

MOIRA: Literatura Digital na (Re)criAÇÃO de Património

MOIRA: (Re)creating Heritage through Digital Literature

DIOGO MARQUES

ILCML. CODA, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal
dmarques@letras.up.pt

ANA GAGO

CITAR, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Portugal
algago@gmail.com

Resumo

MOIRA é um projeto de investigAÇÃO artística, de natureza ciberliterária, que procura reinterpretar e (re)criar versões algarvias das lendas de Mouras Encantadas. MOIRA visa usar a criação artística como plataforma para questionamento e mobilização de grupos e comunidades em torno do património cultural imaterial, recorrendo à criação artística como um agente dinâmico para novas interpretações e usos desse património, fora das instituições museológicas. Ao combinar a criatividade computacional com a revitalização do património cultural imaterial, o projeto MOIRA visa ainda refletir sobre problemáticas sociais prementes como questões de género e direitos das mulheres. Através do uso da literatura digital e do conceito de património digital, o projeto procura preservar, disseminar e gerar múltiplas formas de conhecimento à escala *glocal*.

Palavras-chave

literatura digital | património digital | narrativas orais |
mouras encantadas

Abstract

MOIRA is an artistic and cyberliterary reSEARCH project that seeks to reinterpret and recreate local versions of the Algarve legends of Enchanted Mouras. The project aims to use artistic creation as a platform for questioning and mobilizing groups and communities around intangible cultural heritage, viewing artistic creation as a dynamic agent for new interpretations and uses of that heritage, outside museums. Combining computational creativity with the revitalization of intangible cultural heritage, the MOIRA project aims to reflect on social issues such as gender and women's rights. Using digital literature and the concept of digital heritage, the project seeks to preserve, disseminate, and generate multiple forms of knowledge on a *glocal* scale.

Keywords

digital literature | digital heritage | oral narratives | en-
chanted mouras

The storyteller began to put forth words, not because he thought others might reply with other, predictable words, but to test the extent to which words could fit with one another, could give birth to one another, in order to extract an explanation of the world from the thread of every possible spoken narrative, and from the arabesque that nouns and verbs, subjects and predicates performed as they unfolded from one another.

— Italo Calvino, *Cybernetics and Ghosts*

Storytellers are wayfarers. And like all wayfarers, they need to attend to things as they go, to recognise subtle cues in the environment and to respond to them with judgement and precision. They need to be able to tell, for example, where animals have been from their tracks, how the weather is about to change, how the river runs.

— Tim Ingold, “Of Work and Words: Craft as a Way of Telling”

PreparAÇÃO

Das três *Moirai* e *Parcae* da mitologia greco-romana à Moura Encantada presente no folclore galaico-português, as lendas, narrativas de base oral, em torno destas figuras, são sempre um retrato da civilização em que ressurgem, refiguradas. Se, na mitologia grega, as *Moirai* eram responsáveis por fabricar, tecer e cortar o destino tanto de deuses como de humanos, na mitologia romana, com as Parcas, essa regência passaria a atuar de modo exclusivo sobre a dimensão humana, isto é, controlando o destino — ou *fatum* — dos mortais. Mais tarde, coincidente com a prevalência do monoteísmo, esta trindade ver-se-ia reduzida a uma só unidade, ainda que ligada a múltiplos lugares e variações. Assumindo a forma de uma serpente, de longos cabelos negros ou loiros, presa na torre de um castelo ou no fundo de um poço, penteando-se junto ao leito de um rio ou escondendo-se por entre pedras de afloramentos rochosos, a Moura Encantada apresenta-se como figura temida e, ao mesmo tempo, admirada, que tanto é capaz de dar como de tirar. Espécie de oráculo-esfinge, que finge por enigmas, a sua presença tanto pode significar uma sala repleta de tesouros ou um presságio com terríveis consequências, que é como quem diz, uma bênção ou uma maldição.

“Histórias reconvertidas” a partir de “narrativas míticas” (Frazão e Moraes, *apud* Casinha Nova 2012, 30), enquanto formas de compreender e de pertencer, as lendas de Mouras Encantadas são parte de uma herança cultural, arquétipos capazes de refletir o inconsciente coletivo de uma cultura, manifestando-se por meio das histórias e simbologia que a permeiam. Tratando-se de experiências e valores compartilhados através do tempo e do espaço, nas entrelinhas destas narrativas encontramos ainda estereótipos, com frequência relacionados com estórias de anteriores ocupações, *autênticas* recriações históricas, e que, no caso das lendas de Mouras Encantadas na região do Algarve, costumam surgir associadas à ideia de disputa entre ‘mouros’ e cristãos. Isto é, uma *narrativa* que toma um lugar central na (re)construção historiográfica (re)conhecida como Reconquista¹, apesar de estas serem bastante comuns, não só noutras zonas do país, como noutros países (desde logo Espanha, com particular incidência na Galiza, mas também França, Alemanha, Itália ou Grécia).

A este respeito, para Isabel Cardigos, a designação de ‘mouros’, no contexto de lendas de Mouras Encantadas, é distinguível dos vestígios de património cultural efetivamente deixados pelos povos islâmicos que viveram na Península Ibérica entre os séculos VIII e XV. Daí que tenha apontado para a presença de um imaginário popular ibérico, que substitui, na memória popular, vagas de ocupantes/habitantes muito anteriores à realidade da presença islâmica pela ideia de um mundo em que todas as grutas, penedos, poços e antas pertencem “ao tempo dos mouros” (Cardigos 2008, 105-28). Ainda a propósito do termo ‘mouro’, na linha de Cardigos, Dias Marques fala mesmo de

¹ Vide também Casinha Nova 2012, 50-52.

diferentes hipóteses linguísticas, históricas, arqueológicas e antropológicas que perseguem uma tentativa de fixação etimológica, exemplificando com a ideia de que o termo não deriva do latim *maurus*, ou habitante da Mauritània, mantendo com o primeiro uma relação exclusivamente homofónica, nem dos árabes ismaelitas que terão ocupado a Península Ibérica por volta do século VIII (Dias Marques 2021, 255-258).

Não obstante, ter-se-á iniciado, a partir de meados do século XIX, um movimento, primeiramente, de associação das mesmas a um ideário de identidade nacional e, numa fase posterior, pela ação de autores como Teófilo Braga ou Ataíde Oliveira, a uma identidade regional (Dias Marques 2021, 238), como a correspondência trocada entre os dois folcloristas permite, aliás, atestar, sendo disso exemplo carta de Ataíde Oliveira endereçada a Teófilo Braga com data de 1901, em que o primeiro se queixa, em tom de desabafo, de um certo desfavorecimento do Algarve face a outras regiões². A este ímpeto romântico, guiado por uma necessidade de validação identitária, tirando partido do “prestígio” e “pedigree histórico” (241) deste conjunto particular de lendas, seguir-se-iam outras ações de “patrimonialização não erudita” (243), porém, igualmente estratégicas, resultando numa folclorização e cristalização das lendas de mouras encantadas enquanto ‘produto cultural’ da região algarvia:

Se, no início, (...), as lendas de mouras eram encaradas como traço identitário português, mas de nenhuma região em particular, na segunda metade do séc. XIX surge uma ideia que depois veio a ganhar força e chegou aos dias de hoje: as lendas de mouras encantadas seriam uma característica da tradição oral do Algarve. A primeira atestação que conheço está numa obra de Teófilo Braga de 1867, mas a afirmação é feita com ar de coisa consabida, pelo que, provavelmente, era algo que andava no ar já há algum tempo, pelo menos no meio intelectual” (Dias Marques 2021, 238).

Como tal, os processos de patrimonialização não podem ser entendidos separadamente dos seus contextos culturais e económicos mais amplos, conforme destaca Françoise Choay (2008) ao enfatizar o potencial de capitalização do património enquanto produto cultural, fabricado e difundido numa lógica consumista. De resto, Christian Barrère (2013)³ posiciona, de forma inequívoca, o património no domínio da gestão dos territórios, tanto como objeto de consumo como meio de produção em si, acompanhando a globalização das economias e dos hábitos de lazer (Gago 2022).

