

Para fazer uma obra de arte, é preciso construir uma casa?

Algumas reflexões acerca da obra de Maria José Oliveira

GIULIA LAMONI*

Resumo. Desenvolvida a partir do final dos anos setenta, a obra de Maria José Oliveira articula encontros e desencontros desafiantes entre prática artística, materialidade e natureza através da utilização de materiais orgânicos e não orgânicos. Em diálogo com algumas ideias que emergem de formações teóricas que têm vindo a questionar e reconfigurar as relações entre o humano e o não humano - com um enfoque particular na implicação do pensamento feminista nestes debates -, este artigo pretende explorar a forma como a noção de “casa” atravessa o trabalho da artista.

Palavras-chave: arte contemporânea portuguesa; feminismos; ecologia; arte e natureza.

.....

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de História da Arte, 1069-061, Lisboa, Portugal, giulialamoni@gmail.com

To make an artwork, do you need to build a house? Some reflections on the work of Maria José Oliveira. *Developed since the late seventies, the work of Maria José Oliveira articulates challenging encounters and ruptures between artistic practice, materiality and nature through the use of organic and non-organic materials. In dialogue with a set of ideas emerging from theoretical formations that question and reconfigure of the relations between the human and the nonhuman - with a particular focus on the implication of feminist thought in these debates -, this article intends to explore how the notion of “home” traverses the work of the artist.*

Keywords: *Portuguese contemporary art; feminisms; ecology; art and nature.*



1. POR TENTATIVAS E ERROS

Para fazer uma obra de arte, é preciso construir uma casa? Esta pergunta, aparentemente incongruente, nasce de uma tentativa de reflexão acerca da obra da artista portuguesa Maria José Oliveira (n. 1943), impulsionada pela apresentação da sua produção na exposição retrospectiva “40 anos de trabalho”, com curadoria de Manuel Costa Cabral, que esteve patente na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa em Maio e Junho de 2017. Ao percorrer os espaços da exposição, habitados por objectos criados com uma variedade de materiais diferentes, orgânicos e não orgânicos – e por vezes de aspecto quase arqueológico –, fiquei surpreendida com algumas circunstâncias inesperadas. Antes de tudo, a artista estava presente no espaço da exposição. Cada dia, Maria José Oliveira ia para a Sociedade Nacional de Belas Artes e encontrava o público da sua exposição com grande discrição, revelando a sua presença só quando via alguém a hesitar ou passando muito tempo diante de uma peça específica (Lamoni, 2017). Neste caso, aproximava-se e propunha narrar a história do trabalho, explorar as técnicas e os materiais utilizados, a investigação que a levou àquela forma específica e as suas ressonâncias afectivas. Devo admitir que durante a minha visita, a

presença da artista, a sua abertura e generosidade em encontrar o público, me pareceu influenciar a própria forma de experienciar o trabalho ali apresentado. No fundo, como numa casa em que a hospitalidade de quem ali mora afeta as vivências dos seus hóspedes.

Contudo, apesar do meu interesse no trabalho de Maria José Oliveira e a disponibilidade da artista para me encontrar na sua (verdadeira) casa e conversar comigo acerca da sua prática, encontrei-me numa situação difícil. Ao explorar de forma crítica o seu trabalho, parecia-me que faltava algo no meu próprio vocabulário para conseguir apreender o que esta obra faz. Resolvi “ficar com o problema”, “staying with the trouble”, para adoptar uma expressão de Donna Haraway (2016, pp. 3-5), sem me afastar mas, pelo contrário, avançando por tentativas e erros, e em particular procurando pensar ou imaginar conexões práticas e teóricas que pudessem constituir pontos de entrada interessantes no trabalho da artista.

Desenvolvida a partir do final dos anos setenta, a obra de Maria José Oliveira articula encontros e desencontros desafiantes entre prática artística, materialidade e natureza através da utilização de materiais orgânicos e não orgânicos como algodão, madeira, ovos, tela crua, cinzas, resíduos vegetais, massa de pão, barro, pólen, folhas de hera, café, seda natural e tripas de vaca – para mencionar só alguns – e técnicas inéditas como cozedura em fornos de chão. Ao mesmo tempo, este trabalho mostra, em várias das suas fases, uma preocupação com a “casa” nos seus desdobramentos tanto reais quanto imaginários e afectivos – a verticalidade da genealogia familiar e a horizontalidade das alianças forjadas com outras artistas, o vestuário costurado à mão, o decorativo e o corpo feminino enquanto “casa”, na sua função de procriação. Como é que estas linhas que atravessam o trabalho da artista se relacionam umas com as outras e articulam os seus cruzamentos?

