai em Barcelona e completou o curso Ilustra fauna marinha pela Academia *Ilustraciencia*. Após 4 anos em Copenhaga dedicados ao turismo, em 2020 regressou a Portugal onde colaborou com a Faculdade de Ciências de Lisboa nos projetos *AquaSig3* e *FindRayShark*; realizou a pós-graduação em mergulho científico pelo IP Leiria; e enveredou no desenho de natureza: desenho de campo - desenho científico, no Museu Nacional de História Natural e Ciência, ministrado pelo professor Pedro Salgado. No decorrer do mesmo participou nas placas identificativas do jardim botânico de Lisboa e foi convidada a integrar o *Grupo do Risco* em 2021. Encontra-se atualmente no segundo ano do curso de desenho de natureza no MUHNAC.<sup>160</sup>

### **Steve Stoer**

#### **Fotógrafo, videógrafo**

*Professional photography practice*, London College of Printing, Londres, finalizado em 1995 com distinção. Fotógrafo representado pela agência de imagem VIA-Visuals. As suas fotografias encontram-se publicadas em revistas e jornais como o El País, Expresso, Alice, Elle, GQ, Vogue, Vega, DNA, Ícon, 20 Anos, Número, Ler, Público, Diário de Notícias, Dance Clube, Protótipo, UP. Desenvolveu colaborações com agências de publicidade e editoras como a Ogilvy, Euro RSCG, McCann, Thompson, DDB, Bates-Redcell, Abrinício, Farol, EMI-Valentim de Carvalho, Som livre, Movieplay, HM Produções.

### **Susana Lemos**

#### **Artista Plástica | Professora**

Professora assistente convidada na Universidade da Beira Interior. Doutoranda em artes media pela mesma universidade. Mestranda em ensino de artes visuais pelo Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. Mestre em desenho pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 2007. Licenciada em artes plásticas - pintura pela mesma faculdade em 1997. Docente desde 1994 em diversas escolas privadas e estatais. Coordenou ateliers artísticos em Portugal, França e Holanda. Tem participado em diversas exposições individuais e colectivas

---

<sup>160</sup> Informação adaptada de biografia fornecida por Sílvia Escarduça.

em Portugal, Cabo Verde, Espanha e Canadá. Possui trabalhos publicados no campo da ilustração. A sua obra encontra-se representada em Portugal, França, Holanda e Canadá em coleções particulares e estatais. Os seus interesses pessoais e a sua acção criativa, têm-se repartido entre o desenvolvimento do potencial humano e a docência, a pintura, o desenho, a criação de objectos plásticos, a ilustração, o desenho científico e o desenho de campo, sempre numa perspectiva de aprendizagem e crescimento contínuos.

Membro do *Grupo do Risco* desde 2008.

Informação adicional disponível em: <http://susanaemos.pt>.

## **ANEXO B. GUIÃO DE ENTREVISTA E QUESTIONÁRIOS**

## **GUIÃO ENTREVISTA**

### **Objetivos:**

- Perceber o membro no contexto do Grupo.
- Perceber a sua vocação ambiental e a sua perspetiva sobre a do Grupo.
- Perceber a relação da prática com esta consciência.

### **1. Biografia / Grupo**

- Biografia do próprio, pelo próprio - fala-me de ti, do teu percurso.
- Como integraste o Grupo?
- Porque achas que foste convidado?
- Porque aceitaste?
- Como defines o GdR?
- Partilha no grupo?

### **2. Questões sobre a prática (desenho ou fotografia)**

- Qual o teu background de desenho/fotografia?
- Impacto de fazer parte deste GdR na tua prática?
- É arte? És artista?

### **4. Ambiente**

- Como defines Ambiente?
- Qual a tua relação com o Ambiente?
- Fazer parte do GdR alterou esta relação?
- Achas que há militância no Grupo, no aspeto ambiental?
- Qual o contributo ambiental do Grupo?

## Estudo antropológico **Grupo do Risco**

---

Caros membros do *Grupo do Risco*,

Neste documento encontram uma lista de perguntas de natureza qualitativa, cujas respostas servirão como complemento para o meu estudo sobre o grupo, pois permitem-me compreender padrões coletivos sobre a percepção do grupo e ambiente.

Podem responder livremente e sem número limite de caracteres (o número de linhas é meramente indicativo) e se acharem que já responderam na entrevista podem deixar em branco.

No final do questionário, caso pretendam, podem deixar comentários.

Estou sempre disponível para alguma dúvida que surja ou informação que pretendam partilhar.