² Arquivo em linha do Museu da Presidência. Mais informação disponível através do seguinte endereço: <https://www.arquivo.museu.presidencia.pt/details?id=9214> (acedido a 29/12/2022).

³ Reflexão incluída em artigo que serviu de base à comunicação no 5.º Colóquio da Associação de Ciência Regional de Língua Francesa (ASRDLF), em 2013.

InvestigAÇÃO

Tendo como universo referencial versões algarvias das lendas de Mouras Encantadas, MOIRA⁴ é um projeto artístico, ciberliterário, da autoria de d1g1t0 indivíduo_collectivo (<https://wreading-digits.com>), que conjuga criatividade computacional e uma abordagem capaz de promover a revitalização do património cultural (i)material⁵. Partindo da descrição processual e apresentação dos principais resultados deste projeto, procuraremos, neste artigo, discutir o potencial da (re)criação artística (digital), enquanto plataforma para a dinamização de movimentos de questionamento por parte de grupos e comunidades.

Alinhando-nos com autores como Kimberley Marwood e focando a nossa atenção no processo, teremos como referência um tipo de investigAÇÃO que “empodere os participantes, revelando e contestando iniquidades dentro dos projetos e além destes” (2019, 171-172). Ao adotar uma metodologia de ação, mobilizadora e interventiva, procuraremos abrir caminho à defesa de práticas de “co-produção de investigação” e de um entendimento de património enquanto “processo criativo e social — em vez de património enquanto corpo de factos imutáveis sobre o passado” (Marwood *et al.* 2019, 171-172, tradução nossa⁶). Nesse sentido, posicionamo-nos na senda do trabalho desenvolvido no campo dos Estudos Críticos do Património por autores como Emma Waterton e Laurajane Smith, dando eco a discussões em torno da ideia de “comunidade”, ou de “património comunitário”, enquanto espaços permeáveis a apropriações políticas ou institucionais (2010). A este respeito, e a título de exemplo, em *The Uses of Heritage*, Smith descreve o modo como o conceito de património foi (re)construído durante o século XIX, enquanto parte de uma estratégia *romântica* de coesão identitária em torno de um ideal (e ideário) das novas nações em emergência⁷. Num outro aspeto, a distinção proposta por Smith, entre vozes autorizadas (a dos especialistas e profissionais de museus), e vozes não autorizadas, ser-nos-á fundamental para dar continuidade à reflexão em torno dos processos de fixação de discursos oficiais sobre património (Smith 2006).

A este propósito, em artigo publicado no volume *History and Approaches to Heritage Studies* (2019), e alargando o conjunto de vozes, ou de *praticantes* de património, Kate Clark afirma:

⁴ <https://wreading-digits.com/site/pt/projectos/as-moiras/> (acedido em 29/12/2022).

⁵ Mais informação disponível sobre o projeto, a partir do seguinte endereço em linha: <https://wreading-digits.com/site/pt/projectos/as-moiras/> (acedido em 29/12/2022).

⁶ Reflexão integrada em artigo “From researching heritage to action heritage”, onde Kimberley Marwood *et al.* apresentam os resultados do projeto Researching Community Heritage (RCH), desenvolvido pela Universidade de Sheffield.

⁷ Em *Património Cultural e Paisagístico: Políticas, Intervenções e Representações* (2012), João Luís J. Fernandes menciona especificamente o papel que os artistas visuais assumiram na promoção de estratégias de *marketing* territorial, para o desenvolvimento de políticas colonialistas das nações novecentistas.

Heritage practitioners come from many different backgrounds. In addition to those who hold traditional knowledge, or who are passionate about local places or things, there are many others. They include anthropologists, architects and surveyors, curators, planners, archivists, ecologists, landscape architects, archaeologists, and conservators (2019, 151).

Considerando o papel que tem vindo a ser assumido pelos artistas, na reinterpretação e até mesmo revitalização de processos patrimoniais, propomos, por isso, que estes sejam acrescentados à lista (Gago e Castro 2021, 48). Desta forma a (re)criação artística poderá ser olhada, não apenas como uma ferramenta para o registo, salvaguarda e transmissão, mas, acima de tudo, como um agente dinamizador de novos discursos e de novos usos (a partir) desse património, abrindo-o a outras formas de saber, e de agir: *fazeres múltiplos*⁸.

A partir desta compreensão alargada de património e dos seus praticantes, veremos como o projeto MOIRA engloba diferentes modos de engajamento, associados às distintas etapas do seu desenvolvimento, e que aqui nos servirão de base para a discussão, servindo também de estrutura a esta *narração* processual. Assim, para além da presente secção que, depois de preparar o leitor, abre caminho pela investigAÇÃO, fazendo aparecer diante de si o pretexto e antecipando o contexto, encontraremos duas outras secções que compõem uma fórmula na qual se destaca a palavra AÇÃO:

investigAÇÃO + instalAÇÃO = (re)criAÇÃO

Correspondendo, como referimos, às etapas processuais do projeto MOIRA, estas três componentes acabam, de igual modo, por corresponder aos próprios atos de contar, ouvir e recontar uma história.

Assim, a primeira etapa do projeto subdivide-se em dois momentos essenciais, com referência a tempo passado e tempo presente. No que respeita ao primeiro, o processo de investigAÇÃO teve início com a recolha de diferentes versões de lendas de Mouras Encantadas, quer em fundos como o Arquivo Português de Lendas⁹, quer em antologias — com destaque para aquela compilada pelo historiador Francisco Xavier d’Ataíde Oliveira, em finais do século XIX, intitulada *As Mouras Encantadas e os Encantamentos do Algarve* (1898). Terminada a fase de recolha, procedeu-se a uma análise comparativa das diferentes versões, durante a qual se levou a cabo um levantamento

⁸ Termo frequentemente utilizado no âmbito da definição de estratégias para a promoção da diversidade cultural, e, de forma particular, no domínio dos estudos pós-coloniais, compreendendo, entre outros aspetos, o reconhecimento de diferentes modos de produção e de expressão de conhecimento.

⁹ O projeto MOIRA contou com a consultoria do Centro de Estudos Ataíde Oliveira (<https://www.ualg.pt/centro-de-estudos-ataide-oliveira>), sediado na Universidade do Algarve, fundado por Isabel Cardigos e J. J. Dias Marques, e dedicado ao estudo da tradição oral (património cultural imaterial) nos seus vários géneros. O Arquivo Português de Lendas (APL), projeto liderado pelo CEAO (PTDC/ ELT/65673/2006), pode ser visitado através do seguinte endereço em linha: <https://www.lendarium.org/pt/> (acedido a 29/12/2022).

exaustivo de vocabulário, com foco nos diferentes encantamentos que as lendas contêm, e com vista a posterior construção de base de dados textual.

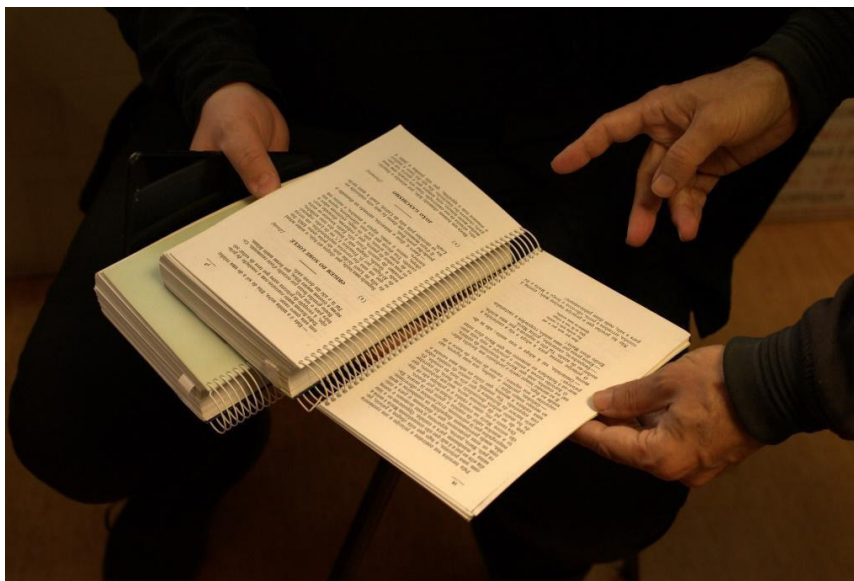


Imagem 1
Pesquisa em Centro
de Estudos Ataíde
Oliveira, Universidade do
Algarve, maio de 2022 |
créditos: d1g1t0 indivíduo_
coletivo.