Neste breve texto, gostaria de explorar o trabalho de Maria José Oliveira em diálogo com algumas ideias que emergem de formações teóricas que, nos últimos vinte anos, têm vindo a ganhar espaço no campo muito amplo de questionamento e reconfiguração das relações entre o humano e o não humano, com um enfoque particular na implicação do pensamento feminista nestes debates. Interessa-me, particularmente, o conceito de “becoming with” ou “devir com” utilizado por Donna Haraway no seu *Companion species manifesto* (2003) e, mais recentemente, no livro *Staying with the trouble, making kin in Chthulucene* (2016). Embora estas ideias possam aparecer de

forma ora mais ora menos explícita neste texto, a sua presença informa a minha perspectiva sobre o trabalho aqui explorado.

2. PREMISSA

Uma premissa parece-me importante. Como sublinha Val Plumwood no seu livro *Feminism and the mastery of nature* (1993), “a problemática da natureza está entrelaçada com a do género” (1993, p. 1)⁽¹⁾: “A categoria de natureza é um campo de múltiplas exclusões e controlos, não só de não humanos, mas de vários grupos e de aspectos da vida humana que são marcados como natureza” (1993, p. 4)⁽²⁾. E continua, “Ser definido como natureza neste contexto, significa ser definido como passivo, como um não agente e um não sujeito, como as condições de ‘ambiente’ ou ‘o fundo invisível’ frente ao qual as realizações de primeiro plano da razão ou da cultura [...] acontecem”⁽³⁾ (1993, p. 4).

É bem conhecida a forma como, a partir dos anos 60, artistas cuja produção se desenvolveu em contextos diferentes, começaram a problematizar as relações entre a prática artística, a própria obra de arte e o ambiente natural de forma muito heterogénea e com objectivos diversos⁽⁴⁾. Na senda destas experiências, os múltiplos pontos de confluência entre práticas artísticas e feminismos, em diferentes enquadramentos geográficos e culturais, levaram várias artistas, na década seguinte, a questionar as relações entre “feminino” e natureza mas também a responsabilidade do próprio feminismo perante uma acção e um pensamento de cariz ecológico⁽⁵⁾. É também em meados dos anos 70 que emergiu, paralelamente à crescente

1. “the problematic of nature has been so closely interwoven with that of gender”. Trad. da autora.
2. “The category of nature is a field of multiple exclusion and control, not only of non-humans, but of various groups of humans and aspects of human life which are cast as nature.” Trad. da autora.
3. “To be defined as ‘nature’ in this context is to be defined as passive, as non-agent and non-subject, as the ‘environment’ or invisible background conditions against which the ‘foreground’ achievements of reason or culture [...] take place.” Trad. da autora.
4. Para uma releitura contemporânea destas problemáticas, ver Demos, 2016.
5. Pense-se, por exemplo, na 13.^a edição da revista de arte feminista norte-americana *Heresies*, publicada em 1981. Intitulada “Earthkeeping /Earthshaking”, e inteiramente dedicada à exploração das relações entre feminismo e ecologia, contou com a participação de artistas como Ana Mendieta, Faith Wilding, Bonnie Ora Sherk, Cecilia Vicuña e Michelle Stuart, e da crítica de arte Lucy Lippard (*Blumenthal, L., Culbertson, J., Fuerst, S., et al., 1981*).

afirmação dos movimentos ambientalistas, uma corrente eco-feminista, que, como indica Mary Mellor (1997), entrelaçou algumas das preocupações do ativismo verde com posicionamentos associados à segunda vaga feminista.

No contexto artístico português dos anos 70, a conexão do “feminino” com a natureza é explorada de forma notória pela artista Clara Menéres em *Mulher-terra-vida*, uma escultura de terra e relva em forma de corpo de mulher, apresentada em 1977 na exposição *Alternativa zero*. Paralelamente, a partir de meados dos anos 70 e início dos anos 80, outras artistas, como Graça Pereira Coutinho e Maria José Oliveira, afastaram-se de uma abordagem essencialista ao procurar modalidades diferentes para problematizar estas conexões, com um enfoque particular na própria materialidade da obra de arte.