Agradeço a vossa colaboração,

Sónia MR

**Nome** \_\_\_\_\_

- 1 Como integraste o *Grupo do Risco*?
- 2 Porque achas que foste convidado/integrado?
- 3 Porque aceitaste?
- 4 O que é o *Grupo do Risco*?
- 5 Qual o teu background de desenho/fotografia?
- 6 Fazer parte deste grupo teve impacto na tua prática?
- 7 Como defines ambiente?
- 8 Qual a tua relação com o ambiente “natural”?
- 9 Fazer parte deste grupo teve impacto nesta relação?

**Observações ou comentários?**

**Questionário Pedro Salgado**

- 1 O que é o *Grupo do Risco*?
- 2 Porque formaste o *Grupo do Risco*?
- 3 Como achas que reconheces as pessoas que queres convidar?
- 4 Que características identificas nestas pessoas?
- 5 Porque são essas características importantes para o grupo?
- 6 Como achas que és percecionado?
- 7 Sentes-te um dos membros do grupo?
- 8 Qual achas que é o teu papel no grupo?
- 9 O grupo tem impacto na tua prática?
- 10 Como defines ambiente?
- 11 Qual a tua relação com o ambiente “natural”?
- 12 O grupo (e a sua prática) tem impacto nesta relação?

## ANEXO C. EXPEDIÇÕES DO GRUPO E PARTICIPANTES<sup>161</sup>

### **Berlengas [2 - 9 junho, 2007]**

O Arquipélago das Berlengas é formado por um complexo escarpado e erodido de rochas metamórficas e granito rosa único na Europa, vestígio de antigos processos geológicos associados à colisão dos supercontinentes Gondwana e Laurussia. As Berlengas são influenciadas pelo afloramento costeiro e localizam-se no cimo da escarpa do Canhão da Nazaré. Estas condições contribuem para uma notável produtividade e diversidade de espécies e habitats marinhos na região, entre os quais várias espécies de aves que usam o mar e as ilhas como zona de alimentação e nidificação, e uma vegetação halófitas típica de arribas. Este foi o primeiro projeto do Grupo do Risco. Os desenhos e fotografias foram usados para montar uma exposição com a finalidade de promover a discussão pública para preparação da candidatura do Arquipélago das Berlengas à Rede Mundial de Reservas da Biosfera da UNESCO.

**Apoiada por:** Câmara Municipal de Peniche | Instituto de Conservação da Natureza e Florestas.

**Participantes:** Filipe Franco, Henrique Queiroga João Lucas, Marco Nunes Correia, Pedro Salgado, Sandra Tapadas, Sara Simões.

### **Douro Internacional [21 - 29 de março, 25 de outubro - 2 de novembro, 2008]**

A maior parte do curso do rio Douro que faz fronteira entre Portugal e Espanha corre num espetacular vale escarpado, entalhado num maciço granítico. Toda a região apresenta uma notável variedade de formações litológicas. O Douro e os seus afluentes são fortemente intervencionados por barragens para a produção hidroelétrica, estando as barragens de Miranda do Douro e de Picote localizadas nesta região. O território planáltico do Douro Internacional tem baixa ocupação humana e é caracterizado por um mosaico de afloramentos granítico e xistosos nus, giestais e estevais, pastos e charnecas, e vários núcleos da floresta ibérica primitiva. Este é o território do abutre-do-Egito e da águia-real, do lobo e do corço.

**Apoiada por:** Câmara Municipal de Miranda do Douro.

### **Rua Formosa [1 - 10 maio, 2009]**

A Ria Formosa é um sistema lagunar que pode ser classificado como um estuário de barreira complexo. Com os seus mais de 18000 hectares, constitui um Parque Natural classificado como Sítio Ramsar, zona húmida de importância ecológica internacional. A ria é delimitada por um cordão dunar que protege extensas áreas de sapal e plataformas lodosas, e abriga elevada biodiversidade permanente e migratória. Com o apoio do Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, o Grupo do Risco visitou o Parque Natural da Ria Formosa em 2009, percorrendo as plataformas húmidas e lodosas. Extensos sapais e uma miríade de plantas, aves, peixes e crustáceos foram modelos para desenhar e fotografar. O material produzido deu origem a uma exposição.

**Apoiada por:** Instituto da Conservação da Natureza e Biodiversidade.

**Participantes:** Catarina França, Filipe Franco, Filipe Martinho, Henrique Queiroga, João Catarino, Marco Nunes Correia, Marcos Oliveira, Nádia Torres, Pedro Fernandes, Pedro Mendes, Pedro Salgado, Steve Stoer.