Ainda no que concerne a ligação com o passado, atendendo ao contacto direto com a terra e as gentes que a habitam, procurámos, como premissa geral, perceber a relação de construção que existe entre as paisagens e as pessoas que a constroem e nela se constroem. A ligação da lenda ao lugar é, precisamente, um dos fatores de distinção entre lenda e mito, apontados por Alexandre Parafita (2006), com base em duas características fundamentais: por um lado, a associação da primeira a uma localização espaciotemporal e, por outro, a ausência de necessidade de ritualização para a sua transmissão. Desta forma, “a função social que cada relato desempenha e o valor pragmático que lhe é dado, tanto pelo narrador como pelo ouvinte” (2006, 68), serão fatores determinantes para a sua transmissão, tornando-a indissociável da relevância que apresenta para o momento em que se desenrola. Por isso, apercebendo-nos da forte ligação de muitas destas lendas a ambientes aquáticos, levámos a cabo uma visita de campo para observar diferentes construções associadas ao abastecimento de água, como fontes, poços e fontanários, mais concretamente na freguesia de Santa Catarina da Fonte do Bispo, concelho de Tavira.



Imagens 2 e 3
Trabalho de campo em Santa Catarina da Fonte do Bispo,
maio de 2022 | créditos: d1g1t0 indivíduo_coletivo.

A opção por esta área geográfica concreta prender-se-á, ainda, com a segunda fase desta etapa de investigação, e que diz respeito ao momento presente, já que, constituindo-se em boa medida como projeto de arte participativa, MOIRA procurou promover o envolvimento da comunidade, enquanto agente fundamental para o questionamento e (re)criação artística do (seu) património. Embora com algumas particularidades, a saber: a aplicação de práticas de investigação artística na recriação do património cultural material e imaterial, por meio de uma retextualização poética de lendas de Mouras Encantadas, com recurso a processos e ferramentas de criação literária assistida por computador, em articulação com outros meios tecnológicos, e com vista à promoção de uma reflexão expandida sobre temas tão prementes quanto os direitos das mulheres e a igualdade de género.

Para tal, em contexto de residência artística, começámos por organizar um conjunto de oficinas, na região de Tavira, com um grupo de mulheres bordadeiras no lugar de Santa Catarina da Fonte do Bispo. Este trabalho de campo foi realizado com o apoio do Museu ZerO¹⁰, museu dedicado às artes digitais e, à data de escrita deste artigo, em construção naquela localidade algarvia. Desenvolvidas ao longo de uma semana, estas oficinas tiveram como objetivo ampliar a recolha de versões de lendas de Mouras Encantadas e proceder, uma vez mais, ao levantamento de vocabulário associado às lendas e à região, embora assumindo neste contacto processos de infeção e de contaminação. Infeção, na medida em que, para proceder a esta recolha, as bordadeiras foram confrontadas com versões de lendas recolhidas na fase anterior, portanto, transpostas para o papel, publicadas em códice, constituindo parte de um cânone específico; e contaminação, porque, durante esta segunda recolha, decidimos não excluir vocabulário

¹⁰ <https://www.museuo.pt/o-museu-zero/sobre-nos/>

alheio às lendas, incluindo, na base de dados textual, palavras e expressões orais utilizadas pelas bordadeiras, por exemplo, em dizeres relacionados com costumes, aspetos do seu quotidiano e do seu entorno.

Quanto ao material recolhido, registamos ainda o facto de certas versões atestarem alguma da documentação científica utilizada como referência, por exemplo, os estudos precursores levados a cabo por Isabel Cardigos¹¹, e que poderão ser pertinentes para abordar problemáticas de género e direitos das mulheres. Nomeadamente, e a título ilustrativo, o relato de uma lenda em que uma jovem virgem tem de beijar uma serpente, por forma a libertar-se do encantamento — ao contrário da habitual fórmula nesta tipologia de lendas, em que se atribui ao elemento masculino a responsabilidade de quebrar o encantamento. O que vai ao encontro de uma das mais reputadas análises de Cardigos, sobre o simbolismo da serpente na relação com o feminino (e do feminino consigo mesmo), bem como com processos de regeneração, no dualismo vida/morte, que atravessam várias mitologias. Desde logo, na mitologia grega, fazendo referência às ménades com os seus cabelos entrançados de serpentes; mas também, na iconologia cristã, materializando-se, de forma mais evidente, na história de Eva e da Serpente, e com claras repercussões na atualidade, no que diz respeito a estereótipos e papéis de género definidos entre homem e mulher. Ou, em termos simbólicos, lagarto e cobra¹², se tivermos como exemplo a história partilhada pelo grupo de bordadeiras sobre o dia em que os animais foram pedir pernas ao *Criador*, e em que este decide dar pernas ao lagarto, por ser conotado com o sexo masculino, deixando que a serpente, conotada com o sexo feminino, rastejasse, por ter manifestado o seu desejo ou interesse sexual¹³.

InstalaÇÃO

Se, na etapa subsequente, de investiGAÇÃO, as diferentes fases dão conta de um processo de leitura e de releitura crítica das lendas recolhidas e das vivências associadas à região, nesta segunda etapa, à recolha realizada acrescenta-se um segundo nível de participação, com a conceção, desenho e exposição de uma instalaÇÃO ciberliterária *in situ*, patente na Ermida de São Roque, entre os meses de julho e agosto de 2022.

Porém, antes ainda de entrarmos nos detalhes que caracterizam esta instanciação do projeto MOIRA, será porventura pertinente referir exemplos de abordagens que

¹¹ Para além de ter cofundado o referido centro para a recolha e estudo da Literatura Oral, em Portugal, Isabel Cardigos fundou a revista internacional de Estudos de Literatura ORAL (ELO), que dirigiu entre 1994 e 2007.

¹² Este binómio simbólico está presente em diferentes latitudes e diversos contextos culturais, incluindo em representações e objetos associados a rituais de fertilidade levados a cabo em várias regiões do continente africano.

¹³ Deixamos aqui a sua transcrição, tal como narrada pela informante: “Havia a lenda dos animais que foram pedir pernas. Isto a minha mãe, ou o que é, contava isto, eu já não sei como era. Mas diz que quando foi o lagarto, foi pedir a nosso senhor, ou não sei quem, as pernas e ele procurou porque é que ele queria as pernas, ele disse que era pra fugir atrás das mulheres. Atão o lagarto trouxe pernas. A última, pelos vistos, foi a cobra e procurou pra que é que a cobra queria as pernas e ela disse que era para fugir atrás dos homens, então não lhe deram pernas e é por isso que ela rasteja. Como era para ir atrás dos homens, não lhe deram pernas, e é o único bicho que rasteja. Os outros bichos, que seja a aranha, que seja tudo, tudo tem uma perninha, e a cobra não tem!” [sic]

poderão revelar-se úteis para endereçar questões metodológicas e levantar pontos de discussão sobre o potencial da investigação artística para o estudo de objetos patrimoniais, e, sobretudo, para a promoção de processos participativos em torno desses objetos. Mais concretamente, uma abordagem de “*multiple making*”, utilizada por Bowen *et al.* (2018), em estudo de caso apresentado no contexto do 3rd Digital Heritage International Congress (DigitalHERITAGE)¹⁴. Inspirando-se na análise de autores como Giaccardi e Palen, Bowen *et al.* promovem uma concepção de “produtores de património”, por contraste com “consumidores de património” (com referência às comunidades desse património e/ou aos visitantes desse mesmo património), para o desenho de instalações artísticas, em diálogo com sítios ou objetos patrimoniais:

