da Coexistência dos Corpos
da Coexistência dos Corpos
RELATÓRIO DE PROJECTO APRESENTADO
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO, NO ÂMBITO DO MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS-ESCULTURA, SOB A ORIENTAÇÃO DA PROFESSORA DOUTORA RUTE ROSAS E COORIENTAÇÃO DA PROFESSORA DOUTORA FILIPA CRUZ

PORTO
2019
da Coexistência dos Corpos

A sensação, o contacto e a intimidade como estímulos para uma abordagem escultórica ao corpo

SARA RAMONE
À orientadora Professora Doutora Rute Rosas que por entre referências, conselhos e desabafos, me ajudou a tornar todo este caos mais coeso e à co-orientadora Professora Doutora Filipa Cruz, pelo apoio e motivação cativantes.

A toda à minha família, o meu grande alicerce. Em especial à minha Mãe por me encher de toda a sua força e amor inesgotáveis, à minha irmã pelo companheirismo de uma vida, à minha Tia Isabel por a ser primeira a motivar a minha curiosidade artística, e ao André pela inspiração.

A todos os meus amigos, que por entre “sangue, suor e lágrimas”, se interessaram, me encorajaram e me “alimentaram” dia a pós dia.

Aos meus Map’s em Escultura, que através das nossas inconstantes constâncias, tornaram todo este percurso colectivo tão terno.

A todos os técnicos e professores da FBAUP que me acompanham foram desde a licenciatura, em especial ao Alcides e à Patrícia pela paciência, amizade, criatividade e cooperação.
SUMÁRIO

12 RESUMO/ABSTRACT
PALavrAs-CHAVE/ KEY-WORDS

15 INTRODUÇÃO

da Sensação

29 NOTAS SOBRE UMA HISTÓRIA DO CORPO

33 CORPO - PRÓPRIO: ENTENDIMENTOS GERAIS
SOBRE “SER - CORPO”

37 ALCUIMiA DOS SENTIDOS: ANÁLISES PARA
A APRENSÃO DA SUPERFÍCIE

do Contacto

53 APARÊNCiA, TOQUE E PERMEABILIDADE DA PELE

59 CONHECER ATRAVÉS DO TOQUE

65 CRIAÇÃO DE NOVAS PELES
da Intimidade

DICOTOMIAS  79
SEDE  89
ATRAÇÃO DOS CORPOS  97
O GESTO SOBRE O OUTRO  107
GESTUALIDADE SÍNCRONA  116

CONSIDERAÇÕES FINAIS  125

BIBLIOGRAFIA  127
VIDEOGRAFIA  129
ANEXOS  130
OUTROS ENSAIOS  130
FRAGMENTOS DE PROCESSOS  152
RESUMO

O desenvolvimento desta pesquisa, resultante neste Relatório de Projecto em Artes Plásticas - Escultura, pretende reflectir sobre a importância do Corpo na apreensão e compreensão do mundo, e, consequentemente, na forma como este comunica. Procura-se, compreender e clarificar os mecanismos invisíveis de uma prática artística motivada pela intuição, a partir de uma análise poética e fenomenológica dos sentidos, sensações e emoções, com maior enfoque na visão e tacto.

Recorre-se a um conjunto de noções como Corpo, Memória, Inteligência Emocional e Inteligência Interpessoal e Auto-reflexão, de modo a explorar a forma como Corpo, Espaço, Tempo e Objeto se manifestam através do uso da Escultura, Performance e Desenho, formalizadas diversamente através de meios ferramentas e materiais como: vídeo, fotografia, vidro ou látex.

Nesta medida, a ideia de Superfície, enquanto Pele permeável e textura, torna-se o principal estímulo do trabalho desenvolvido e em contínuo desenvolvimento, surgindo enquanto limite da visão e do tacto: contentor da forma pela qual somos Corpo. Traduzindo-se em experiências plásticas, que procuram refletir sobre o Corpo a partir das suas possíveis interpretações e re-interpretações, propõe-se uma complementaridade entre práxis artística em Artes Plásticas - Escultura e a investigação.

ABSTRACT

The development of this research, built during this project, in Artes Plásticas (Sculpture), aims to think the importance of the Body in the apprehension and understanding of the world and in the way it communicates. The project seeks to understand and clarify the invisible mechanisms of an artistic practice endorsed/motivated/stimulated by intuition, through a poetical and phenomenological analysis of the senses and emotions focusing mainly on vision and touch. It lays upon notions such as body, memory, emotional and interpersonal intelligence, and self critical thinking, to explore the way body, space, time, and object, manifests through the use of sculpture, performance and drawing: conceived through media, tools and materials such as video, photography, glass, latex. In this way, the idea of surface as permeable skin and texture, becomes the artwork’s main stimulus and in constant development, appearing as limit of vision and touch: container of the shape through the which we are body. This notion of surface/skin is translated as experiences that seek to think about body in its interpretations and reinterpretations. The project aims a complementarity between artistic praxis in Artes Plásticas (Sculpture), and in research.
PALAVRAS-CHAVE

Corpo
Pele
Contacto
Sentidos
Sensações
Emoções
Escultura

KEY-WORDS

Body
Skin
Contact
Senses
Sensations
Emotions
Sculpture
O presente documento apresenta o Relatório de Projecto que reúne um conjunto de reflexões teóricas e teórico/práticas sobre as experiências plásticas desenvolvidas ao longo do mestrado em Artes Plásticas - Escultura. Nessa medida, o Relatório não reúne a totalidade dos projectos desenvolvidos ao longo do mestrado, mas uma selecção dos quais considero estruturantes e fundamentais para o entendimento de um percurso académico e artístico ao longo de dois anos. Na argumentação utilizada denominar-se-á cada experiência plástica por “objeto”, uma vez que será a denominação que melhor se adequa a todas as experiências, independentemente do seu média: escultura, fotografia ou vídeo e por uma recusa sistemática em usar termos como “obras”, “peças” ou “trabalhos”.

O Relatório de Projecto não está escrito segundo o acordo ortográfico e, em concordância com a orientação de Projecto optou-se por um modelo de escrita rigoroso mas que, por vezes, recorre a figuras de estilo como a metáfora ou outras estruturas gramaticais de carácter mais poético, de acordo com o tema.

Procura-se refletir sobre um trabalho plástico de carácter essencialmente escultórico, que se desenvolve em torno da noção de Corpo e na forma com este apreende, compreende e exterioriza o mundo. Muitas das questões apresentadas surgem da tentativa de entender a necessidade e a importância do Corpo numa prática Auto-Referencial e intuitiva, da necessidade de compreender este lugar estranho que somos e habitamos, “transformando o corpo objecto de leituras infinitas”.

Considera-se que o objectivo da prática artística desenvolvida não é revelar verdades, mas desenvolver, ampliar e aprofundar possibilidades, justificando em parte, a razão pela qual existe uma reutilização constante de alguns elementos, materiais e ideias de uns “objectos” para os outros. São assuntos ou reflexões que prevêem, inevitavelmente, uma nova abordagem, devido às questões que levantam ao longo da sua realização, e cuja uma única perspectiva não se revela satisfatória. A dificuldade técnica, ou o custo de produção associados à realização de determinados “objectos” ou dos seus elementos, desencadeiam a sua reutilização ao longo de diversas experimentações plásticas. Como é o caso do: “manto”2, elemento que sofre várias mutações e interpretações, desde Sem Título e Para além do Vestir, culmi-

---

2Elemento tridimensional em vidro soprado, à semelhança de um garrafão, com a configuração da genitália feminina.
3Elemento que e apresenta enquanto camada de baixo relevo em látex, obtida através da junção de vários retalhos que mimetizam as cascas de árvores.
nando em *Retorno*, ou do “Corpo-Garra-fão”3 elemento que surgiu da ideia de usar o Corpo enquanto contentor, que desencadeou “objectos” distintos como *Sede* e *Marsúpio*, numa perspectiva de explorar diversas noções de Corpo e objecto e, consequentemente a sua relação manifesta através de uma prática escultórica.

Nesta medida, entende-se por “da coexistência dos Corpos”: a existência comum - mais do que o acto de existir, ou o estado do que é, ou do que existe - onde o “co” implica a dependência ou a necessidade de um outro para esse mesmo estado de ser/de existir, numa existência em simultâneo.

A pesquisa está estruturada em três capítulos: “da sensação”, “do contacto” e “da intimidade”, dos quais constam onze sub-capítulos. “da sensação”, aborda de uma perspectiva teórica a relação do Corpo com os sentidos, especialmente os que apreendem e identificam as características e os elementos constantes das superfícies e do espaço/Corpo: a visão e o tacto. Propõe-se uma análise direccional para a percepção do mundo, nomeadamente do entorno e das suas superfícies, clarificando de que modo acontece a sua apreensão e a realização de um trabalho plástico em torno das suas características: a textura, a cor e a forma. “do contacto”, procura reflectir sobre a forma como o Corpo se relaciona fora da sua individualidade, com outros Corpos, animados ou não, do “eu” para o mundo. Da mesma forma, pretende explorar a experiência do toque e do reflexo que se apresentam enquanto aproximação à consciencialização do Corpo e a denuncia dessa mesma atra-

vés das marcas deixadas. “da intimidade”, incide sobre as relações de intimidade entre os seres humanos: De mim, para mim. De mim, para o outro. O “eu” que há no outro. Nesse sentido, reflectiu-se sobre as potencialidades da comunicação humana, principalmente as proporcionadas pela Pele e que, muitas vezes, só são possíveis através de um diálogo de intimidade com o outro. Desse modo, desencadeou-se uma necessidade de criar um contexto, também ele, de aproximação à intimidade entre o “objecto” e o observador, reflectindo uma tentativa de exprimir algo do domínio do sensível, algo que não se sabe muito bem o que é, nem como se apresenta ou representa. O resultado traduziu-se num processo de organizar ideias desencadeadas pela experiência própria dos acontecimentos, num alinhar de “porquê” e questões que surgem sob a forma de “objectos”. Por outras palavras, não da necessidade de atribuir nomes às coisas, mas de dar coisas aos nomes.
da Sensação
Figura 1:
*Vénus de Willendorf*
(28000/25000 a.c.)
calcário do oolítico
11,4 x 5,0 x 5,8 cm
Museu de História Natural de Viena
(Naturhistorisches Museum)
Imagem disponível em:
https://i.pinimg.com/236x/10/96/6e/10966ee299706df9dc040c143e-12f07e.jpg
Acedido a 13 de julho de 2019
Figura 2: 
Tapeçaria do *Apocalipse*  
(Século XIV)  
“Visão da Grande Prostituta”  
Fio de ouro, fio de prata seda e lã  
610 cm x 2400 cm  
Castelo do Rei Renato Angers, França  
Imagem disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/PMa_ANG062_F_Angers.jpg  
Acedido a: 8 de junho de 2019
Fig. x: Cinto de Castidade, séc. XVIII, XIX

Através da imagem deduz-se a representação de um Corpo sem a sua figuração directa. A apresentação “Cinto de Castidade” nos leva a uma sociedade e uma época específicas, onde se plasma o estigma imposto ao Corpo Feminino através de um objecto.
**Figura 3:**

*The Kiss*

Theodore Gericault (1816-1817)

Carvão e guache sobre papel castanho
20 x 27.4 cm

Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid


Acedido a 5 de agosto de 2019

---

**Figura 4:**

*Break The Internet*

Kim Kardashian (2014)

PAPER Magazine Cover

Imagem disponível em: https://hips.hearstapps.com/mac.h-cdn.co/assets/cm/14/49/640x682/54823f3208/be4._-elle-kim-k-paper-mag-2-v.jpg?resize=480:*

Acedido a 5 de agosto de 2019
BREAK THE INTERNET
KIM KARDASHIAN
Conforme já foi referido, este Relatório de Projecto apresenta-se através de uma série de diferentes abordagens plásticas ao Corpo, cuja dimensão ou intuito não permitem desenvolver uma análise demasiado profunda ou extensa de caráter filosófico, antropológico, psicológico ou biológico. Nesta medida, uma abordagem histórica e mais abrangente pretende colmatar, eficazmente, as necessidades para o entendimento do projecto.

Cada sociedade age sobre o Corpo determinando os seus próprios padrões, criando referências de beleza, saúde, atitude, ou moda, que se tornam exemplos para os diferentes indivíduos e actuam como criadores da História do Corpo. Pode afirmar-se que uma História do Corpo plasma quase directamente da Cultura e do Ser Humano, percorrendo o tempo, as estruturas sociais, éticas e morais. Assim, para se compreender os significados construídos em torno do Corpo Humano no presente, foi necessário fazer uma breve passagem pela história e pelas diferentes formas de entender e tratar o Corpo: a sua sexualidade, o seu género, a sua biologia e, consequentemente, a forma como é representado. Nesta medida, o fundamental da pesquisa, não incidiu na delimitação de datas ou épocas mas, na exposição de algumas características relevantes na forma de percecionar o Corpo em determinados períodos, nomeadamente: no período Pré-Histórico, na Grécia Antiga, na Idade Média, no Renascimento, no período da Revolução Industrial, e na actualidade. À semelhança de qualquer abordagem histórica, reforça-se a ideia de que os períodos apontados não podem ser entendidos como movimentos independentes, mas enquanto integrantes de uma dialéctica constante longo do tempo.