---

<sup>161</sup> Informação obtida a partir do dossier de imprensa da exposição do *Grupo do Risco* no Museu Nacional de História Natural e da Ciência. Documento disponível em: [https://museus.ulisboa.pt/sites/default/files/Dossier\\_Imprensa\\_GdR\\_0.pdf](https://museus.ulisboa.pt/sites/default/files/Dossier_Imprensa_GdR_0.pdf) [consultado: 2020-23-11].

### **Amazónia [26 de dezembro de 2009 - 9 de janeiro, 2010]**

A Floresta Amazónica é a maior floresta húmida tropical do planeta Terra e, provavelmente, o seu maior reservatório de biodiversidade. Na Amazónia vivem 3000 espécies de peixes, 1500 espécies de aves, 1800 espécies de borboletas, mais de 50000 espécies de plantas com flor. A evapotranspiração da abundante biomassa vegetal condensa à medida que o ar sobe ao longo das altas encostas dos Andes situadas a oeste, precipita sobre a forma de chuva e neve, e alimenta os grandes sistemas fluviais do Amazonas e do Orinoco que desaguam no Atlântico a leste. A civilização Ameríndia que colonizou a Amazónia há mais de 15000 anos, constituída principalmente por pequenas tribos de caçadores-recolectores, manteve uma relação ancestral com a floresta, mas o enorme potencial biológico e mineral da região tem levado a uma pressão cada vez maior sobre este ecossistema. Na Amazónia alugou-se um barco para 25 pessoas, juntando ao *Grupo do Risco* elementos convidados, e zarpou-se através das águas da floresta. A paisagem foi passando como um filme, onde aqui e ali se entrava, abrindo portas para ambientes de água e floresta, biodiversidade e ocupação humana. A pé ou de canoa. Produzidos uma exposição e um livro com base nesta expedição.

**Apoiada por:** Universidade Autónoma de Lisboa | Universidade de Aveiro | Rádio Televisão Portuguesa.

**Participantes:** Catarina França, Cleo Vilett, Dilar Pereira, Fernando Mendonça, Filipe Franco, Filipe Martinho, Henrique Cayatte, Henrique Queiroga, Jenniffer Keller, Luís Quinta, Marco Nunes Correia, Marcos Oliveira, Maria Flor Pedroso, Mário Bismarck, Miguel Faria, Nádia Torres, Pedro Fernandes, Pedro Mendes, Pedro Salgado, Sandra Tapadas, Sara Simões, Steve Stoer, Susana Lemos, Teresa Egídio, Vítor Casimiro.

### **Laurissilva [26 de abril - 4 de maio, 2012]**

As florestas de Laurissilva encontram-se em regiões subtropicais de clima húmido e temperaturas amenas relativamente estáveis durante todo o ano. As espécies arbóreas são sempre verdes e caracterizadas por folhas alongadas e brilhantes que facilitam o gotejamento da água e permitem a transpiração e a respiração. As florestas de Laurissilva já foram dominantes na Europa e em África, mas atualmente ocorrem em pequenos enclaves. Vários destes enclaves ocorrem na Macaronésia, um dos mais importantes na Ilha da Madeira. A Floresta de Laurissilva da Madeira é a maior floresta de loureiros sobrevivente em todo o mundo, e foi classificada como sítio natural do Património Mundial da UNESCO. O *Grupo do Risco* foi convidado pelos municípios da região a produzir um livro que ajudasse a aumentar a perceção pública dos valores naturais deste sítio protegido.

**S. Vicente.** Os trilhos nas densas florestas de loureiros levam-nos a grutas, miradouros e clareiras. Os túneis das levadas, vias para a água, transportam-nos de uma paisagem a outra, como passagens que ligam espaços e tempos diferentes.

**Porto Moniz.** No Porto Moniz, o mar agitado acalma-se nas piscinas naturais, e a montanha sobe escarpada até a paisagem vertical da Achada da Cruz. Lá em cima, no planalto do Fanal, os velhos e majestosos Tis, retorcidos pela idade e moldados pelo vento, são espanto para desenhadores e fotógrafos.

**Santana.** Florestas, levadas e cascatas sucedem-se até ao Caldeirão Verde. Continuando por outros percursos chega-se ao Pico Ruivo, com o negrume da rocha vulcânica submergido nas densas nuvens. Na Fajã do Nogueira novos encontros com Tis centenários.

