

# Uma Vontade Inesgotável de ∞

Um exercício de esculpir o tempo na prática autoral

GRÉCIA PAOLA GOUVEIA MATOS  
RELATÓRIO DE PROJETO DE MESTRADO APRESENTADO  
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM  
ARTES PLÁSTICAS – ESCULTURA

# Uma Vontade Inesgotável de ∞

Um exercício de esculpir o tempo na prática autoral

Grécia Paola Gouveia Matos

Orientação

Professora Doutora Filipa Sofia Correia de Carvalho e Cruz

Coorientação

Professora Doutora Rute Ribeiro Rosas

Relatório de Projeto em Artes Plásticas – Escultura apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, para obtenção do grau de mestre.

PORTO

2019

## AGRADECIMENTOS

- À Orientadora Professora Doutora Filipa Cruz pelo acompanhamento constante, disponibilidade, exigência, exemplo, compreensão, dedicação e justiça demonstrados ao longo deste projeto;
- À Coorientadora Professora Doutora Rute Rosas por ter sempre acreditado em mim, por ter sido o incentivo para fazer este Mestrado, pela motivação, confiança, conforto, apoio, carinho e amizade;
- A todos os técnicos da FBAUP que auxiliaram os meus projetos. Em especial ao Alcides Rodrigues pela paciência e disponibilidade e ao Carlos Lima pelo pragmatismo;
- Aos meus pais pelo ensino de prosperidade, apoio incondicional, paciência e amor;
- À Pipa pela motivação, amizade e paciência;
- A ti, pelo companheirismo, paixão, carinho e dedicação;
- À Sandrinha e ao Dany pela motivação e longa amizade;
- À Aníbal Produções, pela amizade e exemplo
- Aos colegas de turma pela partilha desta jornada;
- À Laurinha pelo seu olho clínico e pelos dias de sudoku;
- Agradeço aos meus professores em particular à professora Susana Piteira por me fazer ter interesse pela escultura e ao professor Rui Ferro por acreditar na competência e seriedade do meu trabalho no contexto do PortoCartoon.

## RESUMO

«Uma Vontade Inesgotável de  $\infty$ : Um exercício de esculpir o tempo na prática autoral», é um projeto teórico-prático centrado na problemática do corpo e da vontade. Associado a estes conceitos, outros como desejo e gesto dialogam com o corpo próprio e com corpos-outros, com a matéria, com o tempo e com o espaço. É um projeto alicerçado na inquietação do corpo físico e imaterial através de processos construtivos e, por vezes, destrutivos, associados a uma vontade de envolvimento entre um corpo e uma ação. Como motores de questionamento podemos organizar a reflexão segundo a alteração do corpo efémero com o tempo; a sedução; e o confronto com a potencialidade plástica e com o universo matérico e poético. O estudo alicerça-se no pensamento de Arthur Schopenhauer, de Friedrich Nietzsche, de Gilles Deleuze, de Byung-Chul Han, de Jean Baudrillard, de Jean-Luc Nancy, de Henri Bergson, entre outros, na produção artística de Rui Chafes, Marcel Duchamp, Louise Bourgeois, Morgan O'Hara, Alberto Giacometti, Hans Bellmer e na produção de Andrei Tarkovsky, de Federico Fellini e de Yasuzô Masumura.

## PALAVRAS-CHAVE

Vontade – Corpo – Gesto – Efémero – Matéria – Desejo – Sedução

## ABSTRACT

«An Inexhaustible Will of  $\infty$ : An exercise of sculpting time in artistic practice», is a theoretical-practical project focused on body and on will. Associated with these concepts, others, such as desire and gesture dialogue with one's own body and with other bodies, with matter, with time and with space. It is a project based on the anxiety of the physical and of the immaterial body through constructive and, sometimes, destructive processes, associated with a will for involvement between a body and an action. As engines of questioning the reflection can be organized according to the change of the ephemeral body over time; the seduction; and the confrontation with the plastic potentiality, the matter and the poetic universe.

The study is based on Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Byung-Chul Han, Jean Baudrillard, Jean-Luc Nancy, Henri Bergson, among others, on the artistic production of Rui Chafes, Marcel Duchamp, Louise Bourgeois, Morgan O'Hara, Alberto Giacometti, Hans Bellmer and on the production of Andrei Tarkovsky, Federico Fellini and Yasuzô Masumura.

## KEYWORDS

Will – Body – Gesture – Matter – Ephemeral – Desire – Seduction

## ADVERTÊNCIAS AO LEITOR

O presente documento é composto por uma versão digital e por um objeto de autor. No corpo do texto, apresentam-se citações traduzidas pela autora, encontrando-se a versão original em nota de rodapé.

O título do projeto comporta intencionalmente o símbolo de infinito ( $\infty$ ) ao invés de recorrer à respetiva palavra. Do mesmo modo, faz clara referência ao título de Andrei Tarkovsky «Esculpir o Tempo» pela proximidade que este tem com a prática autoral.

Ao longo do documento podem encontrar-se fragmentos caligráficos de textos pessoais, aqui, denominados de «Devaneios» que remetem para uma reflexão quanto à experimentação plástica. No início de cada capítulo encontram-se, também, três momentos manuscritos que refletem sobre o conteúdo dos capítulos ao mesmo tempo que se erigem em torno de uma conversa com o objeto «Só as pedras sabem quanto tempo o tempo tem».

É importante ressaltar de que se trata de um trabalho orientado no campo das artes plásticas. Experimenta, por isso, uma escrita poetizada e metafórica ao mesmo tempo que traça pontes com outros campos, como o são a estética ou a filosofia. No entanto, jamais se tem a pretensão de aprofundar como se de uma dissertação em estética/filosofia se tratasse. É um projeto em artes plásticas no qual as pistas e reflexões seguidas complementam e ajudam a enquadrar certas inquietações plásticas.

Neste relatório de projeto constam, na secção «Complementos», dois documentos que reportam a atividades integradas no decurso do mestrado: a assistência prestada no Simpósio de escultura «Arte e Sustentabilidade» que decorreu em Braga em outubro de 2018; a execução da escultura do Grande Prémio do PortoCartoon 2019, inaugurada a 22 de junho de 2019 no Jardim das Oliveiras (Clérigos-Porto); a participação na residência artística «Second Chance – Segunda Oportunidade!»; e a compilação do texto de reflexão quanto ao projeto «Só as pedras sabem quanto tempo o tempo tem» cujas partes se encontram parcialmente apresentadas ao longo dos três capítulos.

No dia da prova, serão facultadas ao júri as reproduções fotográficas, em formato digital, relativas aos trabalhos realizados durante este processo e patentes na exposição complementar a este relatório de projeto.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>O PODER DA VONTADE E SUA INESGOTABILIDADE</b>	<b>11</b>
UM QUASE CONTO SOBRE O CORPO	13
TOMO I: VONTADE, PACIFICAÇÃO E POTÊNCIA	17
TOMO II: ARTE COMO INTENSIFICAÇÃO	19
TOMO III: DA DOR À CRIAÇÃO – DEVANEIOS E CAPRICHOS DE UM CORPO QUE UM DIA QUIS DESENTIR	22
<b>O TEMPO DO CORPO</b>	<b>26</b>
O CORPO INTENSIFICADO	28
O CORPO DO GESTO	31
CORPO E EXCITABILIDADE	49
CORPO DESEJOSO E DESEJADO	51
<b>UMA VONTADE INESGOTÁVEL DE ∞ UM EXERCÍCIO [QUASE] AMOROSO</b>	<b>57</b>
QUANTO TEMPO O CORPO TEM	59
A IMPORTÂNCIA DO SENTIR E A EMINÊNCIA DO DESENTIR	62
CICLO	69
O QUE AINDA NÃO É: DA INTUIÇÃO AO CAPRICO PELO OBJETO	71
MINIMAMENTE REDONDA	76
FRAGMENTAÇÃO DO CORPO: HANS BELLMER E «BLIND BEAST»	83
A VONTADE EM NÃO MOSTRAR TUDO, UM EXERCÍCIO AMOROSO	89

ENTRANCE	89
A SEDUÇÃO EM MIRA NO INFINITO	93
A SEDUÇÃO EM «GRIS, VIDE, CRIS»	99
SEDUÇÃO E ENGENHO	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>104</b>
DESENVOLVIMENTOS FUTUROS	104
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>106</b>
<b>COMPLEMENTOS</b>	<b>110</b>
SIMPÓSIO: ARTE E SUSTENTABILIDADE	111
«MONEY LANGUAGE»: GESTO, PODER E SEDUÇÃO	127
SECOND CHANCE – SEGUNDA OPORTUNIDADE!: A DOR PRAZEROSA DE QUERER ALCANÇAR	132
SÓ AS PEDRAS SABEM QUANTO TEMPO O TEMPO TEM: FRAGMENTOS ESCULPIDOS EM UM DISCURSO QUASE AMOROSO	134

# INTRODUÇÃO

«Uma Vontade Inesgotável de  $\infty$ : Um exercício de esculpir o tempo na prática autoral» é fruto da intuitiva recorrência das palavras vontade, infinito e inesgotabilidade no vocabulário pessoal. A segunda parte do título<sup>1</sup>, relaciona vontade plástica com a durabilidade/efemeridade das matérias.

«Qual o papel da vontade e qual a dimensão do tempo no corpo e na matéria?», «De que modo é que a prática artística é afetada por estes agentes?» e «É possível conceber a produção artística como um processo de enamoramento?» foram as questões de investigação. Dada a presença de uma «vontade intensificada», busca-se perceber: o modo como a vontade é agente criador; como, na experimentação plástica, o estado do corpo e a matéria sofrem ação concreta do tempo; o valor metafórico da relação sujeito-objeto como se de uma relação amorosa marcada pelo tempo se tratasse.

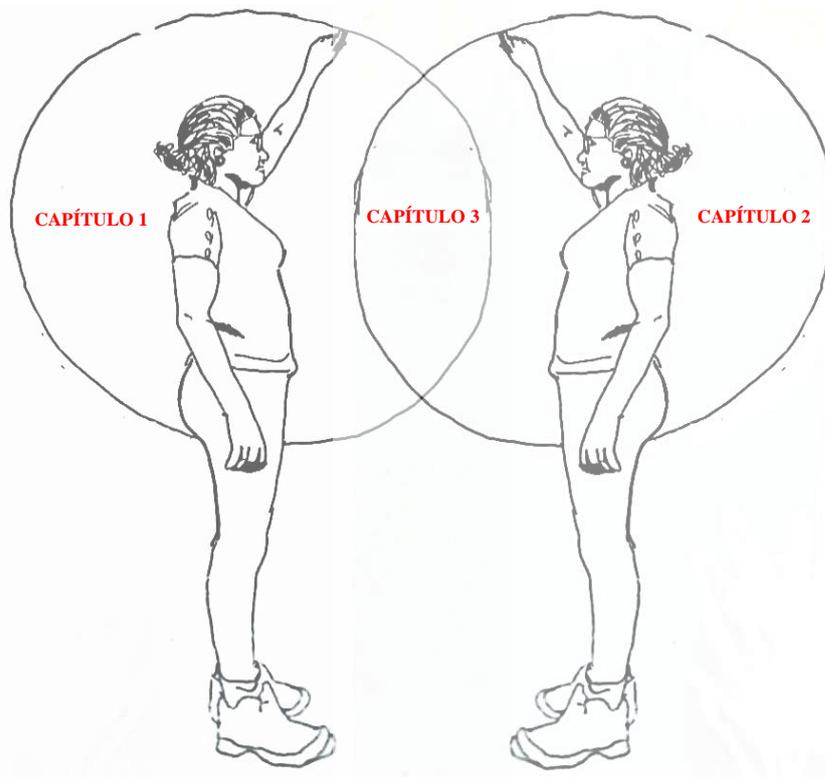


Fig. 1. Esquema da estrutura do documento.

---

<sup>1</sup> Note-se que o segundo momento do título remete intencionalmente para o título de Andrei Tarkovsky «Esculpir o tempo» (TARKOVSKY, 1998).

O documento organiza-se em três capítulos principais abordando a vontade, o tempo do corpo e as experimentações plásticas.

No primeiro capítulo, o projeto enquadra a manifestação da vontade em Arthur Schopenhauer – pacificação e superação da dor e do sofrimento – e em Friedrich Nietzsche – poder da vontade enquanto intensificação e infinitude. Procede-se a uma análise de uma obra de Louise Bourgeois a partir da qual se intenta compreender se uma mesma produção artística é capaz de incorporar, conjuntamente, apaziguamento e intensificação. No trajeto dor-criação, vê-se como um corpo desesperante pode querer dessentir. Seguidamente, analisa-se a superação e libertação das dores do mundo e da vontade criadora do sujeito, estendidas à reinvenção pela errância, afastamento e retorno.

No segundo capítulo, com Nietzsche introduz-se o corpo, a psicofisiologia e a relação arte-vida. A partir da inesgotabilidade, compreende-se o conceito de criação de Henri Bergson e o que se entende por matéria. Corpo-gesto-matéria, articulados a traço e a materialidade, problematizam-se com Vilém Flusser, Jean-Luc Nancy, Cy Twombly, Morgan O'Hara e Alberto Giacometti.

Sendo o corpo pensado como intensificado, excitável, desejoso e desejável, o delírio e o desejo são enquadrados com Gilles Deleuze e Byung-Chul Han, e sedução – o não gratuito e não imediato – com Jean Baudrillard.

O terceiro capítulo estrutura-se segundo considerações sobre a experimentação plástica, intersectando-a com conceitos dos capítulos anteriores, pensados como agentes criadores num exercício de esculpir o tempo através da efemeridade. Foram múltiplos os projetos (concretizações, exercícios, esboços, «vomitações», cadernos) desenvolvidos, atravessando escultura, vídeo, ação, desenho, escrita.

Os complementos reúnem material quanto: à assistência no Simpósio «Arte e Sustentabilidade»; ao objeto escultórico desenvolvido no contexto do PortoCartoon 2019; a um documento de registo poético, um encontro entre o sujeito apaixonado e objeto amado.

O PODER DA VONTADE E SUA  
INESGOTABILIDADE

## Só as pedras sabem quanto tempo o tempo tem I

O que justificou o lançar-me a ti, pedra, foi uma vontade física, inexplicável e intuitiva. Foi tão intuitiva. Senti-te a única oportunidade para me lançar para um abraço que nunca te abraçaria na totalidade. A frescura e a insaciabilidade da juventude tornaram-me impareável.

Pretendi que fosses metáfora de um tempo de espera, do momento de fugir e do esperar entre cada ação, entre cada espaço de tempo, entre ações passadas e futuras. Escultas momentâneas risquei na tua pele, como se fosses a ena carne de um corpo, que se deseja voltar a encontrar e a tocar. Foste promessa de não abandono de um projeto que é um amor. E foi ao fim de 2 anos de trabalho-relação, que te dei nome. A razão pela qual queria trabalhar numa pedra tão grande, deve-se ao facto de pensar que que mais teria uma oportunidade semelhante. Precitava de esculpir a rocha maior onde, talvez, coubesse metade do peso da minha paixão. E assim, foste a causa da minha ambição e da minha luxúria [e também a causa da minha devastação].

Sedenta por aprender o máximo, tecnologias, experimentar o desconhecido, vi-te como uma oportunidade para te conhecer. Queria perceber a relação que estabeleciam os nossos corpos com a matéria, desafiar-me na compreensão do lugar do corpo e da sua afetação por algo tão corpulento quanto tu. No início, a ideia de fractal estava muito presente e daí surge a conjugação de três elementos que procuravam dinamismo e hierarquia... num elogio à beleza feminina e à mãe natureza.

(Confesso-te que a vontade por ti, pedra, surgiu do impulso e da intuição experimentados aquando da fruição da escultura «O barco, a lua e a montanha» (1989/90) de Alberto Carneiro, no Museu Internacional de Santo Tirso. Foi nesse instante que percebi que queria esculpir pedra. O fascínio por toda a exuberância da mão do esculptor e da natureza fascinaram-me naquele momento, a minha vontade foi de abraçar aquela forma)

## UM QUASE CONTO SOBRE O CORPO

RELATO EM TRÊS TOMOS SOBRE A ERRÂNCIA, O AFASTAMENTO  
E O RETORNO: UM CORPO QUE PODIA SER TANTOS OUTROS



Fig. 2. Ovelha eremita. «Still» de emissão no canal televisivo rtbf.be (2006).

No noticiário<sup>2</sup> surge uma notícia inusitada: ovelha é encontrada depois de se perder do rebanho. Este relato inicia uma breve consideração quanto a um corpo que não é mais o da ovelha, mas um outro. Assim, esta história começa com um desvio que conduz a um afastamento em busca de clarividência para retornar, diferente da situação primeira.

Sem que ninguém desse conta, a ovelha afastou-se do rebanho. Vagueando por tempo indeterminado, encontrou guarida numa gruta. Por sete anos viveu vacilante, perdida, isolada, desaparecida. Procuraria clarividência? Anos decorreram dotando-a do que, no contexto do relato, se chamará de solidão sábia.

Por um acaso qualquer, foi avistada. O seu volume distinguia-se da paisagem: à entrada da gruta, ostentava um volume de pelo notável. A lã pesava-lhe o corpo, contendo o tempo de ausência, de isolamento, de reflexão, de memórias, de vida, de si. Com gestos majestosos e imponentes, despiu-se do que carregava: cortaram-lhe a lã, saindo leve em direção à vida.

Esta história mais ou menos fabulada é ponto de partida para perceber como a vontade de criar pode conduzir um corpo à liberdade, à intensificação, e a uma provisória pacificação da dor. Por vezes, o sujeito é incapaz de se confrontar face à imprevisibilidade da doença, do sofrimento, da morte. Tenta abafar ações de superação por falta de maturação dessa vontade.

---

<sup>2</sup> Emissão do canal de televisão rtbf.be em 2006.

Outras vezes, é necessário proceder a um reposicionamento. Este exercício, por muito que vozes exteriores indiquem o melhor a fazer, é próprio do sujeito que se isola para refletir, tal ovelha distante do rebanho – ou que vocaliza o que, ainda, é não solucionável.



Fig. 3. Felix Gonzalez-Torres. «Untitled (Bloodwork—Steady Decline)» (1993). Grafite e guache em papel. 38 x 28 cm (cada).

Felix Gonzalez-Torres é um artista pertinente para o estudo, pois começando com a experiência de cuidador do seu companheiro de vida – que se reflete na maioria do seu percurso nos trabalhos artísticos realizados, marcadamente poéticos –, trata a dor como leveza e poesia. Em «Untitled (Bloodwork—Steady Decline)», explora um conjunto de registos ligados à análise sanguínea. A questão da saúde, da doença, da vida e da inevitabilidade da morte, remetentes para um contexto de trabalho médico-científico – aqui intimamente ligado ao HIV –, estabelece pontes com «Por um fio»<sup>3</sup>. Aqui, a análise sanguínea é monitorizada e representada através da estabilidade/instabilidade da glicose. O modo como um corpo diabético balanceia entre picos, um descontrolo mortal e uma estabilidade controlada e temporalmente acompanhada (minutos, horas, dias, semanas, meses, trimestres, anos, etc.) é impresso no calor do corpo, da cera: matéria quente, dúctil e emanante de vida.

---

<sup>3</sup> Grécia Paola. «Por um fio». caixa de luz, agulha 0,5mm, cera, dimensões variáveis.



Fig. 4. Registos diários de gráfico de medição de glicose a partir do sensor FreeStyle Libre.

Numa pele débil e caduca, iluminada por uma luz artificial, um corpo se transluz. Como é assim a inevitabilidade e fragilidade dos corpos um espelho de agulhas usadas, em corpos nus e feridos, traçam linhas, agarradas pelo fio das Parcas de Hércules. Um relógio com uma agulha, cujos fios marcam o tempo da durabilidade de corpos. sintomas anacronicamente registados. Um rasgo entre duas metades, duas partes que se desunem. Entre altos e baixos. Como sismógrafos da vida, que desenham, registam a efemeridade, a intensidade.



Fig. 5. «Still» de Hercules da Disney onde surgem as Parcas, três irmãs – Cloto, Láquesis e Átropos –, que têm um só olho e que tecem o destino do mundo (1997).

Finalmente, a criação artística pode sensibilizar não só pela componente experiencial que o seu corpo é sintoma, mas pelos estímulos e sensações que o mundo lhe oferece. Estas sensações – agindo no corpo – estimulam a vontade criadora, conduzindo a uma intensificação e a uma vontade em gerar autossuficiente e inesgotável. Libertando-se das «dores do mundo», o sujeito é uma leve ovelha sem lã. O corpo da ovelha não é mais o corpo da ovelha, é transposto para a reinvenção do sujeito pela errância, afastamento e retorno.

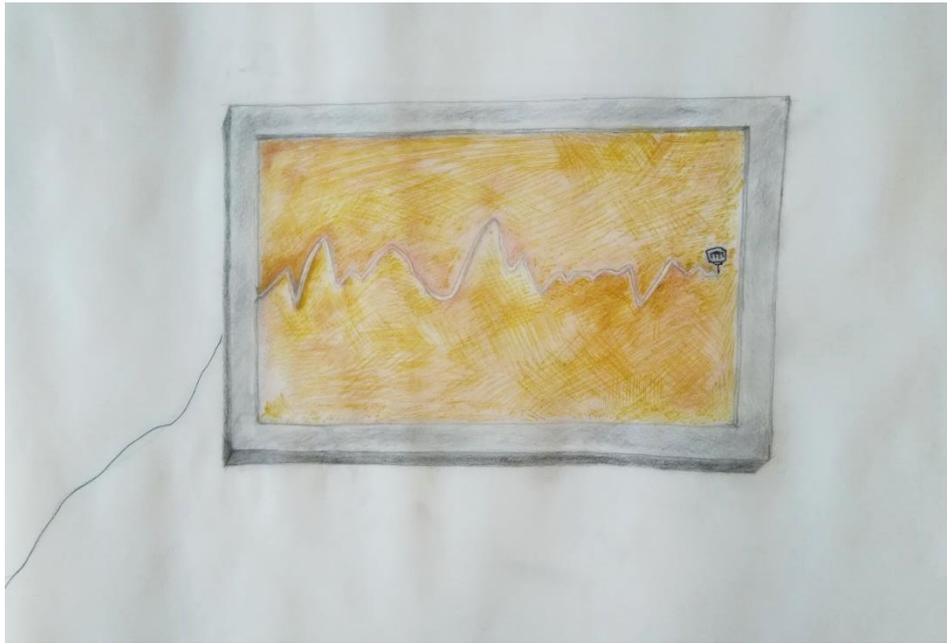


Fig. 6. Grécia Paola. Desenho de projeto «Por um fio». Caixa de luz, agulha 0,5mm, cera, dimensões variáveis.

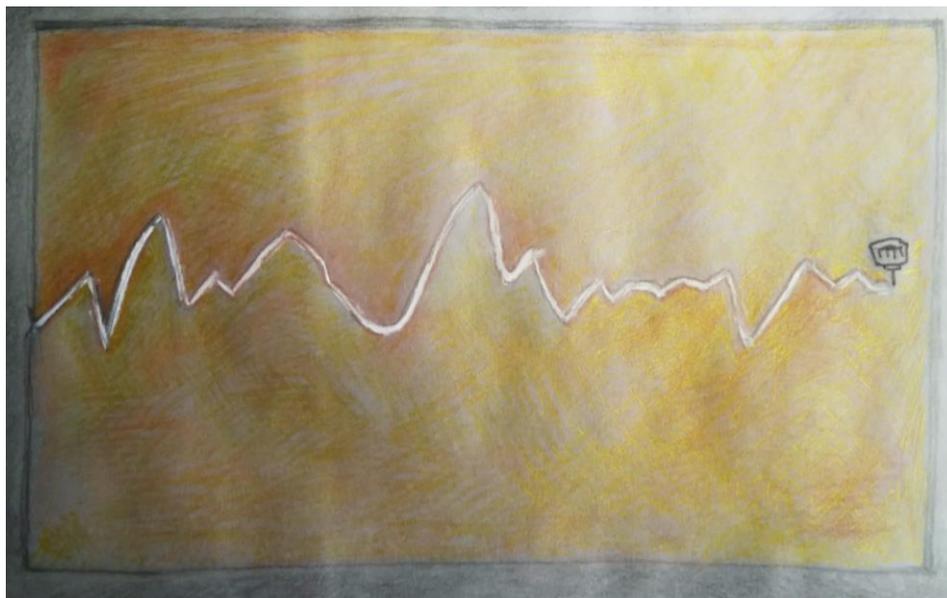


Fig. 7. Grécia Paola. Desenho de projeto «Por um fio». Caixa de luz, agulha 0,5mm, cera, dimensões variáveis.

## TOMO I: VONTADE, PACIFICAÇÃO E POTÊNCIA

Para Arthur Schopenhauer<sup>4</sup>, vontade é vontade de vida e a vontade quer a vida. Essência do mundo orgânico e inorgânico, animado e inanimado – natureza/ações/instintos/etc., – e do sujeito<sup>5</sup>, quer sem ter consciência<sup>6</sup>. A vontade é inesgotável, infinita, insaciável. Vontade é força que atua e que existe no mundo e expressa-se no humano através de necessidades infundáveis. Não havendo repouso nem estabilidade no bem-estar, apaziguando uma necessidade, outras multiplicam-se para se cumprirem. Assim, o desejo é infinito e a satisfação finita<sup>7</sup>. Diante da impossibilidade de supressão definitiva da necessidade, o sujeito é prisioneiro nesta batalha face aos desejos<sup>8</sup>. Nas fendas onde se encontra liberto da vontade – despojado de sofrimento – sente felicidade pela satisfação do desejo<sup>9</sup>.

Sucintamente, na existência marcada pelo sofrimento, a vida do sujeito – confrontado com essa inevitabilidade –, é indissociável do desejar e do querer: «Quem deseja, sofre; quem vive, deseja; a vida é dor. Quanto mais elevado é o espírito do homem, mais sofre»<sup>10</sup>. Afastando a dor de viver, o sujeito «só tem vontades e desejos, um conjunto de centenas de necessidades»<sup>11</sup>. Findando a satisfação do desejo, retorna à falta implementada pela insatisfação e a uma dor camuflável ao longo da vida. Não sendo verdadeiramente erradicada, mascara-se em:

«o instinto sexual, o amor apaixonado, a inveja, o rancor, os ciúmes, (...). Toma o aspecto triste e desolado do tédio (...), quando não encontra outro modo de se apresentar. E se com novas armas conseguimos afastá-la novamente, (...) a dança recomeça»<sup>12</sup>.

Sendo o risco do tédio/aborrecimento outro problema que assola o sujeito, apesar de o tentar suplantar<sup>13</sup>, é a distração o estado procurado, pois dá a sensação de que o tempo passa rápido<sup>14</sup>. É nesta instância que se conclui que vontade é luta e que o sujeito balanceia entre dor e aborrecimento: «depois de haverem feito do inferno o lugar de todos os tormentos e dores,

---

<sup>4</sup> Arthur Schopenhauer (1788-1860).

<sup>5</sup> Para o filósofo, o sujeito existe e faz parte do mundo e o mundo não adquire significação de forma pura, mas através do seu corpo (BRANCO, 2010: 65).

<sup>6</sup> Existindo desprovida de consciência, precisa do homem para se tornar consciente. É no sujeito que, através da Razão, há consciência. Vontade, consciência e conhecimento não são sinónimos apesar das relações tecidas.

<sup>7</sup> «Não podemos atingir um estado de alegria serena e duradoura» (SCHOPENHAUER, 2008: 56).

<sup>8</sup> Recluso deste ato de saciar a vontade, o sujeito do querer encontra-se como Íxion na roda (SCHOPENHAUER, 2005: 29).

<sup>9</sup> SCHOPENHAUER, 2005

<sup>10</sup> Idem, 2008: 46.

<sup>11</sup> Idem, ibidem: 54.

<sup>12</sup> Idem, ibidem: 48.

<sup>13</sup> Idem, ibidem: 55.

<sup>14</sup> Idem, ibidem: 56.

que deixaram para o céu? Justamente o aborrecimento»<sup>15</sup>. Finalmente, não se oprimindo a vontade de forma duradoura, são raros os momentos de felicidade e são as tristezas que os relembram<sup>16</sup>.

Por outro lado, para Friedrich Nietzsche<sup>17</sup>, o conceito vontade de potência significa, sucintamente, o poder da vontade. Sendo a vida, palco onde se encontra e se expressa, compreendemos vontade<sup>18</sup> como geradora, implicando criar e agir, num jogo de forças<sup>19</sup> em contínua afetação<sup>20</sup>. Este jogo de constante movimento é suscitado, intensificado, expansivo, gerador e auto-gerador, inesgotável e infinito<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> SCHOPENHAUER, 2008: 47.

<sup>16</sup> Ainda mais, como esta supressão da vontade é provisória, a dor é positiva, pois sente-se e tarda a desvanecer, ao passo que, com os prazeres, há habituação e fugacidade no correr do tempo (SCHOPENHAUER, 2008: 56).

<sup>17</sup> Friedrich Nietzsche (1844-1900).

<sup>18</sup> Entende-se, então, que em vontade há: um sentir múltiplo, uma «pluralidade de sentimentos, o sentimento do estado de onde se quer sair, o do estado para onde se tende, o sentido destas mesmas direcções» ; um pensar que dirige; um estado afetivo, «a emoção de dirigir» . Assim, o querer é «dirigir em si qualquer coisa que obedece ou que julgamos obedecer-nos» (DELEUZE, 2014: 71).

<sup>19</sup> Nietzsche considera a existência de forças ativas, superiores, que agem e que afirmam como, também, de reativas e inferiores. Como Gilles Deleuze refere, ativo e reativo são «qualia» cooperantes das forças, e afirmação («o mais alto poder da vontade» (DELEUZE, 2014: 31)) e negação são «qualia» da vontade de poder.

<sup>20</sup> DELEUZE, 2014: 23.

<sup>21</sup> Em «Nietzsche» de Deleuze percebemos diferentes etapas do Niilismo. No niilismo passivo «[t]udo é vão, é preferível extinguirmo-nos passivamente!» (DELEUZE, 2014: 30). Mas é com o último homem e com o homem que quer morrer que é Meia-Noite e o ponto de transmutação (DELEUZE, 2014: 30). É neste ponto que «a afirmação torna-se a essência ou a própria vontade de poder» (DELEUZE, 2014: 31) sem, contudo, aniquilar a negação, já que esta continua a existir diferentemente.

## TOMO II: ARTE COMO INTENSIFICAÇÃO

Ponderando-se as particularidades da vontade, de que modo é que «vontade», pode remeter para o campo artístico? Para Schopenhauer, a arte<sup>22</sup> comunica conhecimento<sup>23</sup> e a percepção estética é intuitiva, desinteressada e contemplativa. Ademais, o exercício contemplativo não é exclusivo do génio, mas de todos os seres humanos. O prazer estético – advindo da natureza ou da arte – implicando conhecimento independente da vontade<sup>24</sup>, está liberto do querer, individualidade e sofrimento. A arte, pacificando, provisoriamente, o sujeito da dor e das dificuldades do mundo, liberta-o e emancipa-o, na superação da vontade<sup>25</sup>.

Mas se Schopenhauer pensa a criação artística como pacificadora, para Nietzsche a criação artística é intensificação e potenciadora de perspetivas. Em Nietzsche, há conceitos comunicantes com a prática artística, por sua vez embebida no corpo (não enfraquecido<sup>26</sup>), no não-verbal e no domínio do sensível: fisiologia da arte<sup>27</sup> e de psicofisiologia do artista. Em traços gerais, supõe-se a coexistência e indissociabilidade entre psíquico-fisiológico, entre sensível-inteligível, entre sensorial-pensamento. Poder-se-ia pensar a fisiologia da arte como um pensar-sentir total sem primazia do pensamento face ao sensível? Compreende-se, então, a não rejeição da componente somática na ligação com a vida, com o mundo. Dado que o somático é relevante, para Nietzsche, arte distingue-se da vida estabelecendo, contudo, forte relação.

A arte, enquanto manifestação da vontade de poder, potencia uma compreensão quanto ao mundo/outro/sujeito. Modo privilegiado de comunicação<sup>28</sup> – implicando o corporal-sensorial-conceptual – e de conexão entre os humanos, interliga «[a]s duas divindades protectoras da arte»<sup>29</sup>: Apolo, deus da razão, beleza, mundo onírico, e Dioniso, deus do vinho, do orgiástico, do excesso, da dança. Para Nietzsche, a produção plástica/imagética, é apolínea, e a produção musical/não imagética é dionisíaca. Na relação Apolo-Dioniso, toma o sonho e a

---

<sup>22</sup> Para Arthur Schopenhauer é a música a manifestação artística de relevo, pois, atuando no mais interior do sujeito, é reveladora e condutora de vontade.

<sup>23</sup> BRANCO, 2010.

<sup>24</sup> SCHOPENHAUER, 2005: 31.

<sup>25</sup> Idem, ibidem: 90.

<sup>26</sup> NIETZSCHE, 1995a: 379.

<sup>27</sup> Idem, ibidem: 378.

<sup>28</sup> Idem, ibidem: 379.

<sup>29</sup> DELEUZE, 2014: 62.

embriaguez como intensificadores e expressões de compreensão da vida, com características distintas<sup>30</sup>, e concebe os instintos apolíneos e dionisíacos em estímulo recíproco:

«[e]stes dois instintos tão diferentes caminham lado a lado, (...) excitando-se mutuamente a fazer criações novas e mais vigorosas, a fim de perpetuar entre eles o conflito dos contrários que recobre em aparência apenas o nome de ‘arte’ que lhe é comum: até que, por fim, (...) aparecem unidos, e nesta união acabam por engendrar a obra de arte ao mesmo tempo dionisíaca e apolínea»<sup>31</sup>.

Na arte enquanto sugestão e invenção<sup>32</sup>, a embriaguez artística<sup>33</sup> quebra limites na experiência do mundo. Também Nietzsche<sup>34</sup> concede à música um lugar de destaque pela sua dissimilitude face às restantes expressões artísticas. No entanto, Nietzsche associa-a a Dioniso, mesmo que «a priori» seja Apolo o deus da música. A música é a «arte da noite», pois não requer do órgão da visão<sup>35</sup> e é, como para Schopenhauer, representação da vontade<sup>36</sup>.

Não será a experimentação uma articulação entre sonho e embriaguez? Numa quase ode, o artista – dominado forças criadoras – ordena, obedece e proclama o amor à vida. A arte tem a capacidade de agir no corpo-espírito sem que estes se encontrem em polos opostos<sup>37</sup>. Compreende-se, portanto, a conceção psicofisiológica.

O conceito de amor surge, também, em Nietzsche. O amor aparece associado à conquista que, num processo de intensificação e de embriaguez, impele o artista a gerar e a transformar a matéria. Tal como numa relação amorosa, o amor em Nietzsche requer tempo, paciência, esforço, coragem, conquista, sedução, obediência e comando<sup>38</sup>, potenciando a amplificação do conhecimento do outro/sujeito/mundo. Por conseguinte, a criação artística é algo que: surge, se intensifica corporalmente, se expande, gera continuamente e age sobre corpos. Pode-se pensar a produção como inextinguível, constante movimento com instintos apolíneos e dionisíacos de destruição (não aniquiladora nem estéril, mas visando a superação) e de criação de novas formas.

Será que a produção artística não impele para uma incessante projeção para um abismo, para o desconhecido, para o mistério, para o impreciso, para o inexplicável, para a inquietação?

---

<sup>30</sup> Para Nietzsche os dois estados desencadeiam forças de modo distinto: «o sonho desperta em nós a faculdade de ver, de montar, de inventar; a embriaguez desperta a paixão, o canto, a dança». NIETZSCHE, 1995a: 383. Tradução livre: «le rêve éveille en nous la faculté de voir, d'assembler, d'inventer; l'ivresse éveille la passion, le chant, la danse»

<sup>31</sup> DELEUZE, 2014: 62.

<sup>32</sup> NIETZSCHE, 1995a: 379.

<sup>33</sup> Embriaguez artística tomada como sensação de potência elevada (NIETZSCHE, 1995a: 381).

NIETZSCHE, 1995a: 381.

<sup>34</sup> NIETZSCHE, 1997.

<sup>35</sup> BRANCO, 2010: 250.

<sup>36</sup> Idem, ibidem.

<sup>37</sup> Não se tomando polos opostos, consideram-se como os dois lados da mesma luva (MERLEAU-PONTY, 2006).

<sup>38</sup> BRANCO, 2010: 398.

É nesta vontade vertiginosa que forças em movimento poderão atuar, gerando novas formas e que o artista, dominado pela força criadora, se supera e intensifica as possibilidades do porvir. No contexto da prática autoral a vontade de poder manifesta-se na necessidade de gerar movimento, de «explorar», de «conquistar» ou de «vulnerar»<sup>39</sup> a matéria face a formas que remetem ao corpo e à vida, mas que não são cópias do corpo nem da vida.

---

<sup>39</sup> HAN, 2014: 118.

## TOMO III: DA DOR À CRIAÇÃO – DEVANEIOS E CAPRICHOS DE UM CORPO QUE UM DIA QUIS DESSENTIR

*A dor prazerosa de querer alcançar*

Fig. 8. Grécia Paola. «A dor prazerosa de querer alcançar» (2018).

O sujeito, confrontado com as batalhas que a vida lhe propõe, pode ser considerado como um herói que, em luta, «sofre mil torturas (...) pondo em relevo os tormentos do coração»<sup>40</sup>. Sabendo da finitude e raridade da felicidade, o leitor/fuidor busca estes dramas precisamente, porque não há um conto de fadas e porque o poder de projeção é maior, pois – um dia ou outro – o humano já se encontrou diante de lutas irresolúveis.

Como ter em consideração a dor na produção artística? Terá a dor a capacidade de aniquilar/congelar/anestesiá-la a ação do sujeito? Se assim fosse, como se explicaria a permanência/sobrevivência da criação artística? Deseja-se, então, ponderar como a criação artística pode comportar uma dimensão de pacificação da dor, mas, também, que supere este gesto provisório, libertando o sujeito na vontade criadora. Isto conduz à reflexão do modo como se parte da dor à criação e como, por via da vontade criadora, pesadelos, devaneios e caprichos – de um corpo que um dia poderia ter querido dessentir – podem gerar novas formas numa produção artística fresca, vibrante e constante.

Na criação artística como pacificação provisória da dor, a produção de Louise Bourgeois pode ser esse momento temporário de apaziguamento de determinado sofrimento. Este retornará, mas encontrará nos projetos futuros, novo momento de serenidade. Como saciar o desejo de sarar, esquecer, ultrapassar, ou o desejo em expurgar? Será que a criação promove a suplantação da insaciabilidade do derradeiro desejo?

O trabalho de Bourgeois resulta do conflito e da experiência de vida<sup>41</sup>. Através da luta interior que a molda, produz, porque precisa, «Art is a guarantee of sanity» (2000), e o exercício da catarse associa-se ao seu processo de produção. Tal é observável em «Destruction of the father», presumível confrontação com o passado.

---

<sup>40</sup> SCHOPENHAUER, 2008: 56.

<sup>41</sup> A relação que Louise Bourgeois estabelece com a autorreferencialidade não é antagónica à relação entre arte e vida em Friedrich Nietzsche.

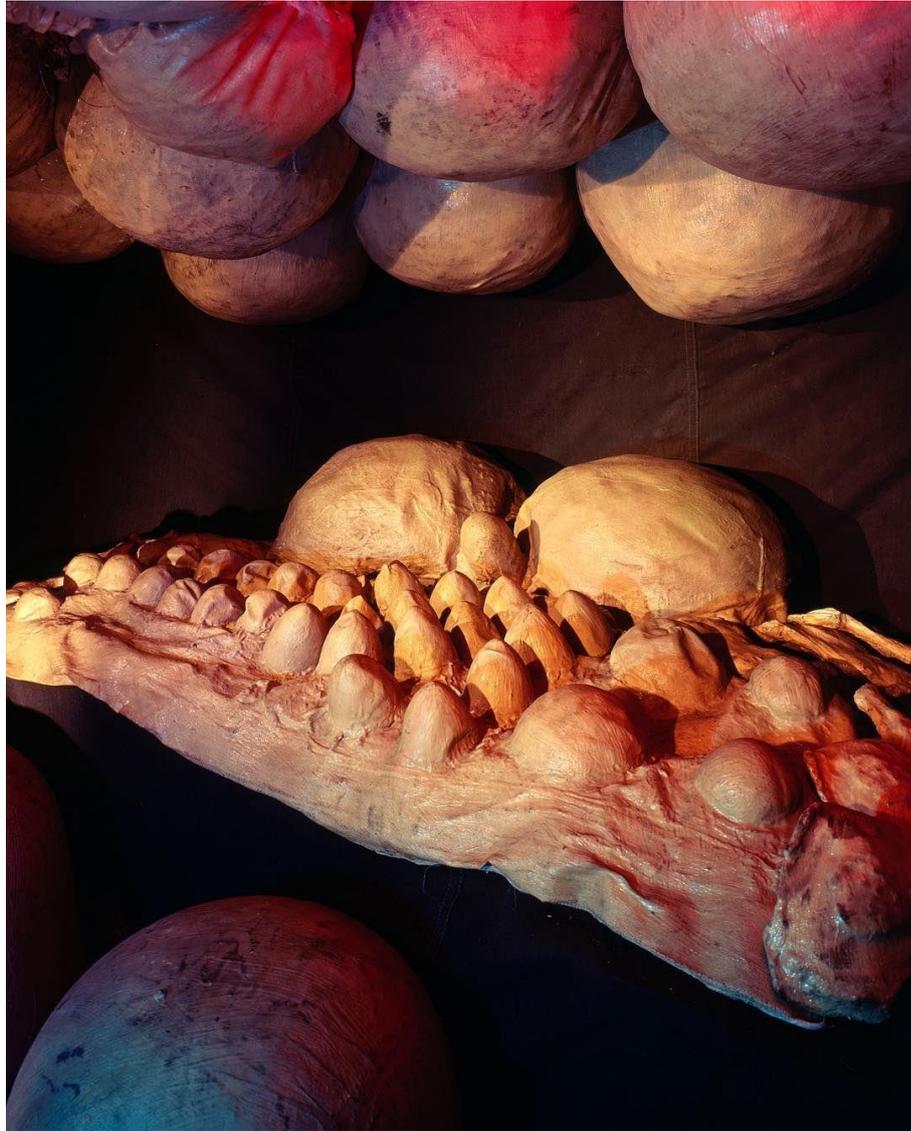


Fig. 9. Louise Bourgeois. «The Destruction of the Father» (1974). Gesso, látex, tecido e luz vermelha. 130,8x104,1x191,7cm.

Num espaço fechado, escuro com luz artificial o fruidor depara-se com formas cilíndricas e abobadadas envolvidas em tecidos e com uma mesa com fragmentos arredondados e viscerais: «The Destruction of the Father (1974) representa um jantar de família; o jubiloso patriarca está a ser devorado pelos seus filhos tiranizados»<sup>42</sup>. Este ato de expurgar<sup>43</sup>, diante de tal ação/apetite, poderia confortar, entorpecer, o sujeito que sente dor, ou recriar um cenário – agora em contexto seguro de sujeito-artista adulto e não criança – de modo a obter a vingança nunca saciada. A preparação de um jantar com a finalidade de destruir um sujeito, num tom canibalesco, pode

---

<sup>42</sup> COOKE, 2007. «The Destruction of the Father (1974) represents a family dinner table; the gloating patriarch is being devoured by his tyrannised children. (...) it's a visceral statement of intent». Tradução livre.

<sup>43</sup> Embora seja uma fantasia, «Destruction of the father» aborda o lidar com o medo comum/real/físico – «do esconderijo, do fugir dele, encarar, exorcizando-o, ter vergonha e, finalmente, medo de ter medo» (BOURGEOIS, 1998: 158) e a conquista desse medo.

ser indício de erradicação de uma memória traumática. Metaforicamente, o pai é alimento. Este gesto fomentaria um alívio<sup>44</sup> passageiro que tenta destruir um trauma num ritual-purificação. Na pluralidade de sentidos, e nas pontes traçadas entre pai infiel e sexualidade, toma-se a instalação como um espaço constituído por elementos orgânicos que aludem ao universo masculino (fálicos) e ao feminino (útero). Assim, será que a iluminação avermelhada poderia aludir ao uterino, ao sexo, à fertilidade/fecundação, à morte que não chega a deixar a carne putrefacta pela frescura do gesto canibalesco? Se o látex evoca pele, superfície externa de corpos, através deste espaço íntimo, os corpos desnudam-se para acasalar. Neste universo de corpo-prazer-sexo-vida-morte, a mesa é, para Bourgeois, cama, local onde decorre um ritual de fruição, deleite de prazeres e de êxtase mais ou menos proibido<sup>45</sup>. Neste leito, associam-se a prazeres da boca, alimento-sexo, elementos que remetem para a procriação-morte. Relacionando vida e morte, num ciclo entre nascer, comer<sup>46</sup> e morrer no qual a própria morte fertiliza para a vida futura, prazer e dor tocam-se e entrelaçam-se<sup>47</sup>.

Criar a partir da carga simbólica, da inquietação, pode ser um processo pacificador e libertador, de superação passageira de sofrimento. A consciência de emoções reprimidas, só por si, conduz a uma sensação de alívio. Se o corpo<sup>48</sup> busca a libertação das tensões e das forças acumuladas, a catarse e a criação artística são, potencialmente, capazes de propiciar, momentaneamente, esquecimento, superação e satisfação. A dor impulsiona a explodir, implodir, resultando na necessidade iminente das entranhas em criar. E essa vontade tem de ganhar forma. O trabalho artístico pode apaziguar pensamentos, contribuir para lidar com as feridas, alimentando-se da dor, da inquietação ou da urgência. Porém, não se resumindo a isso, promove olhares, questionamentos e diálogos, que exigem um maior ou menor grau de simpatia, porque passamos por eventos semelhantes que nos sensibilizam. É possível que não se possa erradicar a dor, esta é mestre em disfarces, mas a criação artística detém um papel crucial.

Vivendo quase 100 anos, durante o período de produção, Bourgeois deu forma aos seus fantasmas sem nunca os, deveras, ultrapassar. Pode-se, então, perceber que é um caso onde se desenrola uma expurgação sem fim. Representando fantasmas numa pluralidade de matérias, o processo catártico garantiu essa sanidade que associa à arte. Finalmente, pode-se recopilar que o trauma nunca deixou de nutrir a sua produção. Contudo, embora não a tenha sarado, a criação

---

<sup>44</sup> Esforço para banir a dor.

<sup>45</sup> BATAILLE, 1987.

<sup>46</sup> O ato de comer remete tanto para o alimento, como para o sexo.

<sup>47</sup> BATAILLE, 1987.

<sup>48</sup> Corpo como corpo e consciência no sentido de Maurice de Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2006).

é potenciadora de estabilidade. A sua produção, não tendo encontrado um término, mas, ao invés, alimentando-se de si mesma, da vida<sup>49</sup> e do mundo, gerando e expandindo-se continuamente, não será sintoma do instinto de embriaguez de Nietzsche? Será possível projetar a conceção de arte que, não procurando pacificar, intensifica e propulsiona a criação? Será possível analisar a obra plástica no espectro da pacificação e superação da dor e, igualmente, do ponto de vista da intensificação?

Concluindo, a produção de Louise Bourgeois é extensa, inventiva e sempre capaz de se renovar. E talvez, mas só talvez, o plano interpretativo da criação artística possa, neste caso, permitir uma análise relativa: à pacificação provisória da dor, mas, também, – devido à impossibilidade de erradicar o sofrimento –, à intensificação e à inesgotabilidade da criação num gesto catártico e expansivo.

---

<sup>49</sup> Do passado, do presente e, talvez, do futuro.

O TEMPO DO CORPO

## Se as pedras sabem quanto tempo o tempo tem II

Quando se desconhece, torna-se urgente investigar. Experimentam-se vários processos para encontrar a forma, mas volta-se ao novo início e não ter ideia de como... De toda a procura, percebe-se que nunca se sabe ao certo todas as possibilidades... Tudo é potência. Como escolher face ao que ainda não é? O que é subtrativa? Se o projeto - namora dura os anos que tiver que durar, é possível ficar fiel a uma só linguagem? A um só gesto? A um só corpo. A nessa fase final foi próxima da inicial nos ajustes e no reposicionamento e exposição do problema que se afigurou como um mar intenso de possibilidades e de soluções mediante as formas conquistadas. Por essa razão, optei por voltar ao início - grav zero.

Esta relação começa ingenuamente, talvez impulsivamente, dada a carência de planificação Desenhei-te, maquetei-te em barra, em sabão, em fotografias..., tudo para tentar prever o imprivível. E apesar das várias simulações e ferramentas, a inexequibilidade parecia contrastante face à inviabilidade de decidir o fim, o teu fim. Hoje sei que não queria que terminasses, mas não aguentava mais permanecer no limbo. É assim, pois na reta final, naquilo que poderia ser a reta final, que te projetaste, finalmente, em maquete de gesso com a tua forma definitiva.

A minha parte favorita foi talhar-te. Foi a parte mais dolorosa onde minhas mãos ficaram partidas. O que me excitou foi a força e agilidade da mão, o corpo a vibrar nesse ato de bater. Foram libertas energias e o corpo intensificou-se. De cada vez que te tocava, sentia-te fisicamente dolorosa e prazerosa, junto a ti, em ti, meu corpo vibrava, ia com o gesto, fluiu com o ponteiro, com as rebabadoras, com a mão, com a mão. E por seres tão grande, meu corpo precisava de entrar em sintonia para não se fragilizar. A tua forma delimitou o gesto do meu corpo. Não fosse assim, meu corpo magrava-se. Foi uma dança a duas, não oposta, mas em uníssimo.

Num tempo onde tudo é rápido e tudo tem de ser produzido rapidamente, parece não se justificar trabalhar em nós. Tu, pedra, levas muito tempo, tempo para aprender, te compreender, te apreender, tempo para te pensar e para te conquistar.

Utilizar as máquinas em ti nem sempre foi a metodologia mais rápida e viável porque um corte errado comprometia-te. Para te pensar foi preciso repensar o teu tempo, o tempo do pensamento à mão. A mão, pegando um cinzel, foi descobrindo as tuas formas, pedra. E em contacto com a máquina, com o interdito, perdi a noção de distância, movimento, sensação, toque. Teria sido sempre melhor talhar-te somente com a mão e com cinzel como fazia Miguel Ângelo: descobrir a tua forma interior como um arqueólogo, como um geólogo, como um amante que descobre a sua musa lá dentro e a resgata para abrigar lá fora. Mas nem sempre há tempo. E se não há tempo, não me deveria ativar a ti, não te deveria amar. Amar implica ter toda essa dedicação.

## O CORPO INTENSIFICADO

Para Nietzsche, a vida é vontade de potência. No contexto da arte, pode-se falar de vontade criadora que implica um movimento e um fazer inesgotável e inventivo aberto a novas possibilidades. Criar é vontade de produzir novas formas neste mundo que não é eterno nem inerte, mas inacabado e mutável. O mundo não está, então, finalizado nem constante, mas suscetível de ser continuamente renovado e gerado. E se o próprio mundo não é eterno, sendo capaz de oferecer múltiplos estímulos, estas novas formas estarão marcadas por uma temporalidade que não percorre a eternidade. Os corpos têm um tempo de vida que não descarta a destruição e a morte. A eternidade das formas contradiria o lado incompleto, com possibilidade de renovação e de invenção do mundo. Para Nietzsche, a arte não atua como compensadora ou como esquecimento do sofrimento, mas como amplificadora, como afirmação, como ode à vida.

Se a arte é intensificadora, para Henri Bergson<sup>50</sup>, está marcada pela inesperada, infinita e inesgotável possibilidade de criação<sup>51</sup>. Tal faculta uma compreensão mais ampla do mundo, da vida e da arte, onde o corpo e a vida são afetados pelo tempo.

Tendo-se brevemente estudado o lugar da dor e a existência de raros momentos de felicidade no pensamento de Schopenhauer, diferentemente, Bergson toma a alegria como um aspecto importante. Distinguindo-a da vontade de viver, do prazer e da preservação da vida, é uma possibilidade de superação das intempéries e dos obstáculos com que a vida é polvilhada. A alegria estende-se à própria arte e o sujeito-criador exprime profunda alegria com a criação artística, por sua vez, pensada como a necessidade de conceber novas formas<sup>52</sup> e novas sensações. O mundo é perpétua criação através de um movimento contínuo e não-linear.

Para Bergson, a vida é criação, a criação surge da vida e é liberdade. Não sendo apenas operada a partir do corpo do sujeito sobre uma matéria exterior a si, é, também, operada sobre a matéria-imagem que é o corpo. Sendo o corpo resistente e dúctil, não é de estranhar que se tome o ser humano como em premente criação, inovação e transformação de si próprio.

Para Bergson o conceito de matéria entende-se como um conjunto de imagens onde estas «agem e reagem umas sobre as outras»<sup>53</sup> e o mundo é esse conjunto de imagens. Assim, o

---

<sup>50</sup> Henri Bergson (1859-1941).

<sup>51</sup> Note-se que a possibilidade infinita de criação da vida é estendida para o contexto da criação artística.

<sup>52</sup> Tal como para Friedrich Nietzsche.

<sup>53</sup> BERGSON, 1999: 11.

mundo é matéria. Em Bergson, o corpo tem um lugar privilegiado no modo como o sujeito se relaciona e percebe o mundo. Uma vez que o corpo é matéria-imagem, este mundo material<sup>54</sup> – do qual todos os órgãos fazem parte – «existe em torno dele e fora dele»<sup>55</sup>. Por isso, o corpo exerce ação sobre os objetos que o rodeiam, ao mesmo tempo que as imagens exteriores lhe transmitem movimento:

«as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo flui sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em certa medida, a maneira de devolver o que recebe».<sup>56</sup>

O mundo não está finalizado, um dos motivos – juntamente pelo facto de pertencer ao tecido<sup>57</sup> desse mundo –, para não poder ser completamente interpretado. O mundo é premente criação e que, por seu turno, a criação é fruto de excitabilidade. Contudo, a criação também enfrenta obstáculos, cujo constrangimento, ao invés de reduzir, intensifica e amplia possibilidades. Com Bergson extrapola-se que, apesar de o objeto artístico ser constituído por uma dimensão técnica, crucial e incrementadora de maior conhecimento das matérias e dos processos, este transcende-a. Por exemplo, a matéria pode ser um motor para a criação, a criação vive da matéria, age na e com a matéria, sem esta não deixar de oferecer resistência. Há toda uma dimensão que a transcende e que passa por um gesto com e na matéria que pode estar marcado pela imprevisibilidade. Assim, com Bergson, percebe-se que a técnica, isenta da dimensão criadora, seria «obstrutiva» quanto à abertura do sujeito à inovação, ao impensável, ao porvir, ao devir<sup>58</sup>. O espaço para um «je ne sais quois», para o acidente, para o inesperado, leva o corpo (sujeito/objeto) à transformação. No movimento criador há possibilidades múltiplas. Este dialoga com e na matéria em possibilidades expressivas. Portanto, não é só um obstáculo, apresentando a sua resistência, mas elemento fundador e integrante para lá da sua mera composição. A matéria é, por si só, um jogo de forças que exala uma força atuante. Esta força interliga espírito e matéria, onde o espírito se efetiva na matéria.

Bergson toma a criação como inovação e a vida como espaço de surpresa e de imprevisibilidade pelo perpétuo gesto de inovação. Por isso mesmo, percebe-se a ação de

---

<sup>54</sup> BERGSON, 1999: 13.

<sup>55</sup> Idem, ibidem: 14.

<sup>56</sup> Idem, ibidem: 14.

<sup>57</sup> MERLEAU-PONTY, 2006.

<sup>58</sup> No contexto da produção artística.

resistência – hiperbolizando a mutabilidade e a imprevisibilidade – que a criatividade tem para Flusser na luta contra a entropia, ou seja, contra a perda de informação no mundo e contra o aumento da sua previsibilidade<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> ROTH, 2014. «... human being are engaged in a kind of permanent struggle against the forces of entropy, the overall tendency of the world to gradually lose information, so that everything becomes more and more probable, predictable. The tendency to resist entropy, negentropy, is another word for creativity.» Tradução livre.

## O CORPO DO GESTO

Para Nietzsche, a arte é tomada como uma compreensão alargada do sentir e do pensar do sujeito e do mundo. Nisto, o corpo detém um papel essencial enquanto espaço ativo e reativo. A posição do filósofo quanto ao corpo revela distanciamento à visão dualista entre corpo e espírito. Verifica-se uma coexistência do plano sensível e do plano inteligível e, por isso, entre fisiológico-psicológico, entre sentir-pensar, pensamentos-afetos, sensação-pensamento.



Fig. 10. Richard Serra. «Hand Catching Lead» (1968).

Pensando com o corpo e a partir do corpo, os gestos são indissociáveis na relação com o corpóreo e com a produção artística. Os gestos remetem ao corpo. Existem, porque existem corpos. Os gestos relacionam-nos com o mundo, articulando pensamento e comunicação. A prática artística associa-se ao conceito e, comumente, vemo-lo aplicado quando nos reportamos às obras de Morgan O'Hara ou Cy Twombly. O próprio Richard Serra com «Hand Catching Lead» faz referência a este «agarrar», «conter», «prender» e posterior «largar».

Porém, nem tudo é gesto. O que é, então, um gesto? Para Vilém Flusser<sup>60</sup>, gestos são movimentos do corpo e, também, instrumentos que prolongam o corpo<sup>61</sup>. Mas, nem todos os movimentos do corpo são gestos. Seria o piscar de olhos, que todos nós fazemos, um gesto? Flusser especifica que gesto é fruto de um querer e não de movimentos involuntários. Enquanto expressão de intenção<sup>62</sup>, é, também, expressão de liberdade. E qual seria o membro do corpo privilegiado para pensar o gesto? A mão. Contudo, é impossível desligá-la inteiramente do resto do corpo, entre olho-mão, mão-braço, mão-pé, há, forçosamente, interdependência. Se as mãos relacionam o sujeito com o mundo, estas interlaçam-se com o seu corpo<sup>63</sup>, com os demais seres humanos, com as matérias e com os objetos<sup>64</sup>. Sendo os seres humanos «hominis fabri»<sup>65</sup>, fazedores, é possível observar que a mão, tendo todo o corpo como participante, está raramente em repouso, não esgotando a curiosidade em tatear o mundo. Focando a atenção nesta mão que comporta todo o corpo, Flusser concede-lhe destaque na relação que o sujeito estabelece com o mundo. Tal acontece, pois, o mundo é apreendido através de dois lados opostos<sup>66</sup> que se procuram encontrar. Flusser detém a atenção no que denomina de gesto de fazer: «tentar que ambas as mãos coincidam num impedimento, num problema ou num objeto»<sup>67</sup>. Este gesto comporta diferentes fases: apreender, entender, valorar, produzir, investigar, elaborar, criar, instrumentalizar, realizar, sacrificar.

Nas primeiras fases, as mãos tecem o «diagnóstico» do objeto. Quando se encontram com algo, podem ora afastar-se, ora procurar «apalpar» esse algo de modo a ser apreendido. Pensando que o corpo tem memória, neste processo nunca finalizado, as mãos procedem à comparação do objeto apreendido com outros com os quais previamente se depararam. Seguidamente, ocorre o gesto de compreensão de um objeto quando as mãos o entendem entre

---

<sup>60</sup> FLUSSER, 1994.

<sup>61</sup> Idem, ibidem: 7-8.

<sup>62</sup> Idem, ibidem: 8.

<sup>63</sup> «todo o corpo participa no gesto de fazer». FLUSSER, 1994: 52. Tradução livre: «todo el cuerpo participa en el gesto de hacer».

<sup>64</sup> Idem, ibidem: 52.

<sup>65</sup> Idem, ibidem: 51.

<sup>66</sup> Note-se que os dois lados opostos remetem para a mão esquerda e para a mão direita.

<sup>67</sup> FLUSSER, 1994: 41. «intentar que ambas manos coincidam en un impedimento, en un problema o en un objecto». Tradução livre.

elas e penetram-no<sup>68</sup>. Pós compreensão, e no processo de valoração, o objeto começa a ser cunhado de «um valor ou uma forma»<sup>69</sup> que altera o seu contexto inicial. Após o reconhecimento e valoração, o objeto começa a apresentar a resistência do material às mãos (gesto de produzir). Procedendo à percepção da resistência e penetração do objeto, o sujeito encontra-se na fase de investigar. E só é possível investigar, ao entender o objeto previamente. Mas não há um método universal. Cada objeto detém especificidades e cada matéria a sua própria astúcia. A batalha entre mãos-objeto é sempre particular e neste encontro-batalha, as mãos procuram encontrar-se numa tática e num método para conferir uma forma. Atingindo a meta, estamos na fase do gesto de elaboração, marcado pela possibilidade de as mãos poderem «impor ao objeto um valor, podem penetrá-lo até ao seu núcleo»<sup>70</sup>. Com o entendimento do objeto, investigação e descoberta do seu segredo<sup>71</sup> e «debilidades», procede-se a um gesto de decisão quanto ao interesse do sujeito pelo objeto.

As mãos desnudadas compreendem diferenças entre objetos e pessoas através da sensibilidade<sup>72</sup>. No entanto, não estão imunes a «intempéries», à fragilidade. Elaborando ideias sobre o mundo e sobre os objetos, através do gesto de criar, as mãos encontram formas novas e imprimem-nas nos objetos. Isso é luta. Pode ocorrer que, na luta, a destruição ameace as mãos, humanas, débeis, e vulneráveis<sup>73</sup>. Tal vulnerabilidade pode conduzir à procura de robustecimento para mãos<sup>74</sup>: objetos-prolongamentos «simplificados e mais eficazes»<sup>75</sup>.

Como pensar um projeto socorrido pelo instrumento-objeto-prolongamento na ação sobre um objeto? «A forma que acaba por realizar-se será um reflexo da forma originariamente perseguida, da rebeldia do objeto e do trabalho do instrumento»<sup>76</sup>. Qual a sensibilidade do corpo face a um objeto quando articulado com um instrumento? Se um corpo humano e um corpo-objeto são diferentes, como seriam as mãos – munidas de instrumentos – capazes de compreender e de tatear a diferença entre objeto e pessoa? De que modo o escultor se serve de uma rebarbadora a fim de tocar e de subtrair matéria? Qual a proximidade? Qual a dimensão do controle, do tempo e da segurança no exercício de esculpir com e sem instrumentos? Se a

---

<sup>68</sup> FLUSSER, 1994: 54.

<sup>69</sup> Idem, ibidem. «un valor o una forma». Tradução livre.

<sup>70</sup> Idem, ibidem: 59. «imponer al objecto un valor, pueden penetrarlo hasta su núcleo». Tradução livre.

<sup>71</sup> Idem, ibidem: 60.

<sup>72</sup> Idem, ibidem: 65.

<sup>73</sup> Idem, ibidem: 63. «a través del gesto de crear las manos encuentran formas nuevas y las imprimen en los objetos. Eso es una lucha. Puede ocurrir que en tal lucha la destrucción amenace a las manos, que son humanas y en consecuencia débiles, achacosas y fácilmente vulnerables». Tradução livre.

<sup>74</sup> Idem, ibidem: 63.

<sup>75</sup> Idem, ibidem: 63. «simplificados y más eficaces de las manos». Tradução livre.

<sup>76</sup> Idem, ibidem: 66. «La forma que acaba por realizarse será un reflejo de la forma originariamente perseguida, de la rebeldia del objecto y del trabajo del instrumento». Tradução livre.

criação artística não se resume a uma componente unicamente técnica<sup>77</sup>, de que modo o corpo é capaz de ter sensibilidade para trabalhar com e na matéria? Qual o grau de intimidade entre mãos-matéria e mãos-instrumento-matéria? É certo que o escultor se serve de instrumentos que permitem que o seu corpo não se desgaste excessivamente e que agilize o processo. Contudo, cada objeto requer um processo-relação individual. Cada dança tem passos que lhe são próprios e comporta riscos diversos. As diferentes ferramentas que o sujeito-criador se serve, aceleram alguns processos, previnem certos esforços (adicionando outros riscos), podendo articular-se com procedimentos que aproximem mais intimamente mão e matéria.



Fig. 11. Grécia Paola. Início do corte do mármore para «Só as pedras sabem quanto tempo o tempo tem» (2016).

O gesto da mão, socorrido de instrumento, pode ser visto, nos acabamentos do mármore, onde um movimento em falso ou incerto determina a forma da pedra. No momento de corte, o corpo apoia-se contra a pedra, seguindo uma direção não desejada. Este encadeamento determina o futuro da forma. Acabamentos com instrumento ou acabamentos através da mão, do gesto da mão, do toque da mão, do ato de moldar da mão constroem a forma.

Finalmente, com ou sem recurso a um instrumento, «as mãos retiram-se do objeto»<sup>78</sup> (gesto de sacrifício/oferenda<sup>79</sup>). Tal acontece, quando qualquer prolongamento do gesto já não

---

<sup>77</sup> Como se viu previamente, a componente técnica, ainda que crucial, não é o único agente no processo criativo.

<sup>78</sup> FLUSSER, 1994: 66. «las manos se retiran del objecto». Tradução livre.

<sup>79</sup> Idem, ibidem: 67.

adiciona mais significado e quando já não é possível tornar o objeto mais perfeito<sup>80</sup>, mesmo quando a perfeição é inatingível<sup>81</sup>.

Mas será que o gesto de fazer opera semelhantemente ao gesto de criar? Quais poderiam ser as diferenças entre ambos os gestos? Poderão comportar proximidades e dissemelhanças? Qual a dimensão do gesto em Morgan O'Hara? De que modo estamos diante de um gesto de criar? Morgan O'Hara é uma artista norte americana cujo trabalho se insere no campo da performance e do desenho. Desenhando com ambas as mãos, incorpora o movimento transmitido pela ação humana, que, simultaneamente, é transmitido no papel quando a artista desenha/recria os gestos do público. Na transmissão do gesto do público no suporte, verifica-se, uma vez mais, a presença do tempo na prática artística. No seu projeto, o desempenho do movimento é baseado no tempo – o tempo de interação com os outros, o tempo do corpo, dos gestos, do olhar, do gesto no suporte, da sincronização de ambas as mãos, etc. Com acumulações de linha de grafite, vai combinando o aperfeiçoamento comedido do desenho clássico com a sensualidade do gesto espontâneo fresco, vivo, desregrado por vezes, imprevisível.