Apesar de reconhecer plenamente a importância e a necessidade de uma abordagem histórica destas práticas, do seu papel específico no panorama da arte portuguesa dos anos 70 e 80 e das narrativas em que foram integradas, este texto vai abordar a obra de Maria José Oliveira de forma circunscrita, através de um olhar intencionalmente próximo das obras. Neste sentido, esta intervenção é pensada como uma leitura possível, certamente não exaustiva, do trabalho desta artista e, ao mesmo tempo, como um primeiro passo no que esperamos vir a ser um processo de desenvolvimento de uma abordagem histórica e temática mais alargada das relações entre feminismos, “feminino” e “natureza” na arte portuguesa dos anos setenta à actualidade.

3. O ESCARAVELHO

Durante uma conversa acerca do seu trabalho, Maria José Oliveira perguntou-me se conhecia a história do escaravelho (Lamoni, 2017). Não, respondi. O escaravelho, disse-me, cria uma bola de estrume e empurra-a, fazendo-a rolar em linha recta, usando como ponto de referência a Via Láctea. A bola é inserida, a seguir, numa toca subterrânea e serve como abrigo e nutrimento para o acasalamento dos escaravelhos e a sua ninhada. Na instalação de Maria José Oliveira *Empurrar o mundo*, de 2017, a referência às práticas alimentares e habitacionais do escaravelho – um escaravelho e uma forma tubular de argila, são pousados numa cadeira, por cima de uma placa de

cerâmica, e uma série de sete bolas minerais são espalhadas no chão – é acompanhada pela projecção de uma ecografia de um feto humano de sete meses – o neto da artista – e o som do seu coração a bater.

A história do escaravelho e a sua intervenção na obra *Empurrar o mundo* produzem uma ressonância significativa entre as esferas do humano, do animal, do orgânico e do não orgânico. Ao mesmo tempo, esta instalação traz à tona a relação “casa” / “corpo” como uma articulação estruturante no trabalho da artista. A hipótese que proponho explorar é de que as ressonâncias humano / animal / orgânico / não orgânico estão aqui ligadas a uma visão da arte em que “habitar” (tanto uma casa quanto um território) – ou melhor *co-habitar* – desempenha um papel conceptual importante. Talvez seja possível, neste sentido, não ler a história do escaravelho como uma simples metáfora – utilizar o animal como um espelho do humano – mas sim como uma forma de conexão entre “alteridades significativas”⁽⁶⁾ (um termo de Donna Haraway) (2003) potencialmente capaz de destituir o humano de alguma forma de excepcionalidade. Retomando novamente Haraway, esta instalação teceria um fio de encontro “multi-espécie” (2003), e lançaria uma ponte para tentarmos olhar para além do dualismo natura / cultura. Conseguimos imaginar esta possibilidade?

É interessante notar que esta confusão “multi-espécie” nasce da própria ideia de “casa” e ao mesmo tempo constrói a obra de arte justamente como uma casa. Para ter acesso à instalação – que se encontra num quarto fechado – o público tem que espreitar por um buraco no muro, replicando assim o funcionamento do instrumento da ecografia que permite ver o feto ultrapassando os tecidos que o protegem. “A arte começa talvez com o animal,” consideram Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* (1991), “ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa (os dois são correlativos ou até mesmo se confundem por vezes no que se chama de habitat)”⁽⁷⁾ (1994, p. 183). E continuam: “se a natureza é como a arte, é

6. “Significant otherness”. Haraway escreve: “How can general knowledge be nurtured in postcolonial worlds committed to taking difference seriously? Answers to these questions can only be put together in emergent practices; i.e., in vulnerable, on-the-ground work that cobbles together nonharmonious agencies and ways of living that are accountable both to their disparate inherited histories and to their barely possible but absolutely necessary joint futures. For me, that is what significant otherness signifies” (2003, p. 100).

7. “Perhaps art begins with the animal, at least with the animal that carves out a territory and constructs a house (both are correlative, or even one and the same, in what is called a habitat).” Trad.

porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo. A arte começa, não com a carne, mas com a casa; é por isso que a arquitectura é a primeira das artes”⁽⁸⁾ (Deleuze & Guattari, 1994, p. 186) .