Designing interactive media and technology for engagement with heritage sites should also embrace their dynamic and socially-constructed character as places, and, in doing so, consider whose heritage it is. Developing these points, Giaccardi and Palen discuss the social production of heritage as place-making, reflecting broader shifts to seeing communities and visitors as heritage producers rather than consumers. (Bowen *et al.* 2018, 1)

A ideia de *multiple making* surge, nesse artigo, igualmente associada ao recurso a *mixed media* e à utilização de uma abordagem *Do-It-Yourself* (DIY), de carácter híbrido, no desenvolvimento de instalações artísticas. A utilização deste tipo de abordagem por parte dos autores relaciona-se ainda com a exploração de processos de “making in public”, em modelo de atelier aberto, com o acompanhamento por parte dos visitantes, em diferentes etapas processuais, como parte da referida estratégia de capacitação (e consequente engajamento) dos mesmos. Não obstante, saem reforçados o carácter evocativo das tecnologias digitais, assim como os aspetos performativos, com ênfase na corporização (*embodiment*), como geradores de experiências imersivas (ou mais interativas), sobre e a partir de lugares ou objetos patrimoniais:

Our work (...) suggests that such multiple making can be a means of bringing the aspects of a heritage site, the evocative and interpretive potential of interactive media and technology, and community concerns together into a *productive correspondence*. And that such making can be part of an ongoing process of producing and sharing cultural heritage. (Bowen *et al.* 2018, 8)

Neste ponto, e em consonância com a ideia de “multiple making” acima convocada, será pertinente referir o conceito de “fazer” (“*making*”), tal como proposto por Tim Ingold, enquanto “correspondência”: uma série de movimentos centrípetos e centrífugos na conscientização cinestésica do praticante com os utensílios, os materiais, o seu entorno, na qual

¹⁴ Não deixa de ser curioso, o facto de este congresso, que teve lugar em 2018, ter sido realizado a par com a 24th International Conference on Virtual Systems & Multimedia.

se inclui a observação do fluxo inevitável e contínuo de ambos. Nas palavras de Ingold:

Essa correspondência não é silenciosa e parada, mas barulhenta e turbulenta, aberta e viva em relação ao mundo. Para descrever essa realidade, adotamos a noção de hapticidade. No âmbito da hapticidade, o pensamento é a agitação de uma mente que se move e é movida pelos sons e pelos sentimentos do ambiente. É por isso que a ação habitual é também ponderada, caracterizada por uma consciência que não é tanto cognitiva quanto «concentrative». (...) as palavras também são coisas vivas, imersas nas correntes da hapticidade. Assim, refuta-se a oposição, que se incorporou na própria constituição da academia, entre verbalização e incorporação. Trabalho e palavras, insistimos nesse ponto, são animados. Ambos se desdobram no hábito e possibilitam os diversos modos de contar, de dizer. (Ingold 2020, 13-14; tradução de resumo por Vítor Oliveira Jorge)

Assim, quando falamos de relações entre *mind*, *body* e *world*, ou, por outras palavras, de processos de corporização em experiências imersivas e de *mixed reality* (onde, como veremos adiante, poder-se-ão incluir as várias instanciações de MOIRA), falamos, não de um conjunto de círculos, de reservatórios, compartimentados, que se sobrepõem como blocos independentes com base na *interferência*, mas de *formações arquipelágicas*: “dynamically sustained formations in the current of life” (26), “like waters flowing around and between the islands of an archipelago”. (19).

Centrando-nos no caso específico da instalação MOIRA, numa primeira estação, dividida em dois pontos de escuta distribuídos por dois altares pré-existentes nas paredes laterais da nave da ermida, os visitantes (doravante designados como leitores), foram convidados a sobrepor a sua própria voz ao conjunto de registos sonoros que compõem parte do arquivo referente à etapa de investigação, consistindo na gravação sonora das sessões com o grupo de bordadeiras. Para além de poder escutar este material sonoro, ao público foi dada a possibilidade de gravar o seu próprio testemunho, acrescentando um ponto particular à teia, ou palimpsesto, de lendas recolhidas, e reforçando o processo (simbólico) de transmissão, ou de “redobrar” do encantamento¹⁵.

¹⁵ A ideia de “redobrar do encantamento” surge referida por Ataíde Oliveira na sua coleção de lendas de Mouras Encantadas, como constituindo grande entrave ao trabalho de recolha de lendas naquela região, tal como se pode ler no seguinte excerto de uma conversa com uma informante reportada pelo próprio Ataíde Oliveira:

“Estou certo que importante seria a colheita d’estas lendas, se os que as sabem não estivessem convencidos de que a sua narração a pessoas curiosas redobra os encantamentos. A uma velhinha d’aqueles sítios, a quem contei a história da moura transformada em estátua de pedra, no intuito de a animar a contar-me outras lendas, ouvi as seguintes palavras:

— Não sei que gosto o senhor possa ter em fazer mal a esses infelizes.

— Não é meu intuito fazer-lhes mal, respondi.

— Pois sim... e contou-me essa história que eu sei de muito criança.

— Que mal lhes faço contando esta história?

— Não se faça ignorante. O senhor sabe perfeitamente que contar-se a história de uma d’essas infelizes sem intuito de a salvar é o mesmo que redobrar-lhe o encantamento.

E por esta razão é ainda hoje muito difícil formar-se uma boa colecção de todas as lendas de mouras encantadas no nosso Algarve” (Oliveira 1898, 99).

Dito de outro modo, os leitores, enquanto agentes responsáveis por decidir o destino das gravações que compõem o arquivo sonoro, incorporam, por meio de um sistema de autorreferencialidade, os próprios modos de transmissão e recriação das lendas.

Tratando-se de uma instalação em que se colocam em jogo processos de (re) construção de memória, tanto individual como coletiva, propusemo-nos ainda explorar o efeito de presença que se produz na e através da voz, por meio das suas manifestações de *rarefação*, *interrupção* e *aparicação*. Para tal, optámos por reforçar estética e conceptualmente o espaço da ermida, com a utilização de fita magnética, por um lado, emulando os fios de cabelo (ou rastos de serpente) da Moura Encantada; por outro, trabalhando com a ideia de materialidade da própria fita de cassete, onde a voz continua a ter uma forma de presença, e uma materialidade específica, mesmo quando não se faz ouvir (em certo sentido, tal como a voz das Mouras Encantadas, que é muitas vezes excluída dos relatos das lendas, excluída do seu processo de encantamento e de desencantamento, não significando, porém, um apagamento total, já que é a sua ausência presente que dá “voz” à narrativa).

Revelando a faceta artista desta instalação, procurou-se também evidenciar a forma como a perspectiva da Moura, enquanto mulher — os seus pensamentos, motivações, emoções e vontades — tende a ser ignorada, na medida em que as lendas de Mouras Encantadas são quase sempre narradas por terceiros, destes dependendo o seu (des)encantamento. Assim como, numa outra camada de leitura, lemos histórias de mulheres que, à imagem de Echo, se encontram privadas da sua voz, por vezes do seu corpo, com frequência por força do poder paterno que, na iminência de ver sacrificada e violada a sua linhagem direta, condenavam a filha a uma eternidade espectral — a não ser que um valeroso cavaleiro cristão a viesse libertar, com ela casando e renunciando aos “santos óleos” do baptismo, o que, inevitavelmente, se afigura como tarefa hercúlea e quimérica. Por consequência, na medida em que estes arquétipos nos ajudam a situar processos de estereotipagem de género, como acontece no caso do ‘olhar masculino’, ou *male gaze*, também estas representações encontram eco no património (i)material que as lendas vão entre-tecendo em permanência.

Passando agora a uma breve descrição da segunda instalação, junto dos dois pontos de escuta supramencionados, foram colocados dois sensores de deteção de movimento, incorporados num conjunto de duas estruturas alusivas às origens greco-romanas das mouras encantadas (ou seja, duas estruturas a servirem em simultâneo como ponto de escuta e como ponto de leitura háptica).