**Apoiada por:** Câmara Municipal de São Vicente | Câmara Municipal de Porto Moniz | Câmara Municipal de Santana.

**Participantes:** António Coelho, César Figueiredo, Dilar Pereira, Filipe Martinho, Guida Casella, Henrique Queiroga, João Catarino, José Louro, José Paula, Marco Nunes Correia, Marcos Oliveira, Nádia Torres, Pedro Mendes, Pedro Salgado, Sara Simões.

### **Doñana [9 - 15 novembro, 2012]**

O Parque Nacional de Doñana é uma extensa área húmida que está classificada como Reserva da Biosfera e Património da Humanidade pela UNESCO. É a maior reserva biológica europeia com uma área protegida superior a 50000 hectares. O Parque, situado nas margens do complexo estuarino e dulçaquícola do rio Guadalquivir, engloba sistemas aquáticos e terrestres que albergam uma biodiversidade de enorme importância internacional. A visita ao Parque Nacional de Doñana foi uma expedição conjunta com a associação congénere de Espanha *Asociación de Artistas por la Naturaleza*. O objetivo foi registar as paisagens e biodiversidade ímpar da zona.

**Participantes:** Gabriel de La Riva, Gerardo Orellana, Marcos Oliveira, Marco Nunes Correia, Nádía Torres, Olivia Portillo, Pablo Giménez Olavarria, Pedro Salgado, Pedro Mendes.

### **Caramulo [20 - 24 de março, 11 - 13 de outubro, 2013]**

A Serra do Caramulo é um maciço granítico e xistoso onde os processos de erosão resultaram em escarpados afloramentos rochosos nus e numerosos cursos de água, aos quais estão associados os habitats naturais mais bem preservados. Bosques de pinheiros, floresta de eucalipto e pastos dominam uma paisagem ampla, onde se encaixam pequenas povoações com casas e espigueiros em granito. Uma das visitas do *Grupo do Risco* ocorreu pouco depois dos grandes incêndios do verão de 2013, que destruíram milhares de hectares de floresta e terrenos agrícolas e afetaram fortemente a população local. A expedição do *Grupo do Risco* à Serra do Caramulo teve o apoio da ACERT. Idealizada para uma única deslocação, os grandes fogos de 2013 criaram o motivo para uma outra. Procurou-se o contraste entre a serra verde e saudável e a paisagem devastada pelos incêndios. Criámos uma exposição com base neste trabalho.

**Apoiada por:** Associação Cultural e Recreativa de Tondela | Câmara Municipal de Tondela | Junta de Freguesia do Guardão | Hotel do Caramulo | Consórcio de Promoção do Caramulo.

**Participantes:** César Figueiredo, Cláudia Baeta, Delfim Ruas, Filipe Martinho, Guida Casella, Henrique Queiroga, João Catarino, José Paula, Lúcia Antunes, Marcos Oliveira, Nádía Torres, Pedro Mendes, Pedro Salgado, Susana Lemos.

### **Sabor [3 - 11 de maio, 2014]**

O Sabor é um caudaloso afluente da margem esquerda do Douro, considerado um dos rios mais selvagens da Europa até à construção da barragem do Baixo Sabor e do enchimento da sua albufeira, iniciada na semana em que o *Grupo do Risco* visitou a região. A destruição e fragmentação dos habitats e o isolamento das populações de espécies terrestre e aquáticas que advém da criação da albufeira é uma questão que preocupa cientistas e ecologistas. Neste vale, que atravessa uma região de relevo moderado, alternam bosques de zimbro, pastos, amendoais e olivais, com galerias ripícolas, lameiros e associações de plantas xerófilas nas cotas um pouco mais elevadas. O *Grupo do Risco* visitou o vale do Sabor pouco antes do enchimento completo da albufeira, já as águas subiam lentamente a jusante. Registaram-se paisagens e ambientes agora submersos.

**Participantes:** António Coelho, Delfim Ruas, Guida Casella, Henrique Queiroga, João Catarino, José Louro, José Paula, Lúcia Antunes, Marco Nunes Correia, Marcos Oliveira, Pedro Mendes, Pedro Salgado.

