

**Faculdade de Belas Artes  
da Universidade do Porto  
Gonçalo Pirote Pereira Duarte**

**Da Memória Perecível**

**Gonçalo Pirote Pereira Duarte**

## **Da Memória Percível**

Este trabalho constitui a parte escrita da apresentação a provas públicas para obtenção do grau de Mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

**Orientadora: Rita Azevedo Castro Neves**

**Porto, Setembro 2018**

*Nota prévia ao leitor*

Este conjunto de textos compõe a parte escrita do trabalho de mestrado com o nome *Da Memória Percível*.

Não diria que é uma tese no seu sentido mais habitual, mas também não posso dizer que não seja, de algum modo, uma tese sobre alguma coisa.

Os textos que a compõe são um acumular de pequenas histórias ou reflexões, escritas de memória.

É por isso, primeiramente, um exercício de memória, um rascunho que vive numa espécie de limbo entre uma coisa e outra.

## Da Memória Percível

Este trabalho não é sobre a memória, mesmo sendo. Escrevo-o de memória, de cor, partindo de memórias de histórias de coisas que me habitam de algum modo.

Não versa a filosofia, não fala de conceitos, mesmo falando, não fala, não, fala.

Não é um arquivo de memórias mortas, é um conjunto de memórias vivas, mutantes. Escrevo aquilo que me lembro, como me lembro. Lembro-me de um professor que ironizava sobre o conhecimento, dizendo que para fazer arquitetura não era preciso ler livros. Só era preciso ter olhinhos na cara, ter uma caneta e papel. É assim, só que não é assim. Este trabalho é isso, só que não é isso.

Só é preciso ter pernas para saber andar, e ao mesmo tempo, não basta ter pernas para saber andar.

Mas esta ideia de falar de memória, ou de cor, é sempre trespassada por outras coisas: a frustração de não nos lembrarmos das coisas sempre da mesma maneira, o ver coisas que não estão lá porque ninguém mais as vê, o medo de ser pouco preciso, o medo de ter sido enganado, pelas palavras, pelas imagens, pelo olhos.

Por vezes releio os meus textos, estes e outros, e não me identifico, porque não me lembro de os ter escrito. É como pensar a ideia de *déjà vu* ao contrário. Lembro-me das histórias, não me lembro das palavras. O confronto é estranho, surpreendo-me quase sempre, tanto pela positiva, como pela negativa.

Há uma ideia que me é recorrente, a ideia de que os trabalhos, assim como outras coisas inanimadas, por vezes têm vida própria. Se calhar é por isso, que alguns textos, mesmo sendo nossos, não fomos nós que os escrevemos.

Este conjunto de textos é isso, mesmo por vezes não sendo.

Não é minha intenção fazer a apologia da negação do conhecimento, ou do pensamento. Não pretendo um elogio da ignorância, nem muito menos uma ode à ingenuidade. Não vale tudo, não.

Mas não posso deixar de me sentir em negação, por não saber muito dessas coisas, mesmo depois de as ter lido, de as ter tentado perceber, quer pelos meus olhos, quer pelos olhos dos outros.

Há um sentido quase mnemónico no conjunto destes textos e imagens. Eles remetem-me para outras coisas, coisas da minha prática artística, coisas da minha maneira de ver o mundo que me rodeia. Não me ocorre melhor explicação do que esta, não tenho uma bibliografia que lhe dê um sentido específico no campo das ideias, nem da arte. Não tenho uma narrativa para as imagens e os textos, nem se se ligam ou como se ligam. Não têm sequer um índice, porque não sei o que indiciam. Acho que sei porquê, sem saber porquê.

Podiam ter qualquer outra ordem entre eles, podiam ser outras coisas, como a poesia, mas não são. São só isto.

**Da Memória e das Coisas Pouco Concretas**

## 01 – Os Primeiros 200 Cigarros (ou) Da Escuridão de uma Folha em Branco

Há sempre uma dificuldade inerente a começar alguma coisa. Provoca-me uma ansiedade imensa.

Os dias tornam-se curtos, no exercício de espera, de que essa coisa comece, de que algo aconteça, porque o anseio muito. Espero pelas coisas. As coisas também precisam de, mais do que nunca, ser coisas a sério, mesmo as coisas que não consideramos coisas por não serem compostas pelas diferentes partes da matéria.