Ao comentar esta passagem em específico, Elizabeth Grosz observa que, para Deleuze e Guattari, “o primeiro gesto da arte, a sua condição metafísica e expressão universal, é a construção ou fabricação da moldura”⁽⁹⁾ (2008, p. 10). Associada à criação de uma moldura ou de um território, a arte é também capaz de o transformar e de o exceder. “...Na medida em que o seu impulso primordial é a criação de um território nos mundos natural e humano,” nota ainda Grosz, “a arte também é capaz daquela destruição e deformação que destrói territórios e permite que eles voltem ao caos do qual eles estão temporariamente arrancados”⁽¹⁰⁾ (2008, pp. 12-13). Explorar possíveis linhas de diálogo entre esta perspectiva específica sobre território e desterritorialização – a casa e o cosmos – e o trabalho de Maria José Oliveira é muito tentador. No fundo, lê-se na legenda da obra *Empurrar o mundo*, de 2017, “no meio da placa o escaravelho empurra uma forma tubular de argila simbolizando o início do seu longo percurso...”. Traça-se aqui uma analogia entre a definição de um território pelo escaravelho e a criação artística – a argila é de facto um material predilecto da artista. Contudo, parece-me que esta ligação aponta também para um *fazer e desfazer* que é sempre um processo partilhado, nunca fechado numa esfera individual.

da autora.

8. “But if nature is like art, this is always because it combines these two living elements in every way: House and Universe, *Heimlich* and *Unheimlich*, territory and deterritorialization, finite melodic compounds and the great infinite plane of composition, the small and large refrain. Art begins not with flesh but with the house. That is why architecture is the first of the arts.” Trad. da autora.
9. “the first gesture of art, its metaphysical condition and universal expression, is the construction or fabrication of the frame.” Trad. da autora.
10. “insofar as its primordial impulse is the creation of a territory in both the natural and human worlds, art is also capable of that destruction and deformation that destroys territories and enables them to revert to the chaos from which they were temporarily wrenched.” Trad. da autora.

4. RESPONSABILIDADE PARTILHADA

Na exposição “40 anos de trabalhos” uma série de obras capturaram a minha atenção. Nelas, os materiais usados são líquidos (água e café) ou pós (pólen e cinza). É significativo, considerando a importância que a artista dá aos materiais, evocar a sua formação em olaria em meados dos anos setenta – num contexto em que a olaria era frequentemente encarada, em Portugal, na sua dimensão decorativa e considerada por isso um médium “feminino” (Lamoni, 2017). Apesar dos subsequentes estudos de escultura, a preocupação com os materiais e com as suas transformações químicas permaneceu central no trabalho de Maria José Oliveira, envolvendo também a experimentação com uma série de outros materiais, orgânicos e não orgânicos, já mencionados. A instalação *No princípio era a concha da mão* de 1978 é composta por seis fotografias de uma acção em que as mãos da artista interagem com um fio de água corrente. A sequência, da autoria do fotógrafo Sérgio Pombo, desenvolve-se num jardim. Nas primeiras imagens as mãos da artista interrompem o fluxo de água que cai verticalmente. A seguir, as mãos tentam conter a água unindo-se em forma de concha e finalmente deixam-na escorrer novamente, retomando o seu fluxo. O carácter efémero do gesto de dar forma à água corrente parece tentar estabelecer uma relação com este elemento natural que não é de dominação, mostrando pelo contrário a fragilidade desse encontro e ao mesmo tempo assinalando uma agência partilhada. As mãos e o fluxo de água, ambos mudam no registo desse encontro.

Ao mesmo tempo, este acto de definição de um território – a água na concha da mão – este “enquadramento”, envolve um “desenquadramento”, em que o território já não tem nenhuma definição. É interessante notar que esta sequência faz parte de uma série mais extensa em que a artista faz diferentes gestos frente à câmara. Num conjunto de imagens que não foram mostradas na exposição, os gestos sugerem a manipulação de um material ausente. No final, numa fotografia que raramente é mostrada, um pedaço de barro moldado emerge das mãos da artista (Lamoni, 2017). Esta ênfase nos gestos de um fazer manual é frequentemente associado a um não fazer – ou melhor, à acção de outros elementos orgânicos ou não orgânicos que, com as suas transformações materiais, *fazem* a obra.