Desde a Vénus de Willendorf (28 000/25 000 a.c.), essa poderosa imagem feminina, idealizada como deusa-mãe num equilíbrio constante entre o sagrado e o profano, que o Corpo, umas vezes feminino outras vezes masculino, se expõe e explora como forma de abordagem e interpretação do mundo e da sociedade, ora numa perspectiva concreta ora num imaginário simbólico. A consciência do Corpo na “Vénus”, enquanto receptáculo da fertilidade, carrega em si todo o peso da identidade comum e, em simultâneo, acolhe o olhar de quem passeia pelas suas texturas e marcas com atitude de reconhecimento. O mesmo reconhecimento e intimidade pode observar-se milênios depois em L’Origine du monde (1866), de Gustav Courbet (1819-1877), é observável o mesmo sentido de pertença e de identidade, partilhando um mesmo ideário simbólico, contudo reflectindo um entendimento do belo que se adapta ao tempo. Entendimento esse, que difere bastante no Período Clássico (Grécia e Roma antigas), a posse de um Corpo belo era tão importante quanto a de uma mente brilhante, “mens sana
in corpore sano”⁴. O Corpo era treinado em função de um ideal de beleza, para contemplação, glorificação e interesse do Estado. A beleza do Corpo consistia no equilíbrio perfeito das suas formas, proporções e textura. A moral relativa ao Corpo e ao Sexo não era rígida e favorecia a satisfação dos prazeres do Corpo, dos quais se excluíam os escravos e as mulheres. Ou seja, o prazer e a predicação de belo era um domínio do masculino e não do feminino. De igual modo, também durante a Idade Média, com o desenvolvimento do Cristianismo, a concepção do Corpo representado e do Corpo real sofre nova idealização. Da beleza terrena passou-se à beleza espiritual. Ao nível das representações, os Corpos passaram a ser escondidos sob as roupas, a sua forma alongou-se, perdendo-se a noção de massa corpórea e tendendo a desaparecer. O Corpo analisava-se, pois estava associado à ideia de pecado/sexualidade e encarado como uma carne, a prisão da alma, exponente da sexualidade, do impuro ou do indigno e as suas expressões eram reprimidas. Contrariamente ao Corpo, a Alma podia ser objeto de salvação e as suas virtudes eram exaltadas através da Fé. Na Idade Média, as características físicas como a altura, a cor de pele e o peso corporal, eram associadas ao vínculo que um determinado indivíduo mantinha com a terra, tornando-se determinantes na distribuição das funções sociais. As técnicas opressivas sobre o Corpo, como os castigos e execuções públicas, as condenações pelo tribunal do Santo Ofício e o auto-flagelo marcaram a Idade Média. Era necessário esperar pelo Renascimento, com o qual regresa o antropocentrismo e igualmente o triunfo do Corpo enquanto forma de representação. As acções humanas passaram a ser guiadas pelo método científico, havendo uma maior preocupação com a liberdade, e o entendimento do Corpo tornou-se uma consequência disso. Os cânones de beleza sofreram alterações graças às argumentações de cientistas, artistas e pensadores. Observe-se o dualismo entre Mente e Corpo presente na análise à modernidade desenvolvida pelo filósofo francês René Descartes (1596-1650), a qual tende em separar Corpo e Consciência. Descartes apresentou o Corpo como uma massa concreta constituída pelas suas diversas partes que podem ser compreendidas como objetos distintos do mundo. Esta separação entre Corpo e Consciência não permitiu apenas conceber o Corpo como um objecto no mundo, mas atribuiu-lhe a capacidade de se responsabilizar, a nível motor, pela actividade mental. Com o desenrolar da Revolução Industrial, a divisão técnica do trabalho acabou por reduzir a acção do Corpo a uma sucessão contínua de gestos programados, desprovidos de liberdade e de criatividade. Nesta lógica capitalista, o Corpo tornou-se oprimido e manipulável, encarado como uma máquina de trabalho. Contudo, a representação artística desse período manifesta-se numa autonomia e materialidade do Corpo em toda a sua dimensão, evocando dois

exemplos como é o caso de *Nude Maja* (1800) de Francisco Goya (1746-828) e *The Kiss* (1816) de Théodore Géricault (1791-1824).

A sociedade contemporânea é herdeira da civilização Cristã, contudo, já não se verifica uma desvalorização do Corpo, em função da Mente. Na contemporaneidade, o Corpo e consequentemente a beleza têm um padrão social ditado pela moda, que tem como base a indústria do consumo à qual os “media” veicularam maioritariamente Corpos com um padrão estético inacessível para a maioria das pessoas. Depois do recalçamento imposto pela religião ao Corpo, surgiu uma nova forma de condicionamento imposto pela moda e pelo culto do Corpo, onde um certo tipo de beleza se traduz em influência social. Hoje, “na panóplia do consumo, o mais belo, o mais precioso e resplandecente de todos os objetos é o corpo”

Numa sociedade onde a beleza se tornou acessível a todos, motivada por um mercado crescente de produtos e serviços inteiramente dedicados ao seu aperfeiçoamento, o feio é visto como descuidado sendo, por isso, excluído. Esta lógica mercantil actua sobre as nossas carências mais profundas, como o medo da morte e da velhice, transformando o Corpo no grande impulsionador das indústrias da beleza e da saúde. Hoje, o Corpo é construído, decorado, pretensamente projectando a individualidade do ser, e é adaptável aos desejos de cada indivíduo, apresentando-

---


CORPO - PRÓPRIO: ENTENDIMENTOS GERAIS
SOBRE “SER - CORPO”

É perceptível, ao longo História, uma hegemonia da perspectiva Cartesiana da separação entre Corpo e Mente, e é contra essa divisão que se apresentaram as noções de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), as noções que esclarecem mais coerentemente as exigências de uma concepção de Corpo para a intelecção do trabalho plástico desenvolvido.

No século XX, Merleau-Ponty explorou a noção de percepção segundo aspectos da filosofia e da psicologia, segundo os quais, ao longo das suas obras, o autor apresentou o conceito de “Corpo-Próprio”. Nesta medida, o “Corpo-Próprio” opõe-se ao entendimento de um “Corpo-Objecto”, introduzindo uma noção de “Corpo-Sujeito” que promove a ideia de dissolução entre o Corpo e Mente, onde espírito e coisa “pertencem a um mesmo mundo”7. Assim, o “Corpo-Próprio” pressupõe a coexistência entre a parte física e a parte psicológica do Ser Humano, justificando a sua existência enquanto unidade, e não separando Corpo e Consciência. O autor expõe, deste modo, um discurso onde “Corpo-Próprio” presume uma existência do Corpo para além do seu conjunto de ossos, órgãos e pele, habitando na dimensão do sensível e plasmado-se na capacidade em “ter Corpo”, “ser Corpo”, ou “sentir Corpo”. É sob estas perspectivas que as experiências plásticas desenvolvidas procuram apresentar um olhar sobre o Corpo, onde o sentir se apresenta tão relevante quanto o respirar e se transfigura na necessidade básica que nos mantém vivos. Nas palavras do autor, “aquilo que se chama inspiração deveria ser tomado à letra: há verdadeiramente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser”8, atribuindo a mesma relevância entre o sentido figurativo (sensível) e o sentido biológico (físico) do acto de respirar.

Como qualquer Corpo no mundo, estamos submetidos às leis mecânicas naturais e, neste sentido podemos afirmar que somos um “Corpo-Objecto” como qualquer outro. O Corpo é um objecto no espaço, tal como uma mesa, ou uma cadeira. É pelo Corpo e através do contacto que estabelecemos com o mundo, que nos “sentimos” parte dele, e isso só é possível porque “somos” um Corpo que compartilha com o mundo uma mesma “carne”9: princípio de diferenciação sensível entre o dentro e o fora, ou de um corpo e outro. Quando me toco compreendo que há no meu Corpo uma reflexão, uma reversibilidade, vejo e sou visível, escuto-me enquanto falo. Em síntese, o Corpo-Sujeito é este que está presente na realidade e que tem a capacidade de experienciar-se a si

8 Merleau-Ponty, Maurice. “O Olho e o Espírito”. Lisboa: Nova Vega, 2015, p. 29
mesmo e ao mundo, não se apresentando como algo meramente material, mas como um Corpo que se experiencia a si próprio e à realidade que o circunda. O mundo é tal qual se apresenta aos nossos olhos, porém a nossa percepção tem a capacidade de experienciar e de ver, a si e ao mundo, sempre de uma nova perspectiva.

Em *O Corpo Utópico*, Michel Foucault (1926-1984) começa por citar Marcel Proust (1871-1922), que afirma que, “meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo”10. A partir da consciência de que é através dos sentidos que estabelecemos contacto com o mundo e o compreendemos, relembramo-nos que o nosso Corpo é o “lugar irremediável ao qual estamos condenados”11. É desta realidade material e temporal do Corpo, de que este só existe na sua exaustiva singularidade, de que somos um lugar e um tempo específico que se conjugam todas as premissas da condição humana.

---

11 *Ibid*, p. 7
Figura 5:

Hair
Louise Bourgeois (1959)
Tinta negra sobre papel
18.4 x 12.7 cm
The Museum of Modern Art
Imagem disponível em: http://www.moma.org/media/W1siZiI-sJjIeNzMDNSJdLFsicCI1M1ybNvb6ZleaQtLCI1cmVzaXplD1wM-DB4MjAwMFX1MDAaZSZldXQ.jpg?sha=cf20d8a973b2630f
Acedido a: 5 de janeiro de 2019

O presente desenho surge da passagem da mão pelos cabelos, na tentativa de compreender a textura dos fios e a forma do cabelo. Louise Bourgeois cria um registo dessa sensação táctil através da sua transferência, com o recurso de linhas negras, na superfície do papel.
O Ser Humano, reage a uma vasta gama de **estímulos**, dispondo de órgãos receptores especializados, chamados de sentidos. A cada um dos sentidos está associado, no Corpo, um órgão especializado na captação de determinados estímulos, os olhos com a visão, a Pele com o tacto, o nariz com o olfacto, os ouvidos com audição e a língua com o paladar. Cada órgão reage a diferentes tipos de estímulos como luz, pressão, variações de temperatura, vibrações mecânicas ou vibrações sonoras. Tratam-se de sensações que se transmitem de forma contínua e que partem de todos os pontos do Corpo para o centro nervoso da compreensão sensorial. Desse modo, não há actividade dos sentidos ou da mente que não desencadeie algum tipo de estado emocional: alegria, tristeza, prazer, admiração ou medo.

Os **sentidos** fornecem-nos infinitas possibilidades relativamente à comunicação humana e uma enorme diversidade de recolha de informações do mundo físico, sem as quais não o poderíamos entender. É a partir dos sentidos que aprendemos o mundo, contudo “A realidade não se oferece nua aos órgãos dos sentidos”\(^\text{12}\), compreender, interpretar e representar a realidade implica uma racionalização dos dados absorvidos, um confronto entre as percepções discordantes adquiridas pelos diversos sentidos, para através deles se construir uma realidade ajustada, onde “conhecer e pensar não é chegar a uma verdade absolutamente certa, é dialogar com a incerteza”\(^\text{13}\).

Deste modo é necessária a auto-reflexão e a autoconsciência, a predisposição e a atenção, para que se desenvolvam, se relacionem e se consciencializem os sentidos e as emoções.


TOCAR

A sensibilidade tátil, é a capacidade sensorial mais primitiva e a primeira a desenvolver-se no Ser Humano, desde o ventre materno. O órgão sensorial do tacto é a Pele, que responde a uma grande variedade de estímulos e dá origem a múltiplas sensações tais como: a temperatura, a pressão, a vibração e a dor. Cada uma delas tem estruturas apropriadas à sua recepção, que se encontram dispersas por toda a superfície corporal, ao contrário da visão, da audição, do paladar, ou do olfato que estão limitados à cabeça.

No conjunto das diferentes competências associadas ao tacto, destacam-se pelo seu impacto pessoal ou social as que servem de defesa ao organismo e as que possibilitam a manipulação de objectos materiais. Desse modo, à semelhança dos restantes sentidos, o tacto inclui um modo activo, “tocar”, e um modo passivo, “sentir o toque”. Contudo, o toque atento, esse que tateia em busca de compreensão, tem com a mão, uma especial relação. “Ao longo da sua busca da profunidade, a mão, com o homem, está condenada a permanecer à superfície das coisas e dos seres”14. Nessa medida, a mão torna-se um acesso, um “micro-organismo”15 de um organismo maior (o Corpo), cuja pele se articula, combinando “até ao infinito os movimentos do punho e das falanges”16 e adaptando-se às formas. Consequentemente, o tocar mantém-se como “uma necessidade comportamental básica na mesma proporção em que o respirar é uma necessidade física básica”17.