Não me congratulo com o potencial de uma folha em branco, não o penso como um campo de possibilidades, olho-a na sua escuridão das coisas pouco nítidas, das coisas apagadas ou das coisas vagas, como às vezes é a memória. Nessa escuridão, onde as coisas acontecem ou não, podemos vê-las ou não.

Na escuridão tudo pode acontecer, ou nada pode acontecer, como fonte do acaso.

Enquanto fumo cigarros, os primeiros 200, recordo o(s) filme(s) de Alain Resnais *Smoking* e *No Smoking*, e penso no acaso. Em histórias paralelas, desfechos opostos são determinados por um único factor determinante, um cigarro. Mas dentro de cada uma dessas duas narrativas paralelas, pequenas acções determinam também elas resultados diferentes por diversas vezes. Penso no filme de Resnais como um Rizoma de Deleuze e Guattari e penso neste texto e nos 200 cigarros.

Reforço-me com as palavras de Aristóteles em *Ética e Nicômato*, “em certo sentido a arte e o acaso versam sobre as mesmas coisas”. Ainda assim, parece-me um texto demasiado vago, como as coisas mal apagadas num quadrinho de crianças.

Mas um texto vago é matéria, como outro texto qualquer. Até porque a precisão não é uma absoluta necessidade da arte, ou da prática artística. Se o fosse aliás, era outra coisa qualquer. Por outro lado, uma das capacidades ou qualidades da arte é a possibilidade de conciliar o inconciliável, ou o improvável, como este texto.



James Benning, *Nightfall* (2011), frame do filme

## 02 – Do Falhanço (ou) Do Auto-Retrato e da Curiosidade Mórbida

Há um lado suicidário no auto-retrato como expressão. Logo à partida, porque há um lado subversivo no espelho, que nos reflecte como inverso de nós mesmos. E não podemos retratar-nos sem primeiro nos vermos, no espelho.

Mas o velho mito de Narciso é apenas o começo, a questão parece prolonga-se muito para além disso. O auto-retrato reveste-se sempre (seja mais, ou menos) de frustração, de incompletude, da ideia de falhanço.

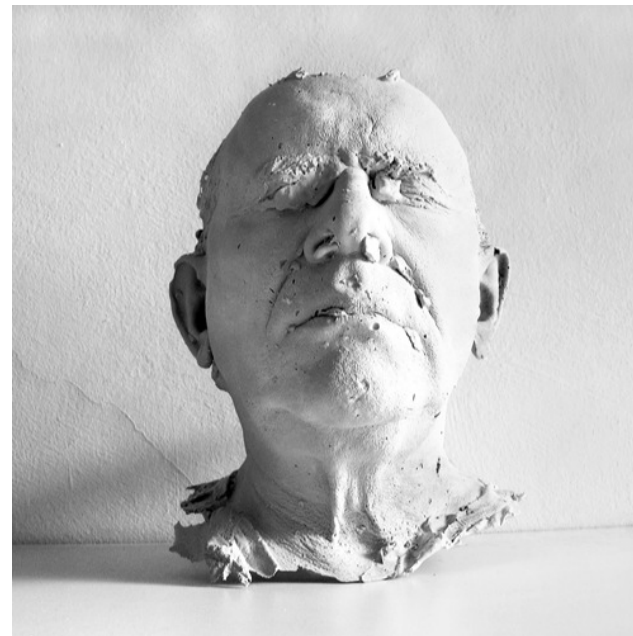
Mesmo fugindo (como neste texto) a questões que remetem para a ontologia das imagens, e recorrendo em alternativa às palavras e ao gesto (ferramentas dos cegos), deparo-me sempre com o mesmo desencontro entre o eu, o modo como o idealizo, e a maneira como o represento.

Há um exercício comum nas aulas de desenho que passa por desenhar (à vista) com a mão menos dominante. Normalmente, apesar do traço mais rude produzido pela mão menos treinada, existe um rigor maior na representação, a mão não encontra a facilidade do traço, que tem tendência a ganhar vida própria ao longo do desenho.