—
Imagens 4 e 5

Estações 1 e 2, MOIRA, Ermida de São Roque, julho de 2022 | créditos:
Museu Zer0 e Vico Ughetto.

Tal como podemos ver no esquema referente a um percurso proposto, embora multidirecional, de natureza ergódica¹⁶, a passagem por determinados pontos sequenciais representa a busca de uma chave de leitura para a descriptação do enigma final. Ao incluir o leitor enquanto potencial coautor, acrescenta-se, pois, mais uma camada a este nível experimental de participação: passando pelos sensores, os leitores ativam três ecrãs, em sequência, na capela-mor, ao fundo da Ermida, dispostos num quadro tríptico remanescente de uma cena da Crucificação. Um primeiro ecrã, à esquerda, onde os leitores podem ler o primeiro verso ativado do encantamento; um segundo ecrã, à direita, onde surge o segundo verso, por eles ativado, do encantamento; e os três versos, ou seja, todo o encantamento, no ecrã ao fundo, colocado no interior de um poço construído com recurso a materiais produzidos na região, tijolo burro artesanal, e inspirando-se nas técnicas e desenhos das estruturas supramencionadas, emanações de uma determinada *cultura de água*, que surgem associadas ao conjunto de relatos recolhidos.

¹⁶ Fazemos aqui uso deste termo da física que, derivado do grego, associa trabalho, *ergon*, e caminho, *hodos*, do qual Espen Aarseth se apropriou, em 1997, para fazer referência, no seu livro *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, a um “esforço não trivial” exigido pelo cibertexto e para que o leitor possa “atravessar” esse mesmo texto (1997, 1).

Tropo recorrente em literatura, incluindo aquela de base oral, a imagem de poços com água costuma significar um local iniciático onde pode ser encontrada a chave da vida, ou um espaço de encontro social onde ocorrem conversas com poder suficiente para mudar trajetórias de vida. Porém, interessa-nos sobretudo a ideia de poço enquanto câmara de eco literal e figurativa onde a voz é amplificada ou distorcida, consoante as intenções de quem por lá passa. Não apenas de modo aural, mas também visual, seja Narciso que se apaixona pelo seu próprio reflexo, seja um espelho de água a partir do qual hidromantes traçam o futuro. Dito de outro modo, cura, conhecimento, sabedoria, transformação em toda a sua ambiguidade e imprevisibilidade, tal como referem Fração e Morais: “Águas, fertilidade e regeneração, a cobra e as mouras encantadas, [são] todos mitemas do mesmo conjunto” (*apud* Casinha Nova 2012, 139).

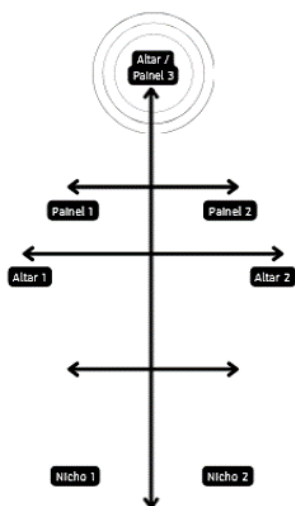


Imagem 6
Esquema geral de instalação MOIRA, Ermida de São Roque, julho de 2022 | créditos: d1g1t0 indivíduo coletivo.



Imagem 7
Vista geral de instalação MOIRA, Ermida de São Roque, julho de 2022 | créditos: Museu Zer0 e Vico Ughetto.

Chegados ao poço, à medida que os leitores se aproximam do mesmo, tornam-se, uma vez mais, responsáveis pelo desenrolar da narrativa, neste caso, pela geração de um poema-enigma, consistindo no referido encantamento da Moira e na forma de quebrá-lo, proporcionando-se, desse modo, uma experiência de leitura imersiva, potenciada pela interação visual, háptica e aural dos leitores com a obra. Aqui entendido como fórmula poética, mas também alquímica — já que pretende representar uma conjunção entre

componentes emissivas e recetivas, duas modalidades de ação distintas com relação a um mesmo elemento —, o referido encantamento é composto por três versos gerados por processos (re)combinatórios em meio computacional, gerando resultados potencialmente únicos a cada leitura e interação com a obra; ainda que fechados, posto que o seu algoritmo se encontra dependente de uma base de dados textual fixa, composta pelo vocabulário recolhido, como referido acima, isto é, a montante, nas versões reunidas por Ataíde Oliveira, em finais do século XIX, e a jusante, no contacto com as bordadeiras.

$$\begin{aligned} & \text{VA} + (\text{EA1} + \text{CP1}) + \\ & \quad + (\text{CA1} + \text{EP1}) \\ & \text{e VP} + \text{EA2} + \text{EP2} \end{aligned}$$

Legenda:

VA/VP — Verbo Ativo/Verbo Passivo

EA/EP — Elemento Ativo/Elemento Passivo

CA/CP — Complemento Ativo/Complemento Passivo

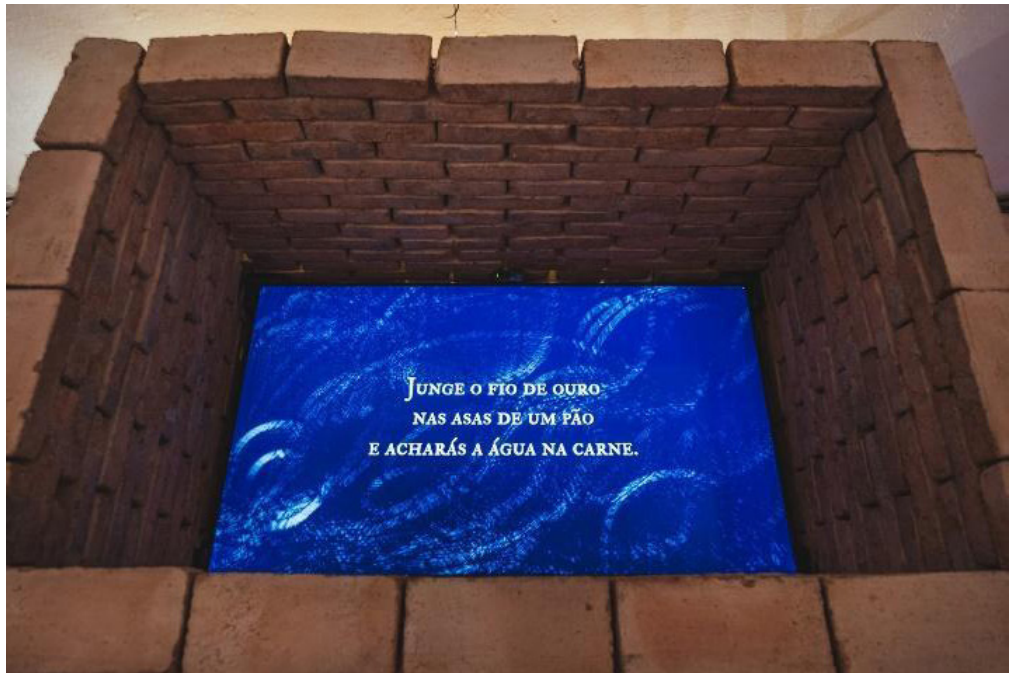
Exemplo:

Procura(VA) o Fio(EA1) de Prata(CP1)

nos Braços(CA1) de um pão(EP1)

E Acharás(VP) o Sangue(EA2) no Coração(EP2)

Através desta fórmula, o potencial resultado surge sempre revelado na forma do já referido encantamento, que por sua vez pode também ser lido enquanto ‘(des)encantamento’, sobretudo se pretendermos fazer alusão às diferentes aceções desta(s) palavra(s), como aquela que remete para o dualismo magia vs. ciência. Tratando-se de uma fórmula que recorre à linguagem natural para expor esse mesmo poema-problema, ela acaba por evidenciar o papel mediador que a tecnologia tem sobre as duas partes do dualismo supramencionado, por exemplo, no processo de (re)mitificação que esta opera a partir das diferentes retextualizações da lenda. E, neste sentido, um pouco à semelhança do que Ana Hatherly refere em relação ao poema concreto que, numa tentativa de desmitificação da arte, acaba por remitificá-la, dessa forma aproximando “objecto funcional” de “objecto mágico” (Hatherly 1975, 10-11).