“Em contrapartida, a mão que toca não embate, pelo menos em essência. O tocar implica, com efeito, a vontade e o desejo de seguir uma superfície e de desposar uma forma; longe de ser uma exteriorização de um antagonismo, o tocar auscultá, por assim dizer, o corpo estranho. É por isso que uma mão que toca é uma mão que explora um contorno, tateia uma consistência, roça uma superfície, enlaça um volume, sopesa uma massa, irradia ou aprecia um calor…”18

É da versatilidade da capacidade tátil, que esta pode adquirir diferentes significados em função da situação em que se apresenta, nomeadamente ao nível da receptividade do tocado e intenção do tocante, traduzindo-se num potente mecanismo

---

15 Ibid, p. 131
16 Ibid
18 Ibid, p. 128
de comunicação. Consoante quem toca, um mesmo contacto pode ser entendido, pelo tocado, como um toque casualmente neutro, um toque agradável, cócegas ou até mesmo como uma violação da intimidade. O mesmo toque, feito pela mesma pessoa, pode ser entendido de diferentes formas de acordo com a circunstância do tempo e do lugar ou da disposição sub- jectiva de quem é tocado. Isto porque se supõe, em parte, que o contacto corporal exprima ou induza emoções próprias das relações de intimidade.

Para ilustrar esta ideia, atentemos a *Two Stage Transfer Drawing* (1971), de Dennis Oppenheim (1938-2011), a criança desenha sobre as costas do pai e este sem acesso visual às suas próprias costas, tenta repetir o mesmo desenho para uma parede através da transferência do gesto. Aqui plasma-se, a forma como o pai sente o percurso do elemento riscador ao longo das suas costas, e de que modo a transferência e a sincronia de ambos os gestos é denunciada através da linha. Deste modo, à semelhança de um cego que apreende o mundo pelo tacto, Dennis Oppenheim reproduz um desenho, ao qual não tem acesso visual, através da transferência de uma sensação táctil para um gesto. “Por paradoxal que possa parecer, é afinal o tocar activo que estabelece a visão”19.

---

**Figura 6:**
**Homúnculo Sensorial**

O Homúnculo Sensorial, representa uma pequena parte do nosso cérebro como um mapa sensorial que reflecte a sensibilidade tátil, de pressão ou de dor, de cada uma das partes do nosso corpo. Os lábios e as extremidades são representados de forma mais pronunciada, tornando as carícias, os beijos, ou os abraços, muito importantes em termos de sensibilidade e apreensão do universo das emoções que nos permitem sentir.

---

19 Brun, Jean. “A mão e o Espírito”, p. 125
Os nossos olhos apresentam-se como janelas pelas quais a beleza do universo é revelada, alcançam estrelas a milhares de anos luz e focam a textura da própria pele. Partindo das palavras de Merleau-Ponty posto que, “ver é ter à distância”\[^{20}\] entende-se que o olho, traz à alma o que não lhe pertence, adquirindo-o, a esse pedaço de mundo que pelo olhar torna seu. A visão vincula o Ser Humano ao mundo e à riqueza das suas imagens enquanto instrumento de percepção, de compreensão e de leitura da realidade. A visão inicia-se com a luz, que determina a intensidade, o tom e a sombra do que se observa, e os olhos podem distinguir cerca de dez milhões de gradações de luz e sete milhões de diferentes matizes de cor e são os responsáveis por 75% da nossa percepção. Muitas das percepções adquiridas através dos olhos, estão programadas para serem efectuadas à nasceança, como a percepção da cor ou do movimento.

“Se puderes olhar, vê. Se puderes ver, reparar”\[^{21}\], **olhar**, **ver** e **reparar**, representam intensidades distintas de usar o sentido da visão, sendo que o olhar se refere a uma faculdade dos sentidos, através da qual, com os olhos nos é possível percepicionar o mundo. Por outro lado, o ver é um olhar atento, é um olhar que analisa, que procura compreender aquilo para que olha e o reparar é a visão plena, que consiste na concentração da atenção num ponto ou objecto determinado e se transforma em conhecimento. Resumindo, é a partir da visão e da sua racionalização, que organizamos o mundo, que o categorizamos, quantificamos e estruturamos. Nesse sentido, a percepção visual pressupõe um recurso à memória, o que pode fazer com que aquilo que se observa possa ter variadas leituras de acordo com o observador ou o seu plano emocional.

“A vista tornou-se um sentido privilegiado do *Homo Erectus*, pelas suas competências na percepção do espaço e do que no espaço se contém”\[^{22}\], apresentando-se ao longo da história da civilização ocidental, uma proeminência da Visão em relação aos outros sentidos. O excesso de informação visual tem conduzido a uma quase total anulação dos outros sentidos, de tal modo que à visão compete a selecção e categorização dos estímulos a apreender. Desde os meios de comunicação, às diferentes plataformas de divulgação de informação, televisão, jornal, revistas e plataformas on-line. A visão tem vindo a tornar-se tão predominante que “por vezes é necessário dar descanso ao mais atento e desperto dos sentidos”\[^{23}\].

\[^{20}\] **Merleau-Ponty**, Maurice. “O Olho e o Espírito”, p. 26


Usualmente, pensar em tacto, é também, pensar em visão. Sempre que o nosso olhar observa as mais diversas superfícies, é capaz de compreender a maioria das qualidades tácteis dos materiais. Características estas, que se tornam previsíveis devido à memória existente das experiências tácteis vividas. A memória, dá-nos antecipadamente uma consciência da consistência, temperatura, ou textura de um determinado material. À semelhança de todos os objectos no mundo, qualquer escultura tem pele, superfície concreta e tangível. Nesse sentido, a importância da superfície ou da pele enquanto exterior das coisas, pode ser entendida pelas suas características físicas e consequentemente visuais e tácteis. Nesta medida, considera-se que a compreensão da superfície se baseia na visualização do padrão, da textura, da cor, da opacidade e da reflexão, equivalendo às características visuais que nos permitem identificar um material: metal, pedra, argila, couro, pele, tecido, madeira, plástico, vidro, líquido, gelatina ou espuma. A Cor, que pode ter opacidade, se torna mais clara ou escura de acordo com a quantidade de luz, e mais saturada ou menos de acordo com o nível de intensidade do pigmento ou da luz. A opacidade representa a incapacidade de qualquer superfície em permitir a passagem da luz, por oposição à transparência que corresponde à capacidade das superfícies em serem permeáveis a ela. Nesse sentido, entre o transparente e o opaco existe uma infinidade de translúcidos.

Nesse sentido, a superfície é algo muito mais profundo do que aquilo que se apresenta, uma vez que é da adição de camadas que a superfície visível se vai construindo. Por outro lado, o padrão, que funciona através da repetição de um módulo, como por exemplo uma parede de azulejos ou um tecido, podendo ser artificial ou natural. Até mesmo a reflexão pode ter vários graus de intensidade, desde uma superfície mate como a madeira ou a argila que vão adquirindo características reflectoras através da adição de vernizes ou vidrados, sendo que o espelho representa a superfície mais reflectora imediatamente seguido das superfícies metalizadas e polidas.

Os nossos sentidos aprendem a superfície em toda a sua dimensão e profundidade, no entanto há situações em que essa apreensão não se revela verdadeira, uma vez que os nossos sentidos podem ser enganados. É o caso das situações de camuflagem de alguns animais na natureza. Os artistas procuram, nas suas obras, replicar fielmente materiais, substâncias e texturas num processo de mimésis: desde a pintura tromp-l’oeil, à própria perspetiva que pressupõe a representação dos objectos no espaço na sua dimensão e posição relativas, tal como a visão humana supostamente os compreenderia. Durante o período denominado de Optical Art, que tinha o propósito de explorar a falibilidade do olho humano através do uso de ilusões de ótica, recorreu-se primordialmente ao preto e ao branco, de forma a criar a impressão de movimento, clarões.

ou vibrações, que por vezes parecem inchar ou deformar. A escultura participa do mesmo processo de mimésis conferindo, através do virtuosismo técnico, a capacidade ao bloco de mármore de adquirir as características da pele ou do tecido, nomeadamente as veias e tendões sob a pele das mãos de *David* (1501-1504) de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), a textura macia da pele visível no *O beijo* (1988-1989) de Auguste Rodin (1840-1917), ou transparência das vestes que nos permitem ver traços do Corpo em *Undine Rising from the Waters* (1880) de Chauncy Bradley Ives (1810-1890). Nos dias de hoje, o artista contemporâneo, dispõe de um conjunto de materiais/substâncias com os quais poderá recriar todo e qualquer tipo de superfície, desde resinas, sílicones, vidrados cerâmicos e pigmentos. Além destes factores externos, a nossa percepção pode ser iludida a partir de factores intrínsecos ao próprio observador, como por exemplo, a situação de euforia/depresão provocadas pelo estado de embriaguez e os diferentes estados alterados de consciência através do consumo de substâncias psico-aditivas. Situações como um estado exacerbado de paixão ou de dor também influenciam a percepção sobre a realidade. Tudo isto contribui para a alteração da percepção sobre as superfícies e consequentemente da leitura que se faz do mundo.

Em *A Roda dos Prazeres* (1968), de Lygia Pape (1927-2004), verifica-se uma situação muito semelhante. A obra consiste num círculo de 16 tigelas com líquidos coloridos para o público gustar degustar o “sabor” das cores, com o recurso a um “conta gotas”, baseada na sua experiência sinestésica vivida com Índios da Túpinanba. Contudo havia um lado de ironia associado ao trabalho, pois cada espectador que interagia com a obra, era atraído por uma determinada cor, porém ao degustá-la, o sabor não correspondia ao conhecimento previamente adquirido. Esta experiência relaciona-se com o facto dos indivíduos atribuírem determinados paladares a determinadas cores, associando-as a substâncias específicas: a cor de laranja com o doce do sumo de laranja, um líquido leitoso e branco associado ao leite, ou um encarnado forte que se pensa ser vinho.

A percepção dos materiais presentes em “objectos” que realizei, como *Retorno ou Sede*, observando a “gaveta de vidro”, ou o “Corpo - garrafão”, compreende-se que se trata de uma superfície transparente, fria e polida. O conhecimento adquirido relaciona essas características com um material específico: o vidro. É também o conhecimento adquirido que, ao observar a superfície da toalha de algodão, permite calcular que ela seja confortável, macia e maleável. Ao observar o vinho, compreende-se que este é líquido. Mesmo sem lhes tocar concretamente, existe uma ideia relativa à sensação táttil activada por um determinado material, numa determinada obra, num determinado contexto. Por outro lado, há materiais, que devido à sua natureza pouco familiar, ou por estarem desenquadrad os do seu contexto habitual,

---

24 Elemento em vidro que mimetiza a forma de uma gaveta e que pertence a *Retorno*
se tornam difíceis de reconhecer ou associar a uma sensação tátil, como é o caso do látex.

Em a *Fonte dos Prazeres* o espectador vê-se, fragmentadamente, refletido pelo plástico espelhado do interior de uma caixa de vinho, o qual se manifesta pela sua ausência, e o seu consumo se transfigura no acto compulsivo do beber, ou entenda-se numa necessidade compulsiva do sentir. A boca, uma das partes do Corpo com maior sensibilidade tátil, representa o canal vital pelo qual comemos, falamos, respiramos e beijamos. Num beber de um beijo alcoolizado, onde a “embriaguez”25 se apresenta como um engano dos sentidos. A noção de prazer que aqui se apresenta é de uma natureza estranamente ambígua, na medida em que tanto a dor como o prazer fazem parte da nossa configuração biológica, e a experiência do prazer/desprazer é fundamental para assegurar a sobrevivência do indivíduo e da espécie. O prazer é normalmente encarado como algo de positivo, é mais do que a satisfação de uma necessidade ou um restauro do equilíbrio, o prazer emerge da excitação dos sentidos ou seja, de um estado de desequilíbrio. Nesse sentido, a sua natureza é forçosamente limitada e efêmera o que leva os indivíduos a procurarem sedentamente estados de prazer, multiplicando e diversificando as suas sensações e experiências, muitas delas através de algum tipo de experiências límite, isto é:

entre a dor e o prazer. Porque, um prazer pode tornar-se mais intenso quando se lhe adiciona um pouco dor, na medida em que a dor provoca uma reacção de defesa excitante, tanto a nível físico como a nível psicológico.