Não quero aqui, tecer considerações de ordem estética em relação ao traço. Não quero aqui tecer considerações de ordem ética em relação ao rigor na representação. Mas é uma constatação pessoal que o meio termo não serve ao auto-retrato mais do que nenhum dos extremos.

O auto-retrato permite-se entre dois pontos, o da ingenuidade e o da obsessão, não se negando aqui o cariz efémero do primeiro.

Este trabalho que começa como cadernos para lembrar, tornou-se em cadernos para não esquecer.



Jorge Molder, *Pinocchio* (2006-2009)



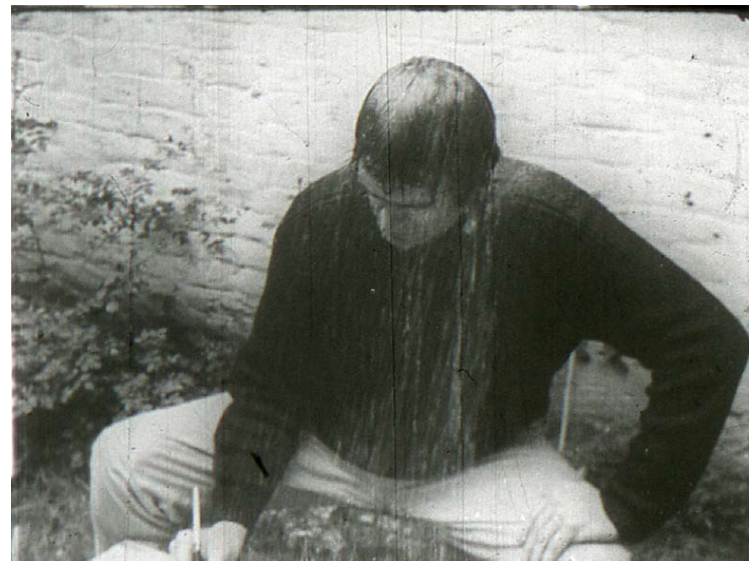
### 03 – O Homem que Comeu um Avião (ou) Da Impossibilidade do Corpo como Arquivo da Matéria Inorgânica

Michel Lotito, tinha um fascínio pela matéria inorgânica. Tanto, que procurava fazer dela corpo. A sua condição alegadamente clínica (ainda que do foro mental) permitia ver tudo como matéria comestível, mesmo coisas que para um comum mortal seriam letais ou, pelo menos, muito prejudiciais à saúde.

Essa impossibilidade para os outros tornou-se, fruto da sua genética melhorada, uma possibilidade para Lotito. A sua condição clínica denominada *pica* deflectia um impulso, uma necessidade, de fazer algo completamente irracional à luz do bom senso. As suas acções iam desde comer vidro, plásticos, borracha ou os metais mais variados. Mas a sua situação ultrapassou o campo clínico quando decide começar a comer objectos completos. A sua condição parece ter-se tornado em algo mais do que clínica, existindo um lado performativo em todo o seu acto.

Existia uma preparação necessária, sendo que, todos os objectos tinham de ser cortados em pequenas partes com recurso a ferramentas específicas. Depois, existia também a questão do limite da quantidade de matéria que Michel Lotito conseguia ingerir por dia. Essa quantidade era definida pela sua própria fisiologia que, obviamente, necessitava de expelir toda a matéria impossível de absorver pelo seu organismo. A tarefa era facilitada pelo consumo de grandes quantidades de óleo ou azeite.

Durante dois anos ao ritmo que o seu corpo lhe permitiu, Lotito comeu um pequeno avião Cessna 150, transformando-o naquilo que podemos chamar de uma espécie de arquivo morto do avião deglutido.



Marcel Broodthaers, *La pluie (projet pour un texte)* (1969), frame do filme

#### 04 – A Recusa do Fim da Ingenuidade (ou) Do Desespero da Ignorância

Gilles Deleuze refere algures na sua obra que a diferença entre a filosofia e a arte é que a primeira lida com conceitos e a segunda com perceptos.

Não sei se é um facto que a filosofia se distingue da arte. A arte e o pensamento parecem criar uma relação estreita, de dependência. Na verdade, parecem partilhar mais coisas entre si que as ciências exactas.