Maria José Oliveira
No Princípio Era a Concha da Mão, 1978
Instalação (6 fotografias de Sérgio
Pombo), 180 x 45 cm
© Maria José Oliveira

Assim, em *Princípio e fim* (2008), a mão assinala-se pela sua ausência enquanto o pólen e a cinza (*o princípio e o fim / o fazer e o desfazer*) activam a superfície da tela com a sua presença. Em *Trincar o pão, engolir o pão* (1994) a agência é partilhada entre a mão da artista e a chuva. Uma série de “pequenas bolas de massa de pão trincadas e cozidas no forno” (Oliveira, 2017, p. 42) são fixadas à tela crua e expostas à chuva durante vários dias. Embora este trabalho lembre de forma afastada os *Achromes* dos anos 60 de Manzoni, com pão e kaoline – a arte italiana moderna e contemporânea é uma referência importante para Maria José Oliveira (Lamoni, 2017) – as apostas são aqui diferentes. Se a disposição do pão na tela evoca genealogias minimalistas, ao mesmo tempo desviando-as, a partilha de agência envolve um fazer que é sempre, potencialmente, um desfazer, uma transformação material em que humanos e não humanos são igualmente envolvidos e responsáveis. Assim, esta obra é exposta com a sua contraparte *Cinza* (2017), um saco de cinzas recolhidas num forno de padeiro. Mas é talvez nos trabalhos *Hera 1 e 2* (2017) que a agência do material orgânico é mais visível. No primeiro trabalho folhas de hera frescas são costuradas com fio de algodão sobre tela crua, na segunda são costuradas folhas secas. A distância entre um trabalho e o outro é o tempo da hera secar ao contacto com o ar e a luz.

5. DEVIR COM

No seu livro *When species meet* (2008), Donna Haraway considera: “Adoro o facto de os genomas humanos poderem ser encontrados só em cerca de 10 por cento de todas as células do espaço mundano a que chamo o meu corpo; os restantes 90 por cento das células são preenchidas com genomas de bactérias, fungos, protistas e outros, alguns dos quais tocam numa sinfonia necessária ao meu estar viva e outros apanham boleia e não fazem mal nenhum ao resto de mim. [...] Ser um é sempre *devenir com* muitos”⁽¹¹⁾ (2008, pp. 3-4). Neste sentido, “aqueles que estão no mundo são constituídos na

11. “I love the fact that human genomes can be found in only about 10 percent of all the cells that occupy the mundane space I call my body; the other 90 percent of the cells are filled with the genomes of bacteria, fungi, protists, and such, some of which play in a symphony necessary to my being alive at all, and some of which are hitching a ride and doing the rest of me, of us, no harm. [...] To be one is always *to become with* many.” My italics. Trad. da autora.

intra- e interação. Os parceiros não precedem o encontro; espécies de todos os tipos, viventes e não viventes são consequentes de uma dança de encontros que forma sujeitos e objectos.”⁽¹²⁾ (Haraway, 2008, p. 4). Em *Staying with the trouble, making kin in Chthulucene* (2016) esta ideia é reafirmada com força: “Parceiros ontologicamente heterogêneos tornam-se quem e o que são num estar no mundo relacional, material e semiótico. Naturas, culturas, sujeitos e objectos não preexistem os seus entrelaçamentos no mundo”⁽¹³⁾ (Haraway, 2016, pp. 12-13).

Parece-me que este *devoir com* fundamentalmente relacional é central na prática artística de Maria José Oliveira. Neste sentido, a “casa” que o seu trabalho faz e desfaz é heterogênea – com os muros que incorporam búzios em *Construção de casa* (1994) – e com manchas de café que correspondem a constelações. Enfim, pode a casa ser feita de relações em vez de arquitectura? “Ja nos animais,” escrevem Deleuze e Guattari, “sabemos da importância dessas atividades que consistem em formar territórios, em abandoná-los ou em sair deles, e mesmo em refazer território sobre algo de uma outra natureza (o etólogo diz que o parceiro ou o amigo de um animal “equivale a um lar” ou que a família é um «território móvel”)⁽¹⁴⁾ (1994, p. 67). O trabalho de Maria José Oliveira deixa-nos imaginar a casa como um espaço múltiplo e complexo, ao mesmo tempo material e móvel, imaginário e afectivo, feito de objectos e espaços mas sobretudo de relações heterogêneas, no humano e para além do humano.

É talvez através desta perspectiva que podemos abordar obras como a instalação de 2017 composta por *Vestido da mãe*, um vestido de organza de algodão branco com flores realizado e usado pela mãe da artista nos anos 30, e *Cabeça*, uma cabeça em madeira, retrato da mãe, esculpida pelo pai nos anos 40. Na exposição “40 anos de trabalho”, uma simples arquitectura

12. “those who are to be in the world are constituted in intra- and interaction. The partners do not precede the meeting; species of all kinds, living and not, are consequent on a subject- and object-shaping dance of encounters.” Trad. da autora.