---

25 Conjunto de sintomas de intoxicação, causada pela confusão na comunicação entre os neurônios, as células do sistema nervoso. Depois de passar pelo intestino e alcançar o sangue, o etanol presente no vinho activa a acção dos neurotransmissores responsáveis pelo prazer.
Figura 7:
*A Roda dos Prazeres*
Lygia Pape (1968)
Dimensões variáveis

Acedido a 5 de agosto de 2019
Figuras 8 e 9:
*Fonte dos Prazeres*
*Sara Ramone (2019)*

Interior de uma box de vinho, latex, pigmento vermelho e pigmento branco.  
6 x 31 x 42 cm 

Exposição Individual, MARGEM  
Convento do Carmo, Torres Novas 
Créditos Fotográficos: Sara Ramone
do Contacto
A PARÊNCHE, TOQUE E A PERMEABILIDADE DA PELE

É da unicidade corporal inerente a cada um de nós que a pele se apresenta enquanto limite do olhar e do tacto, o contentor da forma pela qual somos corpos, o lugar de diferenciação entre o dentro e o fora, entre o “eu” e o mundo. A pele apresenta-se como o órgão mais extenso e visível do Corpo, permite o mais delicado tacto e regista constantemente sensações, convertendo-se num órgão de comunicação, muitas vezes mais eloquente do que as palavras. Enquanto fronteira com o mundo exterior, a pele torna-se barreira de defesa do resto do Corpo contra potenciais invasores, bactérias, vírus, fungos, parasitas, frio, calor, seca e humidade. Contudo é permeável em ambas as direções, permitindo a absorção e a libertação de líquidos e de calor ou frio, que ajudam a manter a temperatura. Enquanto superfície, “a pele é o espelho do funcionamento do organismo”26, dado que algumas doenças podem manifestar-se em situações de grande conflito emocional, de grande nervosismo ou extrema ansiedade, provocando uma diminuição dos níveis hormonais de defesa imunológica, que se manifestam, diversamente, na pele. Pode-se afirmar que a pele denuncia e emite sinais, seja através de alterações da pigmentação, de marcas, de manchas, de borbulhas, de hematomas, ou por alterações de odor. Por outro lado, a “nossa pele formiga de excitação e adormece diante de um choque; é espelho de nossas paixões e emoções”27. Nesse sentido, a pele traduz, com proximidade, a idade e a saúde humana, tornando-se no ecrã da nossa vida, “onde se projectam experiências, penetram sensações e a nossa existência encontra a sua profundidade”28. A pele estende-se e retrai-se de acordo com o nosso peso e áreas corporais, adaptando-se à nossa forma, também não se apresenta igual em toda a superfície do Corpo, sendo que, em algumas zonas, a sua plasticidade permite-lhe moldar-se adquirindo diferentes formas. Noutras áreas, como o caso do abdômen e da vagina a pele chega a ser tão elástica, ao ponto de se estender o suficiente para funcionar como receptáculo da vida e criar as condições necessárias para transportá-la até ao mundo. Nas zonas de apoio, como o caso dos joelhos, dos cotovelos, das plantas dos pés e das palmas das mãos, a pele endurece através da fricção e do contacto com as superfícies. A pele protege-se do frio através do pele em determinadas áreas do Corpo, como a cabeça, as axilas, a zona pública e o nariz, e do sol, através da melanina, responsável por escurecer o tom de pele, do cabelo e dos olhos, em regiões de maior calor. Por outro lado, verifica-se o contrário em lugares de menor exposição solar e frio,

27 Ibid
28 Ibid
onde as peles e os olhos tendem em ser mais claros e os pelos mais densos.

Atentemos na noção de Corpo enquanto uma inesgotável fonte de símbolos, apresentado-se como construção e reflexo da acção de uma determinada cultura sobre a natureza (Corpo), onde a pele se manifesta enquanto “Ethos”29 pessoal, por entre uma grande diversidade de Corpos. Repare-se que, o Ser Humano começou por se vestir para se proteger do frio, aproveitando outras peles, de animais com maior pelagem, que provinham de caça. Na cultura ocidental o Corpo vestido tornou-se significante, serviu nos homens a ostentação (o poder), e nas mulheres o pudor e o recato (a submissão). Contudo, após séculos de ocultação dos Corpos, assistimos, na actualidade, a uma normalização (banalizada até) da nudes, na qual a ideia de pudor se dilui e a noção de beleza se transfere para o Corpo. Desde os primórdios da espécie humana, a pele tem suportado uma grande quantidade de alterações decorativas. Desde pinturas e tatuagens efêmeras até às permanentes, perfurações, piercings, alargadores e esteticadores de partes do Corpo. A pele tem sido perfurada, esticada, e simetricamente ferida, para realçar, dependendo das estruturas sociais, das culturas e de questões estéticas, religiosas ou políticas, o que há de mais ou de menos atraente, enfatizando e alterando o aspecto aparente do Ser Humano: a pele tornou-se um objecto simbólico mas também de exibição. Considerando o exemplo da Figura 10:, relativa às marcas e cicatrizas dos povos da Nova Guiné, uma acção semelhante é agora verificável no Ocidente: a scarification30, que é principalmente exercida com um objectivo estético. À semelhança desta intervenção na pele, repare-se nas tatuagens ou nos alargadores utilizados nos lábios, no nariz e nas orelhas que, de uma perspectiva geral, eram praticados por diversas culturas ao longo do tempo e cujo tamanho assinalava, o estágio de maturidade do indivíduo. Marcas e símbolos que foram resgatados, pela cultura ocidental, ao longo das últimas décadas e desconvertidas do seu propósito original. Exemplos verificáveis a partir dos anos 70, onde as marcas corporais como piercings ou tatuagens, tinham para além da sua finalidade decorativa, a função de afirmação de uma identidade marginal, enquanto expressão simbólica de uma atitude relativa às convenções sociais. Entre as quais, o rapar os pêlos ou o cabelo, exibindo o couro cabeludo, ou o usar cristas em sub-grupos sociais como skinheads ou punks. O adoptar de rastas pelos Dread ou Rastafari, provenientes da ideia de nós e emaranhados de cabelo, enquanto movimento/statement de contracultura, já observáveis em culturas como a Peruana desde o ano 200 d.c., e posteriormente associadas à falta de higie-

---

29 Definição de: Ethos é uma palavra com origem grega, que significa “caráter moral”. É usada para descrever o conjunto de hábitos ou crenças que definem uma comunidade ou nação, disponível em: https://www.significados.com.br/ethos/, consultado a: 1 de setembro de 2019

30 Técnica de modificação corporal que consiste em produzir cicatrizes no corpo através de instrumentos de corte.
ne relativa aos escravos transportados de barco para a América.

Hoje a marcação e **modificação corporal** é um fenômeno de moda em vias de banalização, cujo sentido pode oscilar entre o expor-se ao olhar como objecto estético e o impor-se ao desejo como objecto erótico. Mas, perdendo o sentido de marginalidade, apresenta-se sobretudo como uma opção para o valor do corpo, isto é, do “eu”. Visto que a pele se apresenta como um dos veículos de comunicação mais imediatos nas relações interpessoais, pensar em pele unicamente enquanto invólucro do corpo é desprezar a sua importância nas relações afetivas e sociais. Na cultura ocidental e com a ascensão da cultura de massas, a pele sofreu várias abjeções, principalmente a nível estético. Quando a pele adoecer, causa alterações na comunicação afectiva e social, podendo desencadear um sentimento de rejeição e comprometer a autoestima de quem não conseguem superar a diferença. Nesse sentido, a pele enquanto optimizador do valor do corpo associado à sua superfície, tornou-se alvo da cultura Ocidental, que se certificou de desenvolver os mecanismos necessários para o seu aperfeiçoamento, como o crescente número de produtos cosméticos ou maquilhagem, com o intuito de **camuflar** ou **transformar** a sua própria aparência. Desenvolvendo até, especificidades da medicina, não unicamente associadas à saúde, mas em função do seu aprimoramento estético, como a dermatologia ou a cirurgia estética.

Nesse sentido, reflectir sobre relação entre pele, Corpo e Mente, apresenta-se como indispensável. Identificar a pele com o “eu”, não é algo simplesmente literário ou poético. A título de exemplo, **Didier Anzieu** (1923-1999) estabeleceu a importância da pele ao afirmar que “De todos os órgãos dos sentidos, é o mais vital: pode-se viver cego, surdo, privado de paladar e de olfato. Sem a integridade da maior parte da pele, não se sobrevive.”. Facilmente conseguimos entender a ideia de pele associada ao conceito de indivíduo, isso torna-se visível em alguns textos ou expressões diárias onde se misturam sentidos atribuídos que dificultam, por vezes, o diferenciar a noção de pele quanto derme da noção de pele enquanto indivíduo, como por exemplo: “estar bem na sua pele”, “à flor da pele”, “salvar a pele” ou “ser esfolado vivo”.

À semelhança de cada um de nós, cada pele é única, traduzindo a própria história de um Corpo. A minha pele é clara, tem cheiro próprio, tem cicatrizes, manchas, estrias, marcas de acne, celulite, sinais, vincos, pelos escuros, furos, tatuagens, e um hemangioma. Todos eles traduzem diferentes coisas, numa história individual do meu Corpo (vida) contada através da pele e das suas marcas. Num narrativa que se apresenta ainda escassa, começaria por uma “marca de nascença” que tenho desde o primeiro dia de vida: uma mancha rosa, com cerca de 5 cm de diâmetro, ao fundo das minhas costas, igual à da minha irmã, da minha mãe, da

minha avó e designada por todas elas de “flor”. Curiosamente a sua conotação genética parece remeter-me a um passado para além do meu, a um sentido comum das peles que se expressa através de uma mancha. Olho agora para uma cicatriz na minha perna que nunca desapareceu. Fi-la ao cair, enquanto corria para fugir de uma cobra. A marca no braço, já meia escondida, recorda-me o dia em que o entalei dolorosamente na porta da sala do meu 6º ano. A cicatriz no dedo, fi-la na tarde em que o espetei no anzol da cana de pesca do meu tio, enquanto brincava com a minha prima mais velha. A marca na cabeça, foi no dia do meu sexto aniversário, quando rachei a cabeça na plataforma do camião do meu pai. Ela, a minha pele, é testemunha, e a primeira a auscultar os acontecimentos e situações, sempre comigo e em mim para proteger o meu corpo e registar as suas memórias físicas, ao longo de um processo de crescimento e aprendizagem, que se mantém vivo. Nesse sentido, a minha pele ainda conta muito pouco, sem vincos na testa, em volta dos olhos ou pescoço, nem marcas na barriga que denunciam uma gravidez. Contudo, com furos na cara e nas orelhas, com tatuagens ao longo dos braços e pernas, marcam uma certa inconstância da minha experiência vivencial enquanto jovem/adulta.

**Figura 10:**
Marcas de cicatrizes sobre a pele, das tribos de Papua-Nova Guiné.
Imagem disponível em: https://i.pinimg.com/564x/61/c1/2e/61c12efe-c360fa6b59bbc1288d80571e.jpg
Acedido a6 de agosto de 2019

Os anciães utilizam láminas afiadas para fazer marcas no corpo dos jovens imitando padrões das peles de jacarés, assinalando um ritual de passagem para a idade adulta, as cicatrizes tornam-se símbolos de maturidade.
CONHECIMENTO ATRAVÉS DO TOQUE

O tacto constitui o mais primitivo dos sentidos do Ser Humano, estando presente desde a sexta semana de vida intrauterina. É o primeiro órgão que se forma no embrião e, “após o nascimento, a pele é convocada a constituir muitas respostas adaptativas novas a um meio ambiente ainda mais complexo do que aquele ao qual esteve exposta até então, no útero” 32. O bebé começa a adaptar-se a novas sensações ainda no início do seu desenvolvimento a partir da passagem radical de um ambiente líquido para outro seco. Essa mudança compreende as novas sensações e experiências de temperaturas, texturas, toques, e outros estímulos que irão proporcionar novas vivências e aprendizagens que serão retidas para o resto da vida: logo após o seu nascimento. O tacto, em conjunto com o olfato e a audição, e ainda antes da visão, possibilita ao bebé o reconhecimento da mãe e a busca por alimento, tal como mais tarde irá permitir a organização espacial e a organização de seu sistema neural, fundamentais para toda a vida.

Metamorfo 33 e Retorno apresentam-se como duas tentativas distintas da reinterpretação de uma pele: Metamorfo, mais relacionado com um estágio de transformação motivado pelo conhecimento e reconhecimento e Retorno associado a um signo de transformação motivada pela repetição do gesto de coser, que induz inconscientemente à reflexão.

“Extasiado consigo mesmo, fica imóvel, incapaz de se mexer, (…) Olha maravilhado para tudo o que o torna maravilhoso. Sem saber, deseja-se a si próprio, e o elogiado é quem elogia; E, ao desejar, é o desejado, e junto incendeia e arde de amor. Quantas vezes beijos vãos não deu àquela fonte enganadora! Quantas vezes não mergulhou os braços no meio das águas para abraçar o pescoço que vê, e não se abraçou a si mesmo!” 34

A partir das palavras de Ovídeo, atentemos nas Figuras: 11 e 12, relativas a Metamorfo onde se manifesta a necessidade de um, “ver para tocar melhor, tocar para ver melhor” 35, onde o acto de apon- tar mostra-se como o gesto primordial do dedo indicador, que se anuncia como

minucioso e insistente. Similarmente, em o “Corpo Utópico”, anteriormente mencionado, Michel Foucault apresenta-nos a tentativa de uma consciencialização sempre fragmentada do próprio Corpo, através do reflexo de um espelho ou do toque. Isto porque, não nos vemos a nós próprios, pelo menos não na totalidade, para o efeito necessitamos sempre de espelhos, reflexos, fotografias, representações e do tacto.