Num episódio do documentário *O belo e a consolação* feito para o canal público de televisão holandesa VPro em 2000, George Steiner, enquanto desfolha o livro *Fiesta*, de Ernest Hemingway refere a importância de bases comuns para o entendimento. Ele dá como o exemplo a referência *Roncevaux* que deixou de ter uma compreensão universal e define-o como um sintoma de uma espécie de *surdez* que afecta as novas gerações.

Mas aquilo que o apavora é a perda da sua própria memória. Fala do exercício da mente como condição necessária para o conhecimento. Fala das listas que fazia em criança e da procura por saber tudo, próprio da infância. Fala da ingenuidade de escrever tudo, para não esquecer. Umberto Eco também fala das listas e do medo da morte.

Lembro-me de ter lido o *Fiesta* há 15 anos atrás, mas não me lembro de muito, provavelmente de nada do que é essencial para me lembrar verdadeiramente. Mas lembro-me perfeitamente onde o li, lembro-me da mesa, da cadeira, do espaço.

Já não me lembro de quase tudo do que li, nem me vou lembrar de nada do que me falta ler, mas sei que vou ler na mesma, as mesmas coisas ou outras coisas. Vou lembrar-me de outras coisas que não de tudo o que li, das cadeiras, das mesas, dos espaços, da luz e da sombra desses espaços.



Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-1966)

## 05 – Preferia Ter Nascido Cego (ou) Das Coisas Incompreensíveis do Desenho

Em 1990, a partir de uma iniciativa do museu do Louvre para um ciclo de exposições intitulado *Parti Pris*, Jaques Derrida entre outros pensadores e escritores é convidado para organizar uma exposição a partir do arquivo do próprio museu.

Derrida escolhe 60 obras de pintores que retratam de algum modo a cegueira. Mas o tema da cegueira torna-se central, não apenas pelo retratado, mas principalmente por aquele que retrata. Derrida considera como condição necessária ao autor, a capacidade de ser cego.

Logo à partida, podemos perceber a ideia de auto-retrato, sempre presente de algum modo no retrato, pela identificação com o retratado. Mas aquilo que me desperta mais interesse é a ideia de que no confronto com a tela ou o papel, o autor torna-se cego perante o real, porque apenas observa uma tela em branco, recorrendo apenas à memória para a representação.

Lembro-me de um professor de desenho que simplificava o processo de desenho à vista do seguinte modo: desenhar era tão simples quanto escolher um tema, enquadrar, transpor para o papel branco e passar por cima com o lápis.

Penso nisso agora, e penso nas palavras de Derrida sobre o desenho e a cegueira.

Ter a capacidade de transpor as coisas para o papel, para depois passar por cima a lápis ou a caneta. É essa a cegueira que eu quero.



João Maria Gusmão + Pedro Paiva, *O encapuçado* (2004)

## 06 – Da História da Ficção (ou) Da Distorção da Perspectiva

Ouvi uma vez, numa apresentação de um colega que nas gravuras *Carceri d'invenzione* de Piranesi se encontram algumas das primeiras ideias que podemos associar ao movimento moderno. Percebo, mas não o sinto. Para mim Piranesi chega depois do futurismo ou do surrealismo. Chega depois dos desenhos impossíveis de Escher. Chega depois, porque já tinha visto aquilo em algum lado primeiro. Descobri no Piranesi outras coisas, não mais, não menos importantes, mas foram outras coisas.

De facto, nas gravuras de *Carceri d'invenzione* a perspectiva parece levada ao limite do credível.

Jaques Aumont diz que a perspectiva é uma representação armadilhada.

De facto, ela representa valores ideológicos e tem um carácter simbólico. O princípio da perspectiva tem raízes renascentistas e pressupõe a representação do Real de um modo análogo ao princípio da visão humana, mas esse princípio carece de objetividade. Isto deve-se não apenas a razões meramente fisiológicas, como o formato do olho ou a distância focal, mas também a razões de ordem psíquica. As imagens produzidas pelo olho são invertidas e são minúsculas comparadas com o tamanho real, é no cérebro que se dá esse processo interpretativo, não no olho, o que reforça este carácter de subjectividade da representação perspéctica.