13. “Ontologically heterogeneous partners become who and what they are in relational material-semiotic worlding. Natures, cultures, subjects, and objects do not preexist their intertwined worldings.” Trad. da autora.

14. “We already know the importance in animals of those activities that consist in forming territories, in abandoning or leaving them, and even in re-creating territory on something of a different nature (ethologists say that an animal’s partner or friend is the “equivalent of a home” or that the family is a “mobile territory”).” Trad. da autora.

em madeira enquadra estas duas peças, instaladas numa espécie de *tête à tête*, próximas porém claramente distintas. Quando a instalação é vista de frente, a justaposição entre cabeça e vestido reconstitui por um momento, no imaginário, o corpo da mãe ausente.

Por um lado, ao reconfigurar a genealogia familiar através de relações espaciais, Maria José Oliveira afirma o significado da conexão entre o seu fazer, e aquele, não menos valioso, dos seus antepassados. É neste conjunto de relações tanto afectivas como artísticas, nesta “casa”, que a sua prática se inscreve. Por outro lado, a horizontalidade do dispositivo de apresentação apaga qualquer possibilidade de cristalização hierárquica: as artes aplicadas praticadas pela mãe valem tanto, pela sua delicadeza e destreza, quanto a obra de arte, no sentido mais tradicional do termo, criada pelo pai. Aliás, é precisamente esta tensão que nos ajuda a melhor compreender a heterogeneidade que habita o trabalho da artista e a sua tendência a confundir as categorias, como por exemplo nas esculturas-vestidos *Sapatos* de 1995 ou ainda *Colete para Frida Kahlo*, de 2004.

6. UMA CASA OU UM BARCO?

No trabalho de Maria José Oliveira, para fazer uma obra de arte talvez seja mesmo preciso construir uma casa, no sentido de traçar os limites de um território cujas fronteiras temporárias poderão vir a ser repensadas, transformadas ou apagadas. Trata-se de um território que, embora construído na e com a materialidade do mundo – a terra é a sua base – se tece através de relações multi-espécie, de um *devoir com* humanos e não humanos que é um processo orgânico tanto espacial como temporal. José Gil escreveu, num texto dedicado à artista que “A troca de forças entre o artista e a matéria é intensamente afectiva: não se imagina o trabalho artístico senão num estado especial que se assemelha talvez ao transe.” (2017, p. 38) É realmente esta relação afectiva com os elementos trabalhados, manipulados e transformados pela artista que nos surpreende e interpela na exposição retrospectiva da artista, “40 anos de trabalho”.

Neste sentido, a presença de Maria José Oliveira na exposição reforça a sensação de um encontro singular com as obras, como se tivéssemos sido convidados para uma casa que não é bem a casa da artista, mas sim

uma casa muito mais ampla. Contudo, Maria José Oliveira propõe imaginar esta exposição como um barco. Nos agradecimentos, em apêndice do catálogo, escreve: “Este espaço longo da SNBA lembra um barco. Transportou e transformou estes meus ‘40 Anos de Trabalho’” (Oliveira, 2017, p. 156). À imobilidade do imaginário da casa, prefere assim a elusividade do barco, que traça um espaço delimitado – “um pedaço de espaço flutuante” (Foucault, 2009, p. 421) – sem nunca abdicar, porém, das possibilidades de movimento que o mar lhe proporciona.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blumenthal, L., Culbertson, J., Fuerst, S., et al. (Eds.) (1981). *Heresies, 13, Earthkeeping / Earthshaking*.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* New York: Columbia University Press.
- Demos, T. J. (2016). *Decolonizing nature, contemporary art and the politics of ecology*. Berlin: Stenberg Press.
- Foucault, M. (2009). *Estética: Literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Gil, J. (2017). A cosmogonia estética de Maria José Oliveira. In M. J. Oliveira, *Maria José Oliveira: 40 anos de trabalho* (pp. 35-39). Lisboa: Documenta.
- Grosz, E. (2008). *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth*. New York: Columbia University Press.
- Haraway, D. (2003). *Manifestly Haraway*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2008). *When species meet*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble, making kin in the Chthulucene*. Durham, London: Duke University Press.
- Lamoni, G. (2017). Conversa com Maria José Oliveira, não publicada, 22 de Junho de 2017.
- Mellor, M. (1997). *Feminism and ecology*. Cambridge: Polity Press.
- Oliveira, M. J. (2017). *Maria José Oliveira: 40 anos de trabalho*. Lisboa: Documenta.
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the mastery of nature*. London, New York: Routledge.