Imagens 7 e 8
EstAÇÃO 3 MOIRA, Ermida de São Roque, julho
de 2022 | créditos: Museu Zer0 e Vico Ughetto.

Por último, num segundo movimento, através do recurso a equipamento e *software* específicos para captura de voz e de imagem, o leitor é incentivado a fazer ecoar nas paredes do poço o encantamento gerado, um movimento que permitirá acionar uma outra componente visual da instalação, transformando o fundo do poço num espelho digital. No final, e tal como, aliás, acontece em muitas das versões de lendas de Mouras Encantadas, perante a impossibilidade de desencantamento (por vários motivos, incluindo precipitação, receio, ganância, indiscrição ou, simplesmente, incompatibilidade¹⁷), não é uma Moira que encontramos, mas sim a oportunidade de sermos confrontados com o nosso próprio reflexo, carregado de outro tipo de representações. Sendo uma etapa autorreflexiva em relação às próprias lendas, eis uma possível leitura: por um lado, tal como nas lendas, em que, qualquer que seja a ação do interveniente, a moira não pode ser libertada, também aqui o encantamento é contínuo e ilusório. Em suma, uma teia de fio e de fita magnética que reúne (i)materialidade analógica e digital, através de um conjunto de vozes fabricadas, cortadas e de novo entretecidas, num percurso tríptico, multissensorial, que testa a possibilidade de nos descobrirmos, junto a um lugar de (des)encantamento: o lugar da MOIRA¹⁸.

(Re)criAÇÃO

Se atentarmos em possíveis definições dos conceitos de ‘literatura digital’ e ‘património digital’, podemos afirmar que, enquanto a primeira implicará, sobretudo, um enfoque no aspeto da *criação*, a segunda parece jogar com uma ideia de *recriação*. Com respeito a este último, isso mesmo se verifica pelo facto de comumente pressupor uma ação de preservação das diversas (i)materialidades históricas e culturais do objeto patrimonializado, que, ao contrário do que acontece com processos analógicos, implica uma mediAÇÃO geradora de materialidades próprias, *affordances* culturais indissociáveis dessa mesma *digitalidade*, entendida-enquanto processo e enquanto manifestação processual. Daí que, no que respeita às narrativas moldadas pelo formato tecnológico digital, Geoffrey Winthrop-Young, ainda antes do virar do milénio, tenha salientado que:

One of this century’s more interesting ideas is that narratives are shaped by their technological format to such a degree that we cannot understand a narrative without first understanding its medial underpinning. This idea is frequently associated with Marshall McLuhan, not because he was the first modern media savant (that was another Canadian, Harold Innis) but because he was the first to (loudly) insist that the how of communication

¹⁷ A este respeito, Dias Marques salienta: “O final infeliz parece ser o próprio desta lenda, como indica o facto de ser muito maior o número de versões que acabam mal do que o número de versões que acabam bem (...). A mensagem desta lenda pareceria ser, pois, a de que as uniões entre contrários não se devem realizar, ideia que espelha, afinal, os valores da sociedade tradicional, que não via com bons olhos o casamento entre pessoas de aldeias diferentes e, muito menos, de raças ou religiões diferentes” (2021, 234).

¹⁸ Mais informações, registo fotográfico e videográfico da instalação poderão ser consultados em página do Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-individuais/d1g1t0-moira/> (acedido a 30/12/2022).

— the technology involved in a communication act — is far more relevant than the what — the message or meaning communicated. (Winthrop-Young 2018 [1997], 31)

Esta reflexão, partilhada, a título de exemplo, por autoras como Fiona Cameron e Sarah Kenderdine — aqui parafraseadas por Nick Higgett e Jenny Wilkinson — ganha especial relevância em resposta à aparente procura de representações (ultra)realistas, e a um ideal de resgate do passado que não tem em conta a não neutralidade dos *media* digitais, que com frequência é seguido na utilização de computação gráfica 3D, Realidade Virtual e/ou Aumentada, neste domínio:

‘Digital technologies are implicated with historical transformations in language, society and culture, and with shifting definitions of the museum.’ [Thus], Digital objects — and processes — are themselves cultural and have their own ‘social lives’ (Appadurai, 1988), in which they circulate and are valued in different ways. Our analysis here is therefore not simply about the extent to which the 3D reconstructions are perceived as historically accurate or authentic (Galeazzi, 2018), but about the relationships that cohere around them and the links between past, present and future that they enable. (Higgett e Wilkinson 2019, 86)

Não obstante, tal como apontam Higgett e Wilkinson, essa característica de *imprinting* cultural poderá ser utilizada para estabelecer pontes entre passado, presente e futuro, possibilitando, de modo consciente, movimentos de reinterpretação. Na sua forma de instalação ciberliterária, MOIRA procurou tirar partido do potencial “evocativo” das tecnologias digitais, reforçando processos (ativos) de construção de lugares (*place-making*), inerentes ao próprio processo de “fazer” património, em detrimento de uma ênfase excessiva na técnica, e promovendo processos mais participativos de interação com a obra poética. Essa participação poderá assumir uma dimensão expandida, de um contexto local para um contexto global, já que, para além desta instanciação, a obra poética que emergiu dos diferentes relatos locais da lenda foi (re)aberta à sua (re)interpretação pelo público em rede, através da experiencição de uma versão em linha. Assumindo diferentes abordagens, instanciações e resultados, MOIRA promove, deste modo, um entendimento deste *património vivo*, as narrativas em torno de lendas de Mouras Encantadas, enquanto processo em transformação e transformativo, numa relação simbiótica com os meios (técnicos e humanos) através dos quais são transmitidas, escutadas e recontadas.

Entre a criação literária e a recriação patrimonial em ambiente digital existe, pois, um denominador comum, que consiste no potencial do ato criativo aplicado em torno de um dado artefacto, com o objetivo de o disseminar e de o abrir a novas (re)leituras e (re)interpretações, de modo amplo e complexo, através de uma série de redes. Esse denominador, com efeito tensor, será, à partida, aquilo que justifica os potenciais cruzamentos entre as duas partes da equação. Por exemplo, na utilização de literatura digital na (re)interpretação e (re)contextualização de materiais ou elementos com carácter

patrimonial, mas, também, na (re)utilização desses mesmos elementos como fonte de inspiração ou enquanto base de dados para a criação literária com recurso a meios tecnológicos digitais. Daí que, tanto a literatura digital como o conceito de património digital possam ser usados em conjunto para preservar e, em simultâneo, disseminar, mas, sobretudo, com o intuito de gerar múltiplas formas de conhecimento à escala *glocal*.

Neste sentido, o que poderá, aliás, distinguir a literatura digital de outras formas artísticas ou literárias é, por um lado, o facto de, tal como os precedentes movimentos de vanguarda, a própria ter resultado de um processo de (re)criação e de valorização patrimonial: a da transformação do computador, no seu valor de uso, acrescentando-lhe uma função artística e literária (Barbosa 1996). Por outro lado, se pensarmos nas aplicações didáticas que proporciona, a partir da literacia processual, para a literacia linguística e, por fim, para a literacia artística, a utilização de meios tecnológicos digitais acaba por contribuir para aumentar níveis de literacia digital, junto de grupos e comunidades que com eles interagem, frequentemente não familiarizados com o espectro amplo das suas possibilidades (simbólicas, poéticas, estéticas). Assumindo uma natureza e um percurso ergódicos, ainda que possa espoletar uma determinada experiência estética de frustração, processos de estranhamento como, por exemplo, a indução de perda de controlo sobre uma interface aparentemente funcional, convertem-se em formas potencialmente desencadeadoras de conscientização sobre o processo interpretativo (Marques 2022).