Podemos dizer que a perspectiva cria uma falsa ideia sobre a maneira correcta de ver o mundo, e que Piranesi, de algum modo, põe isso em causa nas suas *Carceri d'invenzione*.

Mas não foi o exagero da perspectiva nem a ficção assumida do real que me tocou especialmente em Piranesi. É a maneira como nos faz sentir pequeninos, com subtilidade, sem percebemos logo porquê. É a maneira como brinca com a escala humana, e nos inunda de signos, é o tratar as ruínas como paisagem, ou como arquitectura. É a maneira como organiza o acúmulo, as pedras, as ruínas, relacionando-as com as pequenas personagens que parecem, por vezes, habitar fábulas.



Robert Morris, *The Observatory* (1971)

## 07 – Das Manchas na Parede (ou) De como se Deixar Dominar por uma Ave Aprisionada

Uma vez uma ave entrou pela chaminé de nossa casa. Não sei bem quando nem como. A fuligem e a cinza dotaram a ave da capacidade de fazer memória dela própria, directamente nas paredes brancas.

As manchas nas paredes traçaram narrativas possíveis, infindáveis. Não percebi bem se narravam a tentativa da fuga, ou a curiosidade da descoberta de um novo mundo. Provavelmente as duas coisas, já que os mundos, novos, nos assustam.

Não sei se saiu por onde entrou, só sei que aconteceu por existirem as manchas na parede.

Podia construir-se um mundo a partir dessas manchas na parede.



Alexander Cozens, Plate 4 - "A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape" (1785)

## 08 – Das Capacidades Sobrenaturais (ou) Das Mitologias como Metodologias

Fernando Távora tinha por hábito fazer das suas aulas de história da arquitectura um exercício profundamente motivador, que era o de falar da história contando histórias. Era frequente ouvir as histórias dele pela boca dos colegas, antes mesmo de as termos ouvido nas suas aulas.

Todos conheciam a história da sua volta ao mundo, e os desenhos que a acompanhavam.

Mas havia uma história, que se repetia sempre, a história do projecto da *Casa da Cascata* de Frank Lloyd Wright. A história era uma espécie de totem motivacional para alunos em altura de entrega de trabalhos.

A história era sobre um cliente, muito rico, que entrega a Wright o projecto de uma casa de férias para a sua família num parque natural usado como campo de férias para os seus funcionários. Segundo a história de Fernando Távora, Frank Lloyd Wright visita o lugar com os seus assistentes onde, aparentemente pouco preocupado com a topografia ou questões projectuais, se entrega ao deleite dos banhos de rio e do desfrute da cascata natural. De volta ao escritório não voltou a pegar no projecto e durante meses não havia sequer uma linha do projecto. Quase um ano depois, Wright recebe uma chamada do cliente, num domingo de manhã, dizendo que estava a caminho para ver o projecto que lhe havia entregue. Juntamente com os seus assistentes Wright desenha o projecto da casa em pouco mais de duas horas, o tempo de viagem do cliente até ao seu escritório.

A história parece falar sobre a capacidade extraordinária de Wright e da sua genialidade enquanto criador. Esta ideia de criador génio repete-se com frequência nas diversas artes, criando uma espécie de mitologia própria da arte e da sua história. Da pintura à música, ao cinema, à arquitectura, histórias de criadores com capacidades extraordinárias parecem validar a obra, mais do que a obra *per se*. Interessa pouco falar sobre verdade quando se pensam estes mitos, interessa antes pensar a sua existência como uma necessidade de construir narrativas para as coisas, como para a arte.



Joan Fontcuberta, *The Miracle of Dolphin Surfing* (2012)





## Da Memória às Coisas Mais Concretas

### 1 – Colónia de Material Inerte

Comecei por fotografar coisas há 20 anos, não pelo interesse pelas coisas (como agora), mas pelo interesse em ver aparecer as imagens das coisas, primeiro na película, depois no papel. Gostava mais da alquimia do que da fotografia. Às vezes ainda penso nisso, às vezes ainda penso isso.

Depois fotografei pessoas porque achava que as ia perceber melhor, fotografei-me a mim, muitas vezes, na tentativa de descobrir alguma coisa de novo. Descobri coisas sobre a fotografia, mais do que sobre as pessoas, ou sobre mim.

Agora faço outras coisas, às quais não posso chamar fotografia, mas onde quase sempre a fotografia habita, como uma espécie de parasita benigno, que equilibra um ecossistema mais complexo.

Há questões para as quais a fotografia me remete de modo recorrente, não apenas enquanto médium ou dispositivo, mas também enquanto matéria.

Primeiro, a ideia de que a fotografia é estática, e de que a imagem que ela produz é cristalizada no tempo. Pensar que a fotografia congela um momento, um movimento, alguém ou algo é também subjectivo. Parece-me interessante pensar a fotografia como matéria, algo que se degrada com o tempo. O suporte degrada-se, o tempo transforma-o. Não será essa transformação ao longo do tempo definida por movimento? Não será uma fotografia uma imagem em movimento?

Segundo, as questões que nos remetem para a química da fotografia, o seu lado laboratorial, experimental, aquilo que me levou à fotografia, uma espécie de magia química para produzir imagens. Esta ideia de magia sempre me remeteu para questões relacionadas com a alquimia. E de facto a fotografia produz-se a partir de nitrato de prata, sendo a prata um metal precioso é também objeto de estudo da alquimia. Não era meu interesse aprofundar do ponto de vista das ideias a alquimia, questões que remetem para uma verdade universal de um sentido das coisas. Na realidade o sentido do trabalho é o oposto: o da dessacralização da fotografia. Se as imagens se produzem através da prata também será possível extrair delas essa mesma prata, extrair-lhes o valor. Mas extrair o valor das imagens torna-as em quê?



Terceiro, as questões que nos remetem para a representação com recurso à perspectiva, a ideia de analogia ao olho, está sempre presente na fotografia. Mas não será um outro método de representação igualmente válido para representar o Real, ainda que igualmente de um modo subjetivo?

Iniciei o trabalho *Colônia de Material Inerte* em 2016. Numa primeira fase apresentei-o sob forma de instalação e performance. Depois disso, foi-me sempre acompanhando e tomando outras formas.

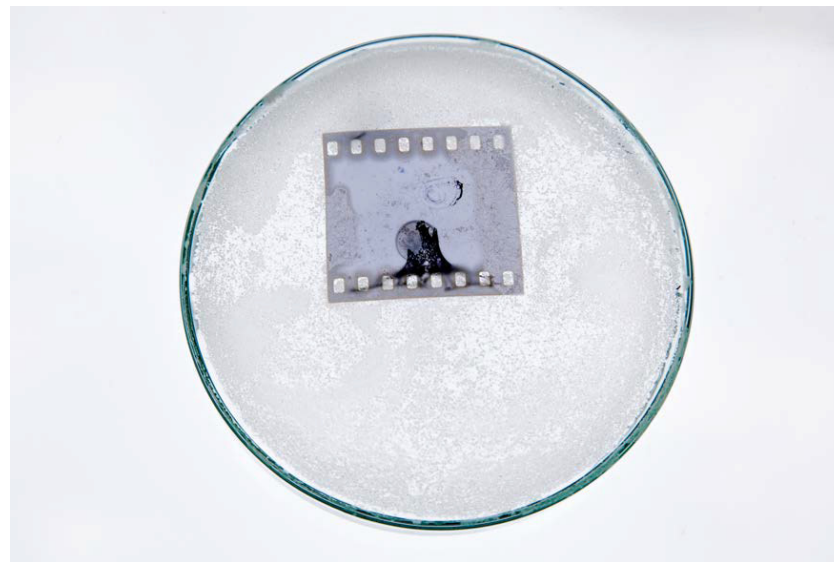
O trabalho parte da ideia de pensar o dispositivo a partir da fotografia, desmontando-a a partir de princípios que são próprios dela mesma. Mas desmontar esses princípios não pretende aqui exercer nenhum tipo de pensamento moralista, pretende apenas levantar questões e oferecer uma alternativa que se resume numa experiência estética por si.

O recurso à química surge aqui como parte do processo experimental. O negativo, sujeito a uma solução de hidróxido de sódio inicia uma reacção que faz libertar a emulsão do acetato e o nitrato de prata da emulsão.

Pensando o suporte fotográfico como matéria, percebemos que é transformado pelo tempo. Essa transformação define um movimento, lento, dos materiais inertes que a compõem.

Processos de ordem química aceleram o processo de degradação da película fotográfica, acrescentando-lhe a matéria produzida na cristalização. Nesta reacção química, o processo torna-se a imagem e substitui-se à fotografia.

O resultado é a cristalização de materiais que se expandem continuamente, como uma *Colônia de Material Inerte*.



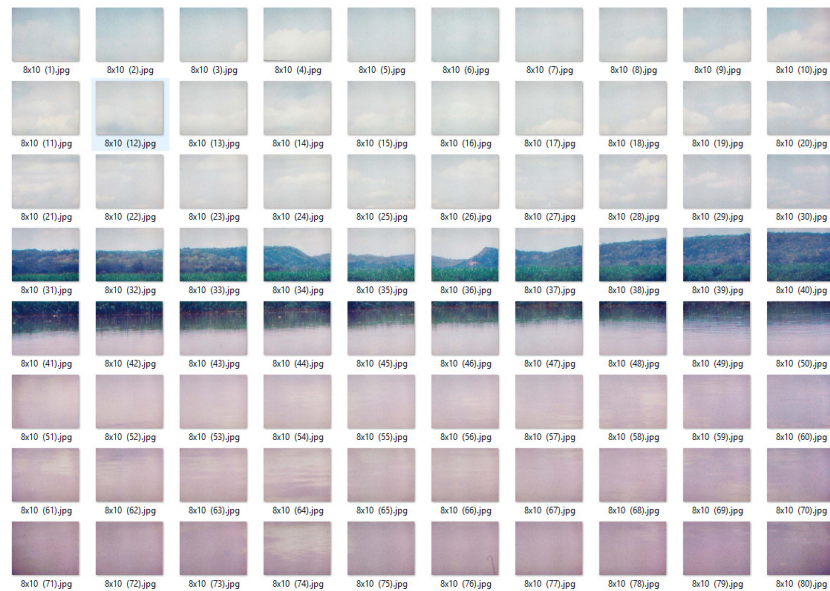
## 2 – 8x10

Nas minhas memórias de infância lembro, provavelmente como uma das primeiras experiências com a fotografia, um conjunto de diapositivos do meu pai. Não será, obviamente, a minha primeira experiência com fotografias, mas antes a minha primeira experiência com a fotografia, no sentido em que as imagens estabeleceram em mim um interesse diferente, que ultrapassava em muito a simples reacção de ver pessoas ou sítios que me eram familiares e que identificava facilmente. Aquelas imagens despertavam em mim um fascínio difícil de explicar, ainda hoje.

O conjunto de 4 ou 5 caixas de diapositivos *kodachrome* acompanhavam um pequeno dispositivo a pilhas, composto por uma lente que permitia, através de um processo de retroiluminação muito primário, ver as imagens dos diapositivos aumentadas. Havia distorção óptica e a iluminação não era uniforme, mas ainda assim, mesmo não se tratando de uma projecção, a imagem parecia imergir do seu suporte físico. Mas o meu interesse não se encerrava apenas no pequeno dispositivo, porque as imagens, juntamente com a história por trás dessas mesmas imagens despertavam em mim um igual fascínio.

As histórias que acompanhavam as imagens, eram histórias de Angola, e na realidade nem eram bem histórias, eram grandes descrições de coisas, espaços, pessoas. O meu pai foi combatente em Angola, e a razão de existir destas imagens era essa mesma. Nunca ouvi, ainda assim, de sua boca nenhuma história de guerra. Do mesmo modo, nunca vi guerra nessas imagens, que eram essencialmente paisagens de um espaço e tempo que desconhecia senão pelas imagens e descrições do meu pai. Penso, agora, no poder daquelas imagens sobre mim.

A projecção *8x10* surge da ideia de construção de uma narrativa fílmica em torno de um desses diapositivos. Essa imagem, dividida em 80 partes iguais cria uma sequência. As 80 novas imagens impressas em pigmento, sobre um suporte de acetato, e montadas em caixilhos de diapositivos. A sua projecção é feita com recurso a um projector de slides circular.



### 3 – Desenho Um e Dois

Há exercícios de desenho que através da repetição de linhas treinam o gesto. Consistem em repetir linhas consecutivas numa folha branca, até a encher na totalidade.

Lembro-me destes exercícios quando aprendi a desenhar. A ideia de repetição de um determinado movimento repetida vezes sem conta confere ao corpo memória, memória muscular. Aprender o gesto, é apreender o gesto. Mas apreender o gesto é também esquecê-lo, torná-lo num automatismo.

Pensar nisso agora é como voltar ao princípio, porque há coisas que o corpo já não sabe. Voltar ao início permite-me aprender outras coisas, sobre essas coisas, como as coisas do desenho, e do gesto.

Quis voltar a ensinar-me a desenhar, ensinar o corpo, repetir o gesto, voltar ao desenho. Tentei repetidamente os mesmos exercícios.

Mas o corpo, já não sabe ou já não quer.

As linhas vão deixando de ser linhas rectas, intercetam-se, fecham-se sobre elas mesmas, como uma ilha.

A instalação *Desenho Um e Dois* surge da ideia do desenho como exercício performativo por um lado, e o traço como narrativa por outro. Os exercícios de desenho são filmados com uma pequena camara endoscópica presa quase sempre na caneta, vermelha.



#### 4 – A Geografia do Desperdício

Desde pequeno que gosto de fazer coisas com as próprias mãos. Passei muitas tardes de domingo da minha infância na oficina do meu avô, são das melhores lembranças que tenho. Mas não me lembro dele. Lembro-me dos outros a falarem dele, lembro-me das fotografias, mas não me lembro dele. Procurava conhecê-lo assim, a mexer nas suas coisas, e a fazer coisas com as mãos, como ele.

Depois, aprendi mecanotecnia com um mestre, ensinou-me que a oficina é um sítio sério, não é para brincar. Sim, porque as máquinas às vezes têm vontade própria e corremos sempre o risco de uma revolta, ao jeito de Orwell. As máquinas são capazes das maiores barbaridades, como os seres humanos.

Também estudei outras coisas, algumas menos importantes, algumas menos interessantes. Nunca deixei de fazer coisas com as mãos. Mas nunca perdi o respeito às máquinas.

Percebi, mais tarde, quando estudava outras coisas que temos de respeitar os materiais, e que há materiais com memória e materiais sem memória.

Com o meu trabalho fui percebendo outra coisa, que o trabalho também tem vontade própria, também se constrói sozinho, se o deixarmos.

A série de imagens e a instalação de *A Geografia do Desperdício* surge de vários pequenos objectos em ferro, desperdícios dos cortes do ferro de outras construções.

São objectos que de algum modo se construíram sozinhos, por acumulação de partículas projectadas a altas temperaturas. São como as ilhas dos vulcões, formadas por acumulação de matérias inertes. São sobras ou restos de uma outra reacção. São coisas, que já foram outras coisas, mas que remetem para outras coisas.



## 5 – Trabalho de Estúdio

Quando era mais novo e ia a um museu não percebia muitas coisas, tentava perceber tudo, mas não percebia quase nada. Mas o que eu não percebia mesmo, é que há coisas que não são para se perceber.

Lembro-me de achar algumas coisas profundamente entediantes, sobretudo vídeos, porque o vídeo tem um tempo, uma duração, parece que obriga a um tempo certo. Muitas vezes havia bancos, cadeiras, até pufes, era difícil resistir ao tédio. Eu tentava resistir, como na missa.

Agora que penso nisso, acho que o tédio não é uma coisa para se resistir, é antes uma coisa para se desfrutar.

*Trabalho de Estúdio* mostra o estúdio vazio, onde há coisas, mas onde aparentemente não acontece nada.

Não há aves de rapina à solta no meu estúdio, como o abutre no filme de João Onofre. Não têm de haver. Não têm de estar sempre a acontecer coisas, daquelas coisas que se conseguem ver.

Mas das coisas que não se conseguem ver, acontecem por vezes tornados. Como o *Tornado* de João Tabarra, tornados daqueles que arrancam os mapas das paredes.