### **Marrocos [agosto, 2015]**

A costa marroquina estende-se desde o mar Mediterrânico até ao oceano Atlântico onde o deserto do Sahara bordeja o mar. A paisagem mediterrânica do Norte, onde as construções caiadas de branco emanam as tonalidades dos pigmentos azuis, é cortada pela abrupta e maciça cordilheira do Atlas, por onde passavam as caravanas trans-

saharianas e se erguem imponentes fortificações de terra. No Sul, a paisagem austera das planícies áridas do deserto funde-se com a influência do oceano, salpicada de oásis em vales de rios secos e nas montanhas do Anti-Atlas. Ao longo de toda costa proliferam os sinais da ocupação lusitana na busca de assegurar o domínio pelas rotas comerciais entre o Sul e a Europa. Vêm-se antigos castelos e urbes amuralhadas onde hoje se erguem cidades, ou ruínas mais ou menos preservadas localizadas em pontos estratégicos da costa.

**Península Tingitana.** Em Marrocos o *Grupo do Risco* realizou um percurso guiado pelos vestígios portugueses que se distribuem por toda a sua costa, durante 23 dias, com o apoio da Embaixada de Portugal e de múltiplas entidades locais. No Norte, a Tingitânia, de paisagem mediterrânica, é a terra das medinas brancas e das planícies de Alcácer Quibir.

**A costa de Doukkala-Abda.** Esta costa tem a memória mais expressiva da presença dos Portugueses em Marrocos. O *Grupo do Risco* deteve-se em Mazagão e noutras localidades, registando as novas realidades de um passado comum.

**Mogador e Costa do Souss.** A sul de Essaouira contorna-se o Atlas e o Sahara aproxima-se da costa, a paisagem escarpada até ao mar e os montados de arganeiras. Para o interior, nas montanhas do Anti-Atlas, belos oásis de montanha seguem-se em percursos sinuosos.

**Marraquexe e a rota do Atlas.** O *Grupo do Risco* seguiu pelo deserto ao longo do vale do Draa, seco no pico do verão, atravessou os imponentes Atlas, com as suas construções de terra e paisagens acidentadas, e entrou na cosmopolita e exuberante Marraquexe.

**Participantes:** António Coelho, Francesco Milanese, Guida Casela, Henrique Queiroga, João Catarino, José Paula, Luís Quinta, Marcos Oliveira, Nádia Torres, Pedro Mendes, Pedro Salgado.

### **Serra da Arrábida [2015-1019]**

O Parque Natural da Arrábida é uma zona de interesse paisagístico e ecológico, sendo formada pela serra que abriga vegetação mediterrânica e pela zona marinha adjacente. Possui fauna e flora de importância nacional, bem como valores de interesse cultural e histórico. É contíguo à Lagoa de Albufeira, um sistema sedimentar que integra a Reserva Ecológica Nacional, de grande interesse para a avifauna. A expedição da Arrábida e Lagoa de Albufeira foi idealizada como uma abordagem alternativa do *Grupo do Risco*. Em vez de se focar num período intensivo num local, tem uma escala temporal mais vasta com múltiplas deslocações de curta duração.

**Participantes:** António Coelho, Cláudia Baeta, Francesco de Aguiar Milanese, Guida Casella, Henrique Queiroga, João Catarino, José Paula, Lúcia Antunes, Luís Quinta, Luísa Passos, Marcos Oliveira, Pedro Mendes, Pedro Salgado.

### **Ilha do Príncipe [junho, 2016]**

As ilhas atlânticas do Golfo da Guiné estendem-se ao longo da falha geológica dos Camarões, onde se formaram por erupções no período terciário. A Ilha do Príncipe, batizada por D. João II em honra do príncipe Afonso de Portugal, é um maciço vulcânico de complexa topografia onde sobressaem picos e maciços basálticos e se espriam costas rochosas de antigas escorrências de lavas vulcânicas. Marginada de praias de areia clara, a ilha tem um coberto de floresta equatorial húmida luxuriante onde abundam as plantas e animais endémicos, fruto do seu isolamento. Cerca de metade da ilha é atualmente Reserva da Biosfera da Unesco. A população humana concentra-se na pequena capital administrativa de Santo António, por pequenas e dispersas aldeias piscatórias costeiras e por antigas roças de cacau e café.

**Costa.** No Príncipe o *Grupo do Risco* teve o apoio da Reserva da Biosfera e da Fundação Príncipe Trust. Na costa visitaram-se aldeias de alegres pescadores em praias onde deambulavam vacas e porcos. Noutras o suave marulhar

esbatia-se em areias claras bordejadas de rochas negras e coqueiros. O mar irrequieto transportou-nos a praias remotas e ilhéus retorcidos de nomes bizarros.

**Santo António.** Santo António é uma pequena grande cidade, emoldurada por montanhas de densa vegetação e onde tudo é leve-leve. Em cada esquina um novo ângulo ou perspectiva. No velho mercado do peixe trocava-se lixo de plástico por bonitas e funcionais garrafas de alumínio.