Metamorfo, direcciona-nos ao Mito de Narciso, onde se plasma a relação do sujeito e a sua imagem reflectida. A simples existência de um círculo de vidro sobre um fundo negro reflecte a luz e, consequentemente a própria imagem. A utilização do vidro circular, não se prendeu unicamente com a necessidade da criação de um reflexo, mas também com uma inevitabilidade escultórica da relação entre o Corpo-fruidor e o Corpo-objeto. É criado um vínculo de uma natureza estranhamente ambígua, na medida em que essa relação não se manifesta unicamente a nível formal, mas na relação criada através do próprio reflexo. Contudo, o reflexo não se apresenta totalmente nítido. A verdade é que ninguém tem realmente a e total consciência de si. O negro torna-se superfície, o vidro em espelho e o “eu” em Narciso. Nesta medida, Metamorfo traduziu-se num ensaio que procura repensar o Corpo a partir da reinterpretação da sua superfície, associando-se a uma espécie de personificação, camuflagem ou metamorfose. Eu, Metamorfo, desapareço principalmente porque “eu” já não sou “eu”, porque aqui o “eu” personifica-se “Narci-so” e o Corpo camufla-se pelo negro e por entre o negro. Nesta medida, a superfície apresenta-se enquanto principal instigador de uma curiosidade. Vejo-me provocada pela relação do objeto com o corpo, com o seu contacto, as suas semelhanças ou dissimilaridades e o contágio entre superfícies e formas. O reflexo é o próprio alimento da acção de me pintar. O Corpo torna-se, também ele, objecto plástico, através da estranheza de uma nova pele. Contudo, o seu entendimento vai para além de uma pele unicamente enquanto superfície. Apresenta-se pela representação de uma espécie de autoconsumo, quase como se o objecto reflector fosse a minha própria pele e não o espelho. Eu refleti o negro presente no espelho, o espelho reflecte-me a mim e eu o negro através dele. A reflexão que orienta a acção não reside, somente, na procura de hipóteses para a metamorfose de uma personagem, mas também, na exploração da multipolaridade intrínseca a indivíduo, mediante a exploração dos polos opostos e, para além deles, todos os seus múltiplos. Através do reflexo, o Narciso contempla-se a si próprio mas, acima de tudo, um outro por não saber que é de si, ou do seu reflexo, que se trata. Através do Metamorfo a história, até então contada pela minha pele, é anulada.
Figuras 11 e 12:
*Metamorfo*
Sara Ramone (2018)
Vídeo 15’36 em loop, televisão e leitor de DVD.
37 x 40 x 45 cm
Créditos Fotográficos: Beatriz Bizarro
CRIAÇÃO DE NOVAS PELES

De metamorfose em metamorfose, constrói-se uma nova pele/novo Corpo, a cada toque uma nova impressão digital emerge, uma nova superfície que se oferece à contemplação e à fruição de outro olhar/tocar. Cada pele/objecto não só é apreendida pela sua expressão/linguagem intrínseca, mas também pela carga simbólica de alguns materiais e pela conotação metafórica que ambas conferem ao objeto.

Nesse sentido, é com base no entendimento da noção de “metáfora plástica” que se pretende clarificar algumas relações conceituais e justificar a escolha de alguns materiais. Em *A transfiguração do Lugar Comum*, Arthur Danto (1924) desenvolve uma teoria da metáfora na qual explica como acontece a transfiguração de objectos utilitários em objectos que admitem receber a predicação de “obra de arte”. O autor entende que as obras de arte podem ser distinguidas de qualquer outro tipo de representação. Em busca das bases pelas quais tais distinções são feitas, Danto estabelece uma teoria da metáfora que se estende às Artes Plásticas. Tal transfiguração não consiste em notar propriedades sensíveis já existentes no objecto utilitário, mas fornecer-lhe propriedades inteiramente novas, ainda que a sua aparência se mantenha a mesma. A sua tese é de que as metáforas plásticas ou visuais se encarregariam de atribuir propriedades relacionais aos objectos transfigurados, diferenciando-os categoricamente de objectos utilitários. O filósofo aproxima mais dois campos: o da Arte e o da Retórica, para sugerir que em ambos os casos acontecem certas estratégias de interpretação que poderíamos denominar de “metáforas”.

Se entendermos que os sistemas culturais são sistemas simbólicos e que os indivíduos agem sobre os sistemas simbólicos graças ao reconhecimento e padrão de identidade, cada indivíduo faz a leitura apropriada ao seu sistema de valores, símbolos e conhecimentos. A consciência do ser provém da interpretação que representa uma procura de conhecimento, e nesta medida as imagens não são inocentes, pois induzem pensamentos, sugerem acções, provocam o desejo estimulam a criatividade e sobrecarregam o imaginário individual. Consideremos a ideia de que as obras de arte são significados incorporados - porque uma imagem nunca vem só ou se apresenta isolada, ela chega plena de significados e de intenções. Por essa razão, a abordagem de um “objecto” nunca poderá ser uma via de sentido único, ela será sempre multidireccional e sobretudo muito diversificada, do mesmo modo que vemos e sentimos.

Há alguns “objectos” onde se prevê claramente uma dificuldade na repetição de certos elementos, ou materiais, nomeadamente em *Retorno, Sede e Mar-súpio*. Por exemplo, em *Retorno*, ao longo do desenvolvimento do “manto” em látex, que se desencadeou a partir da criação de diferentes abordagens de um mesmo
exemplar até chegar à sua configuração definitiva. Inicialmente os vários fragmentos foram cosidos, dando origem ao “manto”, que depois foi vestido e fotografado, registando os movimentos do Corpo e a sua relação com o “manto”, recorrendo ao uso da fotografia de longa exposição. Posteriormente foi apresentado, estendido verticalmente. As diferentes abordagens realizadas devem-se, em parte, à sua ambiguidade plástica e conceptual, mas também ao tipo de trabalho insíste e minucioso implicado no acto de fazer um manto com tais características. Em Sede e Marsúpio: o elemento principal é o mesmo, o garrafão de vidro em forma de ventre, que é reutilizado com propósitos conceptuais distintos. Uma primeira abordagem resulta de uma tentativa de afastar os Corpos através da delimitação do espaço com a linha branca e a outra convoca o espectador a aproximar o Corpo, através das alças ajustáveis que subtilmente convocam a sua utilização.

As experiências plásticas desenvolvidas através do manto, viram-se satisfeitas e consequentemente suspensas com a concretização de Retorno, que anuncia, com clareza, essa procura de uma segunda pele, onde a trama é empregue de maneira a ampliar o entendimento da própria textura enquanto superfície irregular que contraria e dialoga com uma certa uniformidade da própria pele humana. Apresenta-se, desse modo, mediante a manufatura de uma nova pele, cuja textura surge através da replicação da superfície de várias cascas de árvore, com recurso a látex líquido com tonalidades de pigmento vermelho e branco que, após solidificação, foram cosido com agulha, dedal e linha, criando um manto. As acções inerentes às funções de um manto encontram-se expostas/descritas. O acto do vestir foi registado em vídeo e exposto através de um percurso horizontal com os seus vários frames/stills, com a (des)composição de um Corpo, através de uma pele em pausa no espaço e a sua segmentação no tempo. Simultaneamente o acto de despir, intrínseco à forma como o “manto” repousa, agora imaculadamente dobrado sobre a gaveta de vidro. O “manto” transforma-se numa nova camada, outra pele, capaz de revestir todo o Corpo, de o proteger, mas também de o ocultar. Ele transforma-se numa nova pele, transfigurando o Corpo e os gestos. Os tons claros evocam o tom da minha própria pele, numa fusão entre pele humana e pele vegetal (texturas de árvores), ou uniformidade e irregularidade, num coabitar de superfícies, que procura desenvolver uma abordagem do Corpo enquanto objeto escultórico ou espaço passível de ser habitado por objetos e possibilizando a reinterpretação do indivíduo através das ideias de camuflagem, transfiguração ou metamorfose. Aqui, as formas operam sobre os gestos, convocando o observador para a sua apreensão e fruição, na tentativa de transformar uma acção instintiva, o vestir e o despir, em ritual.
Figuras 13, 14 e 15:
*Retorno*

**Sara Ramone (2018)**
Látex, vidro, impressão fotográfica, LED’s e dedal
14 x 40 x 140 cm
Exposição colectiva RENTE com Beatriz Bizarro, Galeria Dentro, Porto
Créditos Fotográficos: Carlos Campos
da Intimidade
O quadro de Courbet apresenta-se em relação a “Sede, 2018” na medida em que ambos nos dão a conhecer um Corpo sem identidade, onde a apresentação de uma parte isolada de um Corpo, nomeadamente a genitálida de uma mulher descoberta, se transforma numa espécie de comum feminino. A obra de carácter naturalista, mas frequentemente associada a um teor pornográfico contempla o sexo e o ventre, funcionando enquanto analogia ao acto de dar à luz ou do gerar vida e nessa medida à origem do mundo.
Figura 17: 
*Tale*

Kiki Smith (1992)

fibra de vidro, cera, pigmento e papel “machê”

160x23x23 cm

Colecção Privada

Imagem disponível em: http://2.bp.blogspot.com/-CDdEc0oLfI/S8X3GJg-keI/AAAAAAAACx4/zIsiBGDiTeM/s1600/Tale_001.jpg

Acedido a: 7 de agosto de 2019

Apresenta-se em função da exibição de um corpo feminino nu, só que por sua vez e função da representação do sangue menstrual, que enquanto fluido representa também ele a fertilidade. Acredita-se que o sangue menstrual possuía propriedades curativas e fertilizantes e que era uma eficaz poção do amor, por outro lado, era considerado como algo contaminado, tornando-se negativamente num tabu. Ex-põe-se, de certa forma, aquilo que a mulher foi ensinada a esconder.
A consciência de Corpo desenca-deia-se com tal naturalidade que nos es-quecemos da luta milenar existente entre a carne e o espírito; a doença e a saúde; ou o limpo e o sujo. Os conceitos com signi-ficados aparentemente opostos, assumem-se enquanto partes de um todo, numa unidade funcional, enquanto constantes presentes em todas as áreas da nossa vida: alimentação, higiene, religião, saúde ou tabu. Em meados do século V a.C., Herá-clito (540 a.C.-470 a.C.) apresentava-nos uma “teoria dos contrários” denomina-da de “Enantiodromia”, referindo-se a um princípio onde a superabundância de qualquer força produz inevitavelmente o seu oposto. É semelhante ao princípio do equilíbrio no mundo natural na medida em que, qualquer extremo dá resultado ao seu oposto, imposto pelo próprio sistema para restaurar o equilíbrio. Semelhante ao entendimento de *Yin e Yan* taoísta, que se define através da dualidade e da comple-mentaridade presente em tudo que existe no universo e resultando no equilíbrio. Também nas primeiras páginas da Bíblia, no livro de Gênesis, é apresentada no acto d’a criação, uma divisão clara entre pólos opostos, “Deus disse: Faça-se a luz! E a luz foi feita, e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz DIA, e às trevas NOI-TE”\(^{36}\). Independente-mente das diferenças e contrariedades existentes nas diversas culturas e nas relações entre os seus valo-res, moral e ética, parece verificar-se uma tendência natural, em clarificar conceitos através da exposição do seu oposto, defini-nindo algo através daquilo que é, e através daquilo que não é.

Foi nessa perspectiva que surgiu **MARGEM**, uma exposição individual, resultante de uma Residência Artística, no Convento do Carmo em Torres Novas, du-rante a realização deste mestrado. O título surgiu da necessidade de reflectir sobre a noção de “Margem” enquanto algo que delimita ou diferencia coisas e lugares. Por outro lado, a palavra “margem” remem-tera para a ideia de “marginal”, que não deve ser, de todo, descurada, não estando unica-mente associada à noção de desprezível ou de banido, mas enquanto ideia de algo que apesar de se poder localizar numa área de desconforto ou repugnância, não deixa de representar uma parte essencial da vida. Num clássico da Antropologia, “Pureza e Perigo”, Mary Douglas (1921-2007) re-flecte sobre as relações entre pureza, poluição e perigo nas sociedades primitivas, aplicando-as à nossa sociedade. A autora afirma que, pensar em pureza implica en-tender a poluição como experiência corre-la- da, assimilando que desta correlação sur-ge o perigo à continuidade das estruturas de um sistema social. Para a autora, pensar sobre pureza/impureza, deve passar por uma reflexão sobre ordem/desordem ou

---

\(^{36}\) “Bíblia Sagrada”. TRADUÇÃO DOS ORIGINAIS mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico (Brasil), Editorial Missões Cucujães, 5ª edição, 2005, Gênesis 1:1-19 p.27
forma/não forma. Sendo que, o sujo ou o impuro são geralmente relacionados com a desordem, ou a não forma, torna-se claro o motivo pelo qual os símbolos ambíguos se tornam perigosos pois, qualquer tipo de ambiguidade é oposto à ordem, e que o impuro e o sujo deve ser afastado de maneira a manter o padrão e a organização. A vida é algo naturalmente e originalmente arbitrário, o Ser Humano tendeu em organiza-la, desenvolvendo uma série de símbolos e rituais em função da organizaçao social, como a eliminação do sujo através do banho, do impuro através da religião e do dinheiro, da doença através da medicina, ou da anarquia e dos grupos marginais através da exclusão e a repressão. Por outro lado, Mary Douglas defende que não há nada de irracional em evitar o sujo, é um esforço para relacionar a forma e a função das coisas, ideias e sentimentos. Um esforço que representa uma forma de tornar a experiência numa unidade, uma vez que as necessidades fisiológicas, as sensações e as emoções são realidades mutáveis e que, por isso, necessitam de ser colectivamente orientadas. Nessa medida, o que se procurou reflectir, não foi especificamente sobre a definição de conceitos opostos, mas sobre a “margem” existente entre as dicotomias, ou o espaço onde os conceitos se misturam e interligam. De certo modo o que desta reflexão resulta, não é o “negro ou o branco”\(^{37}\), mas toda a panóplia de “cinzas” resultantes da sua mistura, numa relação de contágio entre os polos opostos.

---

\(^{36}\) Por negro ou branco entenda-se conceitos opostos como: o prazer e o pecado, o vestido e o nu, o artificial e o natural, o pessoal e o social, o desejo e a repulsa ou o sagrado e o profano.
Figuras 18, 19 e 20:  
*Sede*  
Sara Ramone (2018)  
Vidro, vinho tinto, kiwi, laranja, maçã,  
cortiça, madeira, toalha de poliéster, algo-  
dão e renda  
95 x 140 x 200 cm  
Exposição Individual, MARGEM,  
Convento do Carmo, Torres Novas  
Créditos Fotográficos: Sara Ramone
Figura 21:
Action Psyché
Gina Pane (1974)
Série de 3 fotografias a cores
25 x 30 cm (cada)
Acedido a 8 de agosto de 2018
“O BEIJO
Um rapaz beijou-me ontem à tarde
E o seu beijo era um vinho perfumado
Tão longamente bebi nesses lábios o vi-
nho do amor
Que ainda agora me sinto embriagado” 38

Anónimo. Grécia, Séc. I A.C.

O conceito de intimidade é uma
noção relativamente recente, atente-se na
Europa Medieval onde a ideia de intimi-
dade era praticamente desconhecida e a
privacidade não era considerada um direi-
to ou uma necessidade. A promiscuidade
era algo publicamente inevitável, tanto
no povo, cujas habitações eram peque-
nas e usualmente constituídas apenas por
um compartimento, como entre a nobreza
mais abastada, que apesar dos castelos dos
senhores serem constituídos por constru-
cções amplas não deixavam de estar perma-
nentemente superlotadas. Não se reuniam
as condições mínimas para a construção
da intimidade e nesse sentido o sentimento
de pudor parecia não ter lugar sequer para
uma idealização

Com a chegada do século XVII,
começou a instalarse a noção de privaci-
dade, entre as camadas sociais mais abas-
tadas, através da criação do quarto de dor-
mir e do uso de vestuário de noite. Com

isto, o aceso às áreas íntimas da casa e,
consequentemente, à intimidade do Cor-
po, tornaram-se cada vez mais reservados
a um pequeno círculo de pessoas, o que
desencadeou uma generalização do senti-
mento de pudor, timidez, atitude de recato

O tabu do Corpo apresenta-se,
logo no tocar, que é entendido como o iní-
cio de posse, estendendo-se ao olhar e
dsencadeando o sentimento de desejo. Mas
as estruturas culturais que censuram tais
acções aplicam-se em ambos os sentidos,
tanto no de quem toca ou olha, como no
de quem expõe o próprio Corpo à vista
do outro ou à possibilidade de contacto.
Por conseguinte, proteger o corpo através
do vestuário, ou mantê-lo a uma dis-
dância de segurança de outrém, apresentam-
-se como estratégias fundamentais para o
enraizamento deste tabu. Nesse sentido,
sociedade desenvolveu um sistema de
condutas, quase intrínsecas, na tentativa
de evitar o “olhar”, o “ser olhado” e prin-
cipalmente o “tocar” e o “ser tocado”. Re-
pare-se que, mesmo em espaços de muito
movimento, quase que não é necessário

38 Braga, Jorge Sousa, “O Vinho e as Rosas, Antologia de Poemas sobre a Embriaguez”. Assírio & Alvim,
1995, p. 57
tocados, porque a boa-conduta é que cada um faça o possível para não tocar o outro, mesmo que acidentalmente, o que Marc-Alain Descamps (1930-2018) descreve como “uma extraordinária virtuosidade do não-contacto”\(^{39}\). Com isto, tendeu-se em ritualizar os contactos corporais considerados necessários, de acordo com a proximidade social dos indivíduos, alguns deles até em forma de cumprimento, como a vénia, o aperto de mão, o abraço, ou o beijo na face.

A partir do tabu do Corpo imposto pelas normas sociais, à luz dos quais Gustav Courbet (1919-1977) pintou a *L’Origine du Monde*, o campo do interdito e da transgressão culposa tinham margens bastante mais estreitas. Nos dias de hoje as pessoas habituaram-se a ver Corpos nus e a encarar naturalmente a sexualidade nas suas mais diversas expressões.

É perceptível, ao longo dos “objectos” desenvolvidos um recurso ao Corpo enquanto suporte, veículo expositivo e intenção, onde o Corpo despido se transfigura num Grau 0, na tentativa de uma aproximação à tela branca sobre a qual se podem projectar as mais variadas interpretações. Contudo, nos meus trabalho sde expressão plástica, o Corpo que majoritariamente se apresenta ao longo destes Objectos, apesar de se apresentar despido, não é um Corpo nu, é um Corpo escondido pelo “manto” em *Retorno*, velado pela tinta negra em *Metamorfo* ou convertido em vidro em *Sede*. Apesar de se encontrar despido, nunca se encontra integralmente nu, ou nunca temos um total acesso visual a ele. Até mesmo as tatuagens lhe confrrem a impossibilidade de se despir aliás, qualquer alteração da sua aparência ou configuração original, acentua qualquer impossibilidade de se despir integralmente, na medida em que está vestido e carregado de símbolos.

É numa perspectiva de abordagem ao tabu do Corpo/experiência da intimidade e inserido num contexto de marginalidade, que se apresenta “Sede”, pela forma de um garrafão de vidro, mimetizando o ventre e da genitália feminina e exibindo a dicotomia entre sagrado e profano, puro e impuro, limpo e sujo, ou observador e observado. Na metáfora expressa através do “Corpo - Garrafão”, representa-se uma embriaguez dos sentidos, associada à forma do Corpo feminino. Sobre a mesa, observa-se uma toalha branca com renda conferindo-lhe semelhanças a um altar, local imaculado sobre o qual se realizam as oferendas e sacrifícios. Contudo, toda a sua pureza é subvertida a partir do momento em que nos aproximamos. A mesa-altar, é corrompida pelas manchas que habitam a toalha, denunciando tanto o acto de uma refeição, como as memórias de um leito e questionando a sua natureza sagrada, sendo que essas nódoas podem associar-se, igualmente, tanto a fluidos masculinos como femininos. O vinho, observável pela transparência do garrafão fechado por uma rolha de corteça, trans-

figura-se novamente em sangue devido à forma do receptáculo onde se insere, um Corpo, cálice de vinho, usualmente associado a Dionísio e à luxúria, mas apresentando a embriaguez como algo desejável, exibindo, deste modo, o que Humberto Eco (1932-2016) apresenta segundo a mitologia grega, como distinção entre beleza apolínea e beleza dionísia
c40 criada por Zeus. No encerramento da cena, através da linha branca, o inacesso torna o profano em sagrado, onde, as situações que provêm diretamente da vida, grande parte delas consideradas impuras como, nódoas de comida, migalhas de pão, ou restos de maçã, se sacralizam, tornando a “vida”, objecto de contemplação. Contudo, numa primeira instância, de um olhar mais distante, não nos apercebemos que é de um Corpo nu que se trata. Ao aproximar-se e ganhar consciência da sua real configuração o espectador é transformado num mero Voyeur
c41, pode observar os restos de todo o banquete ali encerrado, mas é marginalizado, é posto de parte por uma linha que impede qualquer proximidade e por uma rolha que o impossibilita de sentir sequer o aroma do vinho. A cena transforma-se num banquete do qual não pode participar.

É duma certa marginalização subjacente que surge o desejo, a impossibilidade de fazer algo estimula em nós a vontade de faze-lo. Isto porque, enquanto seres finitos e imperfeitos habitamos o mundo numa atitude de carência ou indigência sentimentos que, produzem no indivíduo a procura constante pela satisfação. Somos seres dotados de necessidades fisiológicas e de segurança consideradas básicas, associadas à sobrevivência do indivíduo como o comer ou o beber, contudo a nossa capacidade vai além da necessidade, e a vontade ou o desejo adquirem um maior destaque. Porque o querer beber não é o mesmo que ter sede.

Repare-se na obra Action Psyché (1973-1974) da artista Gina Pane (1939-1990) que se serviu de referência ao meu trabalho, em parte pela estética fotográfica, onde o branco, a pele humana e o vermelho se tornam predominantes. Após uma análise mais atenta, tornaram-se óbvias certas semelhanças entre o seu trabalho e as “Scarifications” realizadas pelas tribos da Nova Guiné, na medida em que mutilação da pele, nos braços, nas pálpebras ou na barriga, tornam o Corpo praticamente o único veículo da acção. Acções que se assemelham enquanto signos de

40 Entenda-se, a beleza apolínea, associada à harmonia serena, entendida como ordem e medida, e uma beleza dionísia
c40, associada a “Dionísio, deus do caos e da infracção desenfreada a todas as regras” (Eco, 2004, p.55) uma beleza que se apresenta no desvio, ou que não vai em função da ordem, em oposição a uma beleza, perturbadora, que não se exprime nas formas aparentes, mas para além das aparências. Trata-se de uma beleza jubilosa e perigosa, antiética da razão e, frequentemente representada como posse ou loucura. 

41 Do francês Voyeur “aquele que vê”, é uma prática que consiste num indivíduo obter prazer sexual através da observação de pessoas a praticar sexo ou nuas. Sendo que quando a pessoa que está a ser observada não tem conhecimento de que está a ser observada isso é considerado um crime, invasão de privacidade alheia. Uma das características chaves do voyeurismo é de que o indivíduo não interage com o objecto, em vez disso, observa-o tipicamente a uma distância relativa.
maturação, num ritual de catarse onde na experiência limite da dor se torna impulsionadora de um processo de autoconhecimento, formação identitária e re-afirmação do sujeito. Numa exploração visível dos limites do próprio Corpo, nomeadamente da pele (físico) e da dor (psicológico), onde o sangue se apresenta enquanto consequência do gesto violento do Corpo sobre ele próprio e plasma uma certa fragilidade inerente ao ser Humano. Onde a sua dor, se transfigura na dor do outro.
Figura 22:  
*O beijo*  
Auguste Rodin (1882)  
Mármore  
1,82 m x 1,12 m x 1,17 m  
Museu Rodin, Paris  
Acedido a 2 de setembro de 2019

Figura 23:  
*O beijo*  
Gustav Klimt (1908)  
Folha de ouro, Tinta a óleo  
1,8 m x 1,8 m  
Galeria Belvedere da Áustria  
(Österreichische Galerie Belvedere) de Viena, Áustria.  
Imagem disponível em: https://www.legendarte.com/1462-large_default/the-kiss-klimt.jpg  
Acedido a 2 de setembro de 2019
A ATRAÇÃO DOS CORPOS

O Ser Humano recorre à oralidade para comunicar entre si, sendo que esta lho permite fazer de costas voltadas e até alguns metros de distância dos outros. Contudo, a linguagem verbal está longe de desempenhar, na interacção humana, o papel de quase exclusividade que tradicionalmente lhe tem sido atribuído. “Duas pessoas em co-presença comunicam necessariamente entre si, porque “todo o comportamento é comunicação”42. À medida que os sujeitos se aproximam, trocam um leque cada vez maior de informação entre si e os signos corporais vão-se tornando cada vez mais perceptíveis. Primeiro analisa-se a aparência geral, depois os gestos e os movimentos, posteriormente o som da voz, os odores corporais, o peso da respiração e finalmente as sensações do contacto com a Pele. Nessa sentido, é impossível permanecer emocionalmente neutro à medida que sujeitos se aproximam e comunicam. Isto porque, os Seres Humanos estão em relação uns com uns outros numa postura de não indiferença, de disponibilidade ou de receptividade, fazendo crescer os apelos ao envolvimento emocional, à medida que os Corpos se aproximam. Consequentemente, a atração corporal intensifica-se à medida que os Corpos se aproximam e a diversidade de estímulos entre sujeitos se vai tornando mais perceptível, atingindo a sua máxima expressão no contacto corporal e na actividade táttil.

No presente contexto, pretende-se focar a atratividade olfativa, numa perspectiva dos cheiros que tanto mexem conosco. O Corpo Humano é um emissor permanente de odores e sendo o odor do Corpo Humano reconhecidamente sexual, seria natural que conservasse, como sucede com os animais, a função de activador das secreções hormonais e orientador dos comportamentos sexuais. Contudo, o cheiro do Corpo pareceu tornar-se com o tempo, algo culturalmente impertinente e até desagradável, instalando-se o hábito de o eliminar através do banho e de o mascarar com perfumes e desodorizantes.

Para além do dualismo presente num certo incómodo/apetite, provocado pelo cheiro a vinho ligeiramente fermentado em O Beijo, o uso do material hospitalar, por se associar ao lugar do limiar entre a vida e a morte, parece induzir no observador um certo tipo de desconforto. O espaço hospitalar, acompanha o Ser Humano ao longo de toda vida, lugar onde quase todos nascem e onde muitos morrem, pode albergar a alegria de uma nova

vida no momento do parto, o sofrimento dos doentes e a tristeza que por aqueles entre as suas paredes nos deixam. Contudo, não é a hospital que nos cheira, mas a este líquido afrodisíaco que é o vinho e que actua enquanto “feromonas” do Corpo transfigurado. Apresentando o percurso pela atração gravitacional e vertiginosa no outro: da visão, pelo odor, ao toque entre lábios. Tal deve-se ao facto de, como se referiu anteriormente, o Ser Humano ser capaz de criar recordações olfativas que vai recolhendo ao longo da vida e que depois são despertadas por um estímulo olfativo similar. Conscientemente ou intuitivamente, associam-se estas recordações a determinadas emoções e sentimentos relacionadas com a vivência do espaço recordado, que influenciam o modo como se vive este novo espaço. A bisnaga de doar sangue remete o observador a uma enfermidade onde, no lugar do sangue está o alimento do embriagado, e do catéter a boca do apaixonado. Tanto a paixão como o vinho, nos induzem estados alterados de espírito, instigando uma cegueira condicionada sobre objecto amado. É esta noção de corrupção que nos conduz à leitura da representação: o beijo embriagado - o toque afogado - o amor tóxico.

**mar·sú·pi·o**
(latim marsupium, -ii, bolsa)
substantivo masculino
1. Bolsa abdominal de certos mamíferos, formada por uma prega cutânea que cobre as glândulas mamárias, onde se alojam as crias. = BOLSA MARSUPIAL
2. Bolsa ou saco para transportar algo na zona abdominal.


---

43 (do grego φέρω phero “transmitir” hormonal, do grego ὁρμή “excitar”), são substâncias químicas produzidas pelo Corpo que, ao serem libertadas, promovem determinadas reações dentre indivíduos da mesma espécie.
Figura 24: 
Breathing In/Breathing Out
Marina Abramovic and Ulay (1977) 
Performance
Imagem disponível em: https://zoowithoutanimals.files.wordpress.com/2013/10/abramovic-breathing-in-breathing-out.jpg Acedido a 6 de setembro
Figuras 25, 26 e 27:
*O beijo*

*Sara Ramone (2019)*

Tubo de metal, borracha cinzenta, saco de soro, vinho tinto, impressão sobre papel autocolante, prato de plástico, latão dourado e tinta prateada.

40 x 70 x 168 cm

Exposição Individual, MARGEM
Convento do Carmo, Torres Novas

Créditos Fotográficos: Sara Ramone
**Figuras 28:**
*Arm Extensions*
Rebecca Horn (1968)
Tecido, madeira e metal
600 x 1230 x 510 mm
Tate Collection
Acedido a: 03 de setembro 2019

**Figura 29:**
*Arm Extensions*
Rebecca Horn (1968)
Tecido, madeira e metal
600 x 1230 x 510 mm
Tate Collection
Imagem disponível em: https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07857_10.jpg
Acedido a: 03 de setembro 2019

**Figuras 30:**
*Cyclops*
Rick Owens (2016)
Desfile de Moda
Nova York
Imagem disponível em: https://s1.r29static.com//bin/entry/d84/x,80/1485361/image.jpg
Acedido a: 3 de dezembro 2018
O GESTO SOBRE O OUTRO

Partindo da ideia de que comunicar é tornar algo comum, os seres vivos criam processos simbólicos para que possam comunicar entre si. Essa comunicação é feita a partir de símbolos, e nesse particular, a pele é um símbolo e comunicar esse símbolo significa criar, transmitir e receber uma informação através de um meio que serve de canal para uma determinada mensagem. Não só a superfície da pele comunica de forma autônoma através da sua aparência, como os gestos sobre ela desencadeiam diferentes estímulos, logo comunicação. Nesse sentido, a pessoa que se sente tocada reage emocionalmente à situação, isto é, experimenta uma impressão subjectiva de alterações fisiológicas que se reflectem na superfície da pele (esta pode mudar de cor, tornar-se aveludada ou crispada). O factor determinante do tipo de relação é a atitude (receptiva ou relutante) do que é tocado, tendo em conta a qualidade de quem toca. É que o tocar e o ser tocado são experiências muito diferentes: enquanto quem toca realiza uma acção exploradora (estímulo), quem é tocado recebe um sinal ao qual reage (resposta). Pode-se dizer que a “pedra de toque” do tocar está precisamente no ajustamento do estímulo à receptividade: uma vez garantido esse ajustamento, o contacto corporal é sentido como agradável e tem um efeito relaxante. Mas, tratando-se de um acto de comunicação com algum risco, quem recebe a mensagem não lê sem olhar para o remetente e é ao remetente que responde, tendo em conta as circunstâncias. O gesto sobre o outro pode desencadear o mais variado tipo de sensações. A carícia, o beijo, ou mesmo uma bofetada estão relacionados, em parte, com a zona do Corpo de quem dá e de quem recebe: os lábios de um beijo, sobre a face ou sobre a boca ou uma carícia na pele.

Enquanto que os termos da Arte se vão tornando cada vez mais versáteis, a Escultura toma, também ela, infinitas possibilidades, sendo que a o lugar que esta adopta e a sua relação com os Corpos e o espaço. Se torna determinante. Primeiro, na medida em que o valida e o torna artisticamente tangível, e segundo, enquanto agente transformador de sentido. Considere-se os trabalhos da artista Rebecca Horn (1944), a alemã iniciou a sua carreira na década de 1960, realizando uma série de “modelos de rituais de interação”. Atente-se ao exemplo de “Arm Extensions” (1968), um instrumento especialmente criado para ser moldado ao Corpo, onde as tiras vermelhas que o aprisionam, se assemelharem ao corpo uma certa elegância sensualidade e requinte, através das tiras que se podem assemelhar-se à lingerie feminina e, explorando, deste modo, a sua própria sexualidade e fetichismo associados a uma certa aparência de impotência. Enquanto extensões ou prolongamentos do Corpo espera-se que...
estes lhe confirmam novas capacidades ou habilidades físicas. Contudo, no trabalho de Rebecca Horn os objectos que do seu Corpo se estendem parecem dificultar a sua interação com o meio, inutilizando ou aprisionando o próprio Corpo.

Do mesmo modo, o trabalho Cyclops do designer de moda americano, Rick Owens (1962) apresentou-se como referência essencial ao longo do desenvolvimento do Marsúpio. Uma parte de mim admirava toda aquela estética estranha criada através de pessoas que carregavam outras pessoas, imóveis como se fossem mochilas enormes ou capas para a chuva. A outra parte sentia-se só chocada com isso, mulheres a transportar mulheres como se de objectos utilitários se tratasse. A verdade é que, apesar de tudo, identificava-me com o trabalho e o facto de não me saber situar emocionalmente perante o evento levou-me a investigar mais sobre o assunto.

Ciclopes, descritos por Owens na sua página do Youtube como, “Cyclops, a mythological creature, formidable, with focused vision” eram, para a mitologia grega, gigantes imortais só com um olho que forjavam os raios de Zeus. “Cyclops” é composta por duas partes, cuja primeira edição, “Men’s – Cyclops. Rick Owens SS16”, Owens nos apresenta o equivalente desfile masculino, onde os modelos utilizam uma espécie de máscaras, só podendo olhar por um monóculo. Aqui, o utilizador tem o campo de visão condicionado, a semelhança de um Ciclope, criando uma analogia entre o olhar condicionado e a natureza impulsiva e agressiva do homem. Na edição feminina apresenta-nos uma representação de irmandade e maternidade, através de mulheres que levantam mulheres, ou mulheres que carregam mulheres. Após ler as palavras de Owens, aquilo que inicialmente se apresentavam como Human Backpacks segundo um contexto de Fashion Show, ganha um novo sentido, tornando-se mais do que um vestir o outro enquanto objecto: torna-se um coexistir, um cohabitar ou um carregar outrém. Após esta perspectiva, a proximidade plástica e conceptual entre Cyclops de Owens e Marsúpio tornou-se mais claras, onde se ressalta gesto de carregar algo ao colo, numa espécie de bolsa, também ela com características humanas. Na perspectiva de Owens seriam sujeitos com características de objectos, enquanto que na minha é o objecto que adquire características humanas, não devido à sua forma, mas devido à relação que estabelece com um sujeito específico: a sua função de nutrir e embriagar um outro. Owens define as alças como amarras que podem remeter-nos para o aprisionamento, mas que aqui se apresentam enquanto suporte e apoio, “Strapps here become loving ribbons”45.

No meu trabalho as alças apresentam exatamente essa dupla conotação: a paixão e as alças expressam-se nessa dualidade de sentimentos. Não deixam de

---

44 Citado de: RICK OWENS SS16 WOMENS - CYCLOPS Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GxXehL90tWA Consultado a: 10 de Novembro de 2018
ser roupa, não deixam de ser pessoas, tornam-se tanto objectos poéticos, estéticos e utilitários, como também se apresentam como duplamente disfuncionais, tanto para quem veste como para quem é vestido.

*Marsúpio* é nome usualmente empregue para designar a bolsa abdominal de certos mamíferos, formada por uma prega cutânea onde se alojam as crias, ou uma bolsa/saco para transportar algo na zona abdominal. Aqui, essa ideia apresenta-se sob a forma de um objecto plástico tridimensional composto por um arnês em pele de carneiro que veste o “Corpo-Garrafão” em vidro com vinho no seu interior. O Garrafão encontra-se aberto, o cheiro do vinho, e as alças ajustáveis, convidam a vestir e a beber dele, contrariamente ao pedestal, que parece intimidar e distanciar o espectador perante tal espécie de sacralização. Numa estranheza que pretendo apelativa, mais uma dicotomia visível, na medida em que o garrafão não se apresenta unicamente como um instrumento para beber, mas como prolongamento do Corpo que o veste. O Corpo Humano é um Corpo que convida, que abraça, que aconchega, pela sua maciez e temperatura, aveludado e almofadado, é o melhor de todos os “ninhos”. Assim, também o “Corpo-Garrafão” nos tenta, numa sedução íntima, num convite à sua utilização, devido às características suas afrodisíacas, tanto através do vinho, como pela representação do corpo feminino. Porém, este novo Corpo (de vidro) é um engodo, o seu aspecto frágil e frio, conferido pelo vidro, (que se partir, corta), converte-o num lugar hostil, desconfortável e duro. Um trabalho que se extende no sentido das representações da metáfora enquanto simbólica, onde o vinho/sangue se revela na exaltação de um fulgor, uma embriaguez dos sentidos e onde as cintas representam tanto aquele que suporta como o que é suportado, na união entre a pele de dois Corpos sob a forma de um arnês.
Figuras 31, 32 e 33:
*Marsúpio*
Sara Ramone (2019)
Vinho tinto, pele de carneiro, vidro, ilhoses e fivelas.
40 x 40 x 60 cm
Ensaio Colectivo, OSCÍLO,
Galeria Cozinha,
Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto
Créditos Fotográficos: Sara Ramone

Figura 34:
*Sombras deitadas*
Lourdes de Castro (1969)
Lençol bordado à mão
290 × 220 cm
Museu Nacional de Arte Contemporânea
do Chiado,
Adquirido pelo Estado em 2001
files/images/27164.jpg
Acedido a 9 de setembro de 2019
É na tentativa de nos compreendermos, que procuramos no “outro” um “eu”: “o homem é espelho para o homem”\textsuperscript{46}. Assim, ao olhar outrem, reconhece-se nele um “outro” cujo Corpo é semelhante ao seu, compreensível e comunicante, tal como somos para ele. Por outro lado, ao tocarmos objectos inanimados, não existe reciprocidade, estando sempre limitados à sua condição de pasivos e não actuando enquanto tocados-tocantes. Nessa medida, “Tocar outrem é ter acesso a algo que escapará sempre ao tátil”\textsuperscript{47}, é desencadear uma reflexividade entre seres, que se concretiza através da comunicação. “O embate e o choque repousam na impenetrabilidade dos corpos”\textsuperscript{48}, e daí provem a sua essência, da impossibilidade de penetrar a pele do outro.