A Convenção UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial — que assinala, no presente ano de 2023, duas décadas de existência — apresentou uma definição de património cultural imaterial que compreende, de forma indissociável, “práticas, representações, expressões, conhecimentos, competências”, bem como os “instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados” (UNESCO 2003, 3), sendo, no entanto, o valor (artístico) dos mesmos não apenas considerado por si, mas em relação ao valor de uso ou performativo dos mesmos. Num outro ponto fundamental, no artigo 13.º relativo a “Outras medidas de salvaguarda”, sugere-se a realização de estudos artísticos no âmbito de metodologias de investigação que garantam uma salvaguarda eficaz do património — em particular, aqueles que correm maior perigo (7), mas também tradições e expressões orais. Mais recentemente, o *Manifesto for Critical Heritage Studies* veio encorajar a “coleta de ‘dados’ de uma ampla gama de fontes de maneiras novas e imaginativas (...), aumentando o diálogo e o debate entre investigadores, profissionais e comunidades (...), abraçando as perceções do património de pessoas (...) que têm sido tradicionalmente marginalizadas na formulação de políticas de património” (Smith 2012, tradução nossa).

Este objetivo, como afirma Luigina Ciolfi ao questionar-se sobre se as interações digitais poderão apoiar novos diálogos em torno do património, significará não só o envolvimento de um conjunto mais diversificado de *stakeholders*, mas também o desenvolvimento de “designs mais inovadores, indo para além da simples transmissão de informação, mas caminhando para facilitar o diálogo com grupos que podem oferecer diferentes

perspetivas” (2018, 4, tradução nossa).¹⁹ E significará, ainda, passar de um paradigma de envolvimento para um de coprodução, potenciado pela investigação artística enquanto diálogo e processo de “*enskilment*” (Ingold 2000, 416),²⁰ aberto à inclusão de diferentes formas de saber e de diferentes resultados, por vezes inesperados, ou não planeados (Graham e Vergunst 2019, 18-20), que vão além de uma só instanciação, ou de um produto final (e finalizado); uma “abordagem dialógica” (2019, 9-13) que compreende a criação artística como um lugar possível para a experimentação de formas (mais) comunitárias de investigação, ou “*inquiry*”, no campo de ação alargado do património:

From the point of view of communities involved with heritage through research, it is not simply about discursively arguing against a mainstream interpretation of the past. (...) Framing this work as ‘inquiry’ also draws attention to the ways in which ‘ways of knowing’ are also *ways of acting* in the world, ways of creating change and using the past for future-making, what we call (...) ‘heritage as action’. (Graham e Vergunst 2019, 3)



Imagens 9 e 10
MOIRA, Ermida de São Roque,
julho de 2022 | créditos:
Museu Zer0 e Vico Ughetto.

Indo ao encontro desta premissa, o projeto MOIRA não só reflete a pesquisa documental e historiográfica realizada sobre as lendas de Mouras Encantadas, como também

¹⁹ “Truly focusing on heritage with a practice lens should encompass a greater and more diverse set of stakeholders. On one hand, this would mean more innovative designs, going beyond just conveying information but moving toward facilitating the dialogue with groups that can offer different perspectives” (Ciolfi 2018, 4).

²⁰ A noção de *enskilment*, tal como utilizada por Tim Ingold, pode encontrar tradução através da expressão *aprender fazendo*, um processo em que o *aprender* não se distingue do *fazer* (Ingold 2000, 416). Graham e Vergunst relacionam este conceito com formas de “inhabitation and dwelling”, presentes, por exemplo no trabalho arqueológico ou na investigação antropológica, argumentando que “it is through a matrix of social relations that skill develops and is expressed, in conjunction with specific forms of tools and technology” (2019, 8).

o trabalho de campo etnográfico realizado na sua feitura, já que se propõe refletir *sobre*, na medida em que pode servir de plataforma para aprofundar investigação (artística) sobre este tema, convocando o público, ou leitores, na geração contínua de novos conhecimentos através de cada interação com a(s) obra(s) de arte. E fá-lo de modo autor-reflexivo, emulando a natureza orgânica, auto-(re)criativa, mutante e transmutável, e muitas vezes surreal, das lendas, ou narrativas de tradição oral, que são constantemente (re)combinadas por quem as lê e (re)conta ao longo do tempo e do espaço. O que, por sua vez, acarreta, ainda, um exercício de metarreflexividade, já que são os próprios processos de construção e de transmissão das narrativas populares de base oral que se colocam em evidência, por meio de uma série de interfaces digitais que permitem que a lenda seja ativada enquanto suporte e mote para (des)codificar os vários mecanismos linguísticos e literários, assim como instrumento que opera e procura materializar a imaterialidade das estórias e dos seus contadores (Marques e Gago 2020, 99).

Porém, tal como refere Luigina Ciolfi ao questionar a relevância das interações digitais enquanto forma de gerar diálogo em torno do património, as tecnologias digitais apresentam uma ambiguidade que se divide entre o elogio e a crítica:

Overall, digital technologies in heritage contexts have been both praised and critiqued: for the way in which they can mediate the experience of heritage (Are they distracting? Do they negatively affect social interaction?), affect the management of a heritage institution (Do they add to the workload of curators and guides?), and support representation (Do they exclude communities who might not be digitally literate or able to access such tools?). Much of this debate is ongoing. Furthermore, while many technological platforms and their application to heritage settings have been explored, interaction designers have been largely reproducing one model of engagement with heritage: the one in which an expert curator or guide acts as the voice of the museum, providing information to visitors. (Ciolfi 2018, n.p.)

Daí que Ciolfi prefira reforçar o facto de qualquer processo de patrimonialização ser, na sua génese, “difícil, político, ideológico e desafiador”. E o mesmo serve para a infraestrutura responsável por mediar a sua interpretação, podendo ser “difícil e desafiadora”, mas, também, desafiada (n.p.). As narrativas orais apresentam uma capacidade inata de mobilização, pondo em diálogo diferentes tempos, interlocutores, perspetivas passadas e futuras, numa relação interdependente. Ao aplicar a criatividade computacional na revitalização daquele património, o projeto MOIRA combina investigação-criação artística e digital para refletir criticamente sobre questões sociais tão prementes quanto a igualdade de género e dos direitos das mulheres. Enquanto narrativa, o património abre-se a novos usos e à formação de novos sentidos, de um discurso sobre o tempo e lugar, em (re)construção pelos seus diferentes contadores e ouvintes, *praticantes* ou *performadores*; neste caso, os artistas, um grupo de bordadeiras e todos os passados e futuros *escreitores* de (des)encantamentos.