**Roças.** As roças são um dos motores de desenvolvimento e criação de oportunidades para

modernas vivências. A floresta engoliu-as e agora recuperam-se aos poucos para novos usos. Mas o velho cacau surge de novo e mantém a tradição.

**Floresta.** As florestas do Príncipe são densas e majestosas, estendendo-se por orogenias escarpadas. O *Grupo do Risco* seguiu trilhos e percursos acidentados, ouvindo o chilrear de aves raras e deleitando-se com a miríade de plantas que fazem a insondável consistência botânica do Príncipe.

**Participantes:** João Catarino, José Paula, Luís Quinta, Marco Nunes Correia, Pedro Mendes, Pedro Salgado.

### **Mértola [2017-2019]**

Mértola, vila raiana, eleva-se na margem direita do Guadiana na zona de confluência de várias ribeiras, e está enquadrada no Parque Natural do Vale do Guadiana. A região natural circundante à vila é de grande beleza paisagística, dominada pelas irregularidades do Guadiana e o montado que se estende por um território acidentado. A sua história é longa e vasto o património que lhe está associado e que remonta ao neolítico, com especial destaque para os períodos romano e muçulmano. Mértola é um dos destinos habituais do *Grupo do Risco*, onde residências artísticas e cursos de desenho são promovidos desde a sua fundação. A cidade velha é um museu, e os percursos à sua volta levam-nos às sinuosidades hidrológicas do Guadiana no Paúl do Lobo, às planícies de montado e a decadentes testemunhos de arqueologia industrial.

**Participantes:** Cláudia Baeta, Filipe Franco, Francesco de Aguilar Milanese, José Paula, Lúcia Antunes, Luísa Passos, Marco Nunes Correia, Marcos Oliveira, Nádia Torres, Pedro Mendes, Pedro Salgado, Rita Cortês.

### **Noudar [maio, 2018]**

O Parque de Natureza de Noudar está situado na Herdade da Coitadinha, próximo da localidade de Barrancos, e é confinado por duas ribeiras. Extensas zonas de montado de azinho, bem como pastagens e olivais cobrem a maior parte da área, mas o relevo complexo preservou zonas de bosques e acidentes rochosos. O imponente castelo teve uma ocupação por romanos, visigodos e muçulmanos, e encontra-se ao abandono desde meados do século XIX. O *Grupo do Risco* ocupou a Herdade da Coitadinha e durante 6 dias calcorreou a fantástica paisagem de montado alentejano, numa primavera soalheira, fresca e florida. Do velho castelo viam-se paisagens abertas, sobre sobreiros e gado a pastar.

**Participantes:** António Coelho, Catarina Costa, Cláudia Baeta, Dilar Pereira, Francesco de Aguilar Milanese, Henrique Queiroga, João Catarino, José Paula, José Perico, Lúcia Antunes, Luís Quinta, Luísa Passos, Marco Nunes Correia, Marcos Oliveira, Nádia Torres, Pedro Mendes, Pedro Salgado, Rita Cortês, Steve Stoer.

### **Ilha das Flores [agosto - setembro 2019]**

A ilha das Flores é a mais ocidental do arquipélago dos Açores, situado na Crista Dorsal Médio Atlântica, e está incluída na Rede Mundial de Reservas da Biosfera da UNESCO pela importância da sua vegetação e dos seus valores paisagístico, geológico, ambiental e cultural, bem como pela excelência da sua área marinha. A ilha ocupa

uma área de 141.7 km<sup>2</sup> e formou-se no final do período terciário, apresentando inúmeras formações de interesse geológico. As Flores apresentam uma topografia complexa, com elevadas falésias e vales escarpados onde abundam as linhas de água com cascatas de grande altura. A elevada pluviosidade torna a ilha a mais verde de todo o arquipélago. A expedição à Ilha das Flores reuniu o *Grupo do Risco* em 2019, que se espalhou por caldeiras e fajãs, vales e montanhas, percorrendo os bonitos caminhos e trilhos da ilha em percursos cruzados.

**Participantes:** António Coelho, Catarina Costa, Cláudia Baeta, Cristina Espírito Santo, Dilar Pereira, Francesco de Aguilar Milanese, Henrique Queiroga, José Paula, José Perico, Luís Quinta, Luísa Passos, Marcos Oliveira, Nádía Torres, Pedro Mendes, Pedro Salgado, Rita Cortês, Susana Lemos.