A pele torna-se o principal objeto de contemplação, começando no olhar, no acto de estar compenetrado na compreensão da sua superfície, da sua vida, da sua a cor, da sua textura, dos seus poros, entre outros detalhes como marcas ou sinais e das veias que sob ela pulsam; aproximando e afastando o foco, com maior ou menor detalhe, mas nunca dela desviando a atenção, desencadeia-se um enamoramento cego unicamente saciado através da toque. Daí surge, uma necessidade expontânea de activar o dedo indicador e com ele as pontas dos restantes dedos da mão, para com elas poder tatear de leve, a superfície do outro. A carícia leve, tranquila e carinhosa, permite induzir um sentimento de calma, tanto em quem dá como em quem a recebe. A essência da carícia reside aí, na necessidade de induzir um sentimento de conforto através do toque criado pelo gesto da mão na pele do outro, num acto de comunicação não verbal unicamente perceptível pelas peles. É o contacto que as palavras nunca poderão traduzir. Esse contacto comporta uma profunda carga erótica e íntima, referente a um tipo de entendimento sobre limite através do qual somos corpo, ou seja, a nossa pele: “seria talvez necessário dizer também que fazer amor é sentir o corpo refloir sobre si. É existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis”\textsuperscript{49}. É, e parte, da necessidade de contacto que surge a intimidade, sendo que, o primeiro contacto se estabelece-se com a nossa própria pele, traduzindo-se numa intimidade profunda, pessoal e individual, numa

\textsuperscript{46} Merleau-Ponty, Maurice. “O Olho e o Espírito”, p. 31
\textsuperscript{47} Brun, Jean. “A mão e o Espírito”, p.157
\textsuperscript{48} Ibid.
\textsuperscript{49} Foucault, Michel. “O corpo utópico, as heterotopias”, p.16
busca pelo conhecimento de nós próprios através do potencial das sensações produzidas sobre a pele. Assim, o contacto da pele com o outro, numa sincronia de gestos e de peles, esse momento em que as peles respiram juntas, numa dança, é um inspirar a expiração da pele do outro, um respirar simultâneo entre Corpos que desencadeia um estado de pura reflexividade querendo tocar com toda a pele na pele do outro, fundindo-se. A pele é mais do que um invólucro de uma carne, um recipiente de um Corpo, ou uma barreira permeável entre mim e o outro, é uma fronteira entre o dentro e o fora, o concreto e o abstrato, é um visível onde todos os invisíveis se projectam.

Se a impenetrabilidade dos Corpos não fosse uma realidade e as peles se fundissem deixaríamos de estar condenados apenas ao nosso Corpo. Esta ideia é transposta visivelmente em *Sombras deitadas* (1069) de Lourdes de Castro (1930), que contempla a linha de contorno da sombra de dois Corpos deitados, cuidadosamente bordada à mão num lençol branco. Pela união da linha, os dois tornam-se um, resultando na fusão dos seus Corpos, enquanto vestígio da intimidade de um leito, que expressa a sua presença através da ausência. De uma forma semelhante, o “objecto” realizado, Baloiço, partilha de duas peles, tratando-se de um arnês em pele de carneiro que une dois Corpos, sugerindo a fusão dos mesmos num só, enquanto unidade e autonomia. Enquanto material mutável, que provém directamente de um ser vivo a pele de carneiro assume características fundamentais na concepção do “objecto”. A pele “respira”, altera-se com a exposição solar e com o contacto com outros líquidos e lípidos, para além das sua similitude com a pele humana, revelando a obvia dualidade efêmero/eterno, corpo/alma, profano/sagrado. O abraço dos Corpos representa-se pela configuração do arnês, onde os Corpos balançam em sincronia, respiram em sincronia, numa dança, pela procura de um toque total de duas peles na sua máxima extensão. Tal como em *Sombras deitadas*, onde os Corpos perdem a sua densidade, o seu peso, a sua profundidade e a sua opacidade, tornando-se uma linha através da camada, também o Baloiço adquire essa não-corporeidade dos Corpos, através da suspensão, numa leveza etérea que os Corpos nunca poderão assumir.

“Abraço. O gesto do abraço amoroso parece realizar, por um instante, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado.

1. Além do acasalamento (aos diabos com o imaginário), há este outro abraço, que é um enlaçamento imóvel: estamos encantados, enfeitiçados: estamos no sono, sem dormir; estamos na volúpia infantil do adormecer: é o momento das histórias contadas, o momento da voz, que vem me hipnotizando, me seduzir, é o retorno à mãe (“na calma amorosa de seus braços”, diz uma poesia musicada por Duparc). Nesse incesto renovado, tudo fica então
suspenso: o tempo, a lei, o interdito: 
nada se esgota, nada se quer: todos os 
desejos são abolidos porque parecem 
definitivamente satisfeitos.”

_A ajuda-me a vestir…_, surge de 
um ensaio fotográfico a partir de Baloiço, 
na tentativa de conferir-lhe a corporeidade 
própria dos Corpos, que antes não possuía. 
Explana-se a necessidade do outro para 
um acto a dois, primeiramente num “aju-
da-me a despir”, para que depois, contigo, 
possa vestir a tua pele, tonando-se obvia 
a necessidade dos Corpos nus para o efe-
to, e onde título surge entre palavras ditas 
nó proprio momento apresentado pela fo-
tografia. A representação do toque de um 
abraço nu na busca pela do conhecimento 
e profundidade do outro, através da sua 
superfície. Onde “a carícia tenta, de facto, 
transmitir ao outro o que sinto e dar-me a 
sentir o que outro, por sua vez sente.” O 
abraço com o objecto amado, manifesta-
-se numa memória do Corpo, de quem foi, 
em tempos, abraçado por uma mãe, numa 
nostalgia inconsciente de uma infância 
perdida.

Figuras 35, 36 e 37: 
_Baloiço_ 
Sara Ramone (2019) 
Pele de carneiro, linha bege, ilhoses e fi-
velas em ouro velho, anzóis e fio de nylon. 
30 x 30 x 60 cm 
Exposição Individual, MARGEM 
Convento do Carmo, Torres Novas 
Créditos Fotográficos: Sara Ramone

50 Barthes, Roland. “Fragmentos de um discurso amoroso”. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 21
51 Brun, Jean. “A mão e o Espírito”, p. 163
Figuras 38 e 39:  
*Ajuda-me a vestir…*  
*Sara Ramone (2019)*  
Impressão fotográfica e musseline branca  
6 x 150 x 300 cm  
Exposição Individual, MARGEM,  
Convento do Carmo, Torres Novas  
Créditos Fotográficos: Sara Ramone
CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente Relatório, agora em conclusão, revelou-se através de um des-codificador de processos e ideias, na tentativa de desmistificar um processo criativo, que se apresenta na maioria das vezes, intuitivo. Apesar de ter compreendido algumas das escolhas inconscientes associadas a certos impulsos criadores, julgo que nunca compreenderei a sua verdadeira origem. Afinal o que motiva o Humano a criar? Será uma necessidade de comunicação? A vida fornece-nos experiências que pertencem a um lugar comum entre a maioria de nós, num sentimento de mútua identificação, cumplicidade, e comunicação, entre mim, o outro e o mundo, através do sentir. da sensação, do contacto e da intimidade, pela procura da profundidade invisível da pele, sob qual poderíei dizer que me perdi diversas vezes. Entre a naturalidade ambígua da vida, que de tudo querer, já não sabe o que quer. Sendo que o Corpo já não é algo puramente orgânico, mas algo determinado por factores sociais, psicológicos e culturais, sinto-me sob o véu, de uma crise de representações, a qual creio que se deve, em parte, a um excesso de informação visual, que se manifesta por uma alteração da fluidez estética do Corpo ao longo do tempo, e que se apresenta hoje completamente diluída. A cultura contemporânea, é uma cultura da fusão, onde se misturam estilos, padrões sociais, áreas de conhecimento e crenças: o passado, o presente e o futuro, podendo surgir a cada interacção, um novo apêndice e onde tudo parece ser aceite, desde devidamente validado através dos argumentos certos. Eis revelado o motivo das minhas múltiplas interpretações ao mesmo objecto. Enquanto que os nossos olhos tenderam a ver demais, as nossas mãos tenderam em tocar cada vez menos e onde muitas vezes a nossas necessidade de contacto pareceram ser substituídas pelo touch do ecrã por baixo do nosso pulgar. É preciso parar, respirar, fechar os olhos, não só para dar maior atenção às sensações despertas pelas nossas tactos mas, para ouvir com maior atenção, para provar, saborear e degustar com a totalidade da boca, sentir os odores com maior profundidade ou para ouvir os sons com maior detalhe. É preciso parar e respirar, para reajustar as nossas necessidades básicas e combater a insatisfação crónica do nosso quotidiano, porque o dia de hoje nunca é bom o suficiente e qualquer que seja o dia de amanhã, será um bom dia para estar insatisfeito. Talvez seja esse o nosso verdadeiro impulso, o que nos leva a acordar de manhã, o que nos leva a comer, o que nos leva a foder, o que nos leva a pensar, ou o que nos leva a criar. A insatisfação crónica.

E como sempre as questões prevalecem, porque eu nunca concluí nada, porque conclusão propriamente dita, só há uma.

Aqui Jaz, eu e o meu copo de vinho.
BIBLIOGRAFIA


Damásio, António. “Sentimento de Si - O corpo a emoção e a neurologia da consciência”, col. Fórum, 1999 da Ciência, Publicações Europa - América, 10a edição, 2000


Foucault, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: N-1 Edições, 2013

Huxley, Aldous. As portas da percepção - céu e inferno, Antígona, Lisboa, Portugal, 2013


—. “O Olho e o Espírito”. Lisboa: Nova Vega, 2015


**VIDEOGRAFIA**


Figuras 40:  
Ressaca B  
Sara Ramone (2019)  
Vidro, impressão sobre papel autocolante, caneta de acetato e molas de metal.  
2 x 11 x 16 cm  
Exposição Individual, MARGEM, Convento do Carmo, Torres Novas  
Créditos Fotográficos: Sara Ramone

Figuras 41 e 42:  
Falso eterno, Sara Ramone (2019)  
Pele de carneiro, resina de poliéster cristal, caroço de maçã, charro apagado, batom vermelho, cabelo, cinza e moedas de 1 cêntimo.  
13 x 90 x 90 x cm  
Exposição Individual, MARGEM, Convento do Carmo, Torres Novas  
Créditos Fotográficos: Sara Ramone
Figuras 43, 44 e 45:
Anti-Credo
Sara Ramone (2019)
Gesso, pigmento preto, sementes de catnip, luz tubular fluorescente, tubo transparente, vinho tinto, caixa de acrílico, luz led vermelha e motor de aquário para peixes. 44 x 290 x 300 cm
Exposição Individual, MARGEM, Convento do Carmo, Torres Novas
Créditos Fotográficos: Sara Ramone

Figuras 46:
Cútis,
Sara Ramone (2019)
Latex, luz led vermelha, anzóis e fio de nylon. 21 x 24 x 180 cm
Exposição Individual, MARGEM, Convento do Carmo, Torres Novas
Créditos Fotográficos: Sara Ramone
Figuras 47:  
*Metamorfo*  
Sara Ramone (2018)  
Vídeo 15’36 em loop, televisão e leitor de DVD.  
37 x 40 x 45 cm  
Exposição Individual, MARGEM  
Convento do Carmo, Torres Novas  
Créditos Fotográficos: Sara Ramone

Figuras 48:  
*O beijo (ensanguentado)*  
Sara Ramone (2019)  
Tubo de metal, borracha cinzenta, saco de soro, vinho tinto, impressão sobre papel autocolante, prato de plástico, latão dourado e tinta prateada.  
40 x 70 x 168 cm  
Exposição Individual, MARGEM  
Convento do Carmo, Torres Novas  
Créditos Fotográficos: Sérgio Ferreira
Figuras 49:
**RGB (82, 152, 0)**
Beatriz Bizarro, Inês tartaruga e Sara Ramone (2018)
Instalação. Rede plástica e LED Dimensões variáveis
Exposição Colectiva, “Em residencia, ou talvez não”, Factory, Fundação Bienal de Cerveira, Cerveira
Créditos Fotográficos: Sara Ramone

Figuras 50 e 51:
**Sede**
Sara Ramone (2018)
Impressão fotográfica e musseline branca
6 x 150 x 300 cm
Exposição Colectiva, BUCHA, Faculdade de Ciências
Universidade do Porto
Créditos Fotográficos: Sara Ramone
Figuras 52:
 Me Cosplaying Myself
 Sara Ramone (2018)
 Impressão fotográfica e musseline branca
 6 x 150 x 300 cm
 Exposição Individual, MARGEM,
 Convento do Carmo, Torres Novas
 Créditos Fotográficos: Joana Falcão

Figuras 53 e 54:
 Para Além do Vestir…
 Sara Ramone (2018)
 Látex e madeira
 70 x 70 x 100 cm
 Ensaio fotográfico, FBAUP, Porto
 Créditos Fotográficos: Sara Ramone
FRAGMENTOS DE PROCESSOS