Bibliografia

- Aarseth, Espen. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Barbosa, Pedro. 1996. *A Ciberliteratura: criação literária e computador*. Lisboa: Cosmos.
- Barrère, Christian. 2013. “Les Trois Temps du Patrimoine.” Paper presented at *50ème Colloque de l’ASRDLF: «Culture, Patrimoine et Savoirs»*, Grenoble, France, July 8-10, 2013.
http://www.asrdlf2013.org/IMG/pdf/C_-_Barrere_-_Les_quatre_temps_du_patrimoine_culturel.pdf.
- Bowen, Simon, Tim Shaw, John Bowers, and Magnus Williamson. 2018. “illuminations: Exploring Community Engagement with Intangible Heritage Through Multiple Making.” Paper presented in 2018 3rd Digital Heritage International Congress (DigitalHERITAGE) held jointly with 24th International Conference on Virtual Systems & Multimedia, San Francisco, CA, USA, 26-30 October 2018. <https://doi.org/10.1109/DigitalHeritage.2018.8810050>.
- Calvino, Italo. 1986. “Cybernetics and Ghosts.” In *The Uses of Literature*, edited by Italo Calvino, 3-27. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company. https://www.jfki.fu-berlin.de/academics/SummerSchool/Dateien2011/Reading_Assignments/iuli_reader2.pdf.
- Cardigos, Isabel 2008. “The Enchanted Calendar of Moorish Women.” In *Space and Time in Europe: East and West, Past and Present*, edited by Mirjam Mencej, 105-128. Department of Ethnology and Cultural Anthropology, Faculty of Arts: University of Ljubljana.
- Fernandes, João Luís J. 2012. “Artes visuais, Representações e Marketing Territorial.” In *Património Cultural e Paisagístico: Políticas, Intervenções e Representações*, edited by Paulo Carvalho and João Luís J. Fernandes, 213-234. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/11948/5/Patrim%C3%B3nio%20Cultural%20e%20Paisag%C3%ADstico%20-%202012.pdf>.
- Casinha Nova, Maria Manuela. 2012. “As lendas do sobrenatural da região do Algarve.” PhD thesis, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/9402>.
- Choay, Françoise. 2008. *Alegoria do Património*. Coimbra: Edições 70.
- Ciolfi, Luigina. 2018. “Can Digital Interactions Support New Dialogue Around Heritage?” *Interactions* 25 (2): 24-25. <https://doi.org/10.1145/3181368>.
- Clark, Kate. 2019. “Ten Principles of Values-Based Heritage Practice.” In *History and Approaches to Heritage Studies*, edited by Phyllis Mauch Messenger and Susan J. Bender, 150-153. Gainesville: University Press of Florida.
- Gago, Ana. 2022. “(Re)criar o património: levantamento de tendências na programação de residências artísticas em Portugal”, *MIDAS: Museus e estudos interdisciplinares* (14).
<https://doi.org/10.4000/midas.3302>.
- Gago, Ana, and Laura Castro. 2021. “Portuguese museums in pandemic times: change and adaptation through heritage-based artist-in-residence programming.” *Museological Review* (25) (Re)visiting Museums:38-52.
- Graham, Helen, and Jon Vergunst. 2019. “Introduction.” In *Heritage as community research. Legacies of co-production*, edited by Jo Vergunst and Helen Graham, 1-24. Bristol: University of Bristol, Policy Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvcwp005.7>.
- Hatherly, Ana. 1975. *A Reinvenção da Leitura*. Lisboa: Futura.
- Higgett, Nick, and Jenny Wilkinson. 2019. “Digital building heritage.” In *Heritage as Community Research: Legacies of Co-production*, edited by Helen Graham and Jo Vergunst, 85-106. Bristol: Bristol University Press, Policy Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvcwp005.12>.
- Ingold, Tim. 2019. “Of work and words: craft as a way of telling.” *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes* 2(2):5-17. <https://doi.org/10.6092/issn.2612-0496/10447>.
- Ingold, Tim. 2020 (2017). “Of Work and Words: Craft as a Way of Telling”. In *Modos de Fazer / Ways of Making*, coordinated by V. Oliveira Jorge, 13-32. Porto: CITCEM, Universidade do Porto.

- Ingold, Tim. 2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Taylor & Francis Group.
- Ingold, Tim, and Jo Lee Vergunst. 2008. "Introduction." In *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*, edited by Jo Lee Vergunst and Tim Ingold, 1-20. London: Routledge.
- Marques, Diogo. 2022. "'Grasp All, Lose All': Raising Awareness Through Loss of Grasp in Seemingly Functional Interfaces." *Open Library of Humanities* 8(1): 1-20. <https://doi.org/10.16995/olh.6393>.
- Marques, Diogo, and Ana Gago. 2020. "(Re)ler o passado / (re)escrever o futuro: literatura digital e património imaterial." *MATLIT: Materialidades da Literatura* 8(1): 87-103. https://doi.org/10.14195/2182-8830_8-1_5.
- Marques, José Joaquim Dias. 2021. "Os Mouros e Mouras Encantados: Sua patrimonialização em Portugal e na Galiza e teorias sobre a origem do seu nome." In *Galiza e(m) nós: Estudos para a compreensão do relacionamento cultural galego-português*, edited by Carlos Pazos-Justo, María Jesús Botana Vilar and Gabriel André, 229-269. Lisboa: Húmus.
- Marwood, Kimberley, Esme Cleall, Vicky Crewe, David Forrest, Toby Pillatt, Gemma Thorpe and Robert Johnston. 2019. "From Researching heritage to action heritage." In *Heritage as community research. Legacies of co-production*, edited by Helen Graham and Jo Vergunst, 171-186. Bristol: University of Bristol, Policy Press.
- Oliveira, Ataíde. 1898. *As mouras encantadas e os encantamentos no Algarve, com algumas notas elucidativas*. Typographia burocratica. <https://archive.org/details/asmourasencantadooolivuoft>.
- Parafita, Alexandre. 2006. "O que nos dizem os mitos? — O caso da Torre de Dona Chama." In *Mitologia, Tradição e Inovação: (Re)leituras para uma nova literatura infantil*, coordinated by Armindo Mesquita, 63-67. Vila Nova de Gaia: Edições Gailivro.
- Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- UNESCO. 2003. *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Paris: UNESCO. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf><https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>.
- Waterton, Emma, and Laurajane Smith. 2010. "The recognition and misrecognition of community heritage." *International Journal of Heritage Studies* 16(1-2): 4-15. <https://doi.org/10.1080/13527250903441671>.
- Winthrop-Young, Geoffrey. 2018 [1997]. "Magic Media Mountain: Technology and The Umbildungsroman." In *Narrative in the New Media Ecology*, edited by Joseph Tabbi and Michael Wutz, 29-52. Ithaca, NY: Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501717659-004>.

DIOGO MARQUES

Diogo Marques, investigador no CODA — Centre for Digital Culture and Innovation (Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Doutorado, em 2018, e aprovado com louvor e distinção em Materialidades da Literatura, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a sua tese centra-se na análise de interfaces hápticas enquanto elementos expressivos em literatura computacional. Entre 2021 e 2022 foi investigador de pós-doutoramento no IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVAFCSH), no âmbito do projeto VAST: values across space & time. Coorganizou, em 2020, volume de ensaios dedicados ao tema Investigação Criativa em Arte-Ciência-Tecnologia. Colabora regularmente com MATLIT LAB, Laboratório de Humanidades da Universidade de Coimbra e IELT, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição. É membro da Artech-Int — International Association of Computational Art; ELO — Electronic Literature Organization; APEAA — Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos. Autor de literatura experimental e membro cofundador de *digit0 indivíduo_colectivo* (<https://wreading-digits.com>).

ORCID

[0000-0002-5374-3364](https://orcid.org/0000-0002-5374-3364)

CV

[711A-997A-427](https://www.diogomarques.com/711A-997A-427)

Morada institucional

Faculdade de Letras da Universidade do Porto,
Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal

Para citar este artigo

Marques, Diogo, e Ana Gago. 2023. “MOIRA: Literatura Digital na (Re)criação de Património.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (58): 37-60. <https://doi.org/10.34619/t1bd-olxc>.

Recebido Received: 2022-12-31

ANA GAGO

Ana Gago, Bolseira de Investigação, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/148865/2019), através do Fundo Social Europeu (União Europeia), POCH — Programa Regional Norte 2020. Doutoranda no programa de Doutoramento em Estudos de Património (CITAR, Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa). Investiga os cruzamentos entre Arte e Património, como ferramentas para a participação cultural e para a valorização das comunidades. Coorganizou, em 2020, volume de ensaios dedicados ao tema Investigação Criativa em Arte-Ciência-Tecnologia e, em 2021, o seminário “Património para Todos”, integrado nas Jornadas Europeias do Património. Mais recentemente, integrou comissão organizadora do seminário de Residências Artísticas “Ponto(s) de situação: Contextos, mapeamentos e estratégias de programação” e co-editou volume temático em revista *Cadernos de Sociomuseologia*, “Património para Todos: Sociomuseologia, Arte e Inclusão”. Membro de engage — National Association for Gallery Education, ICOM e YOCOCU Portugal. Autora de literatura experimental e *digit0 indivíduo_colectivo* (<https://wreading-digits.com>).

ORCID

[0000-0002-8530-5887](https://orcid.org/0000-0002-8530-5887)

CV

[E01C-97FE-1810](https://www.anagago.com/E01C-97FE-1810)

Morada institucional

CITAR — Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Rua de Diogo Botelho, 1327, 4169-005 Porto, Portugal

Aceite Accepted: 2023-04-02

DOI <https://doi.org/10.34619/t1bd-olxc>

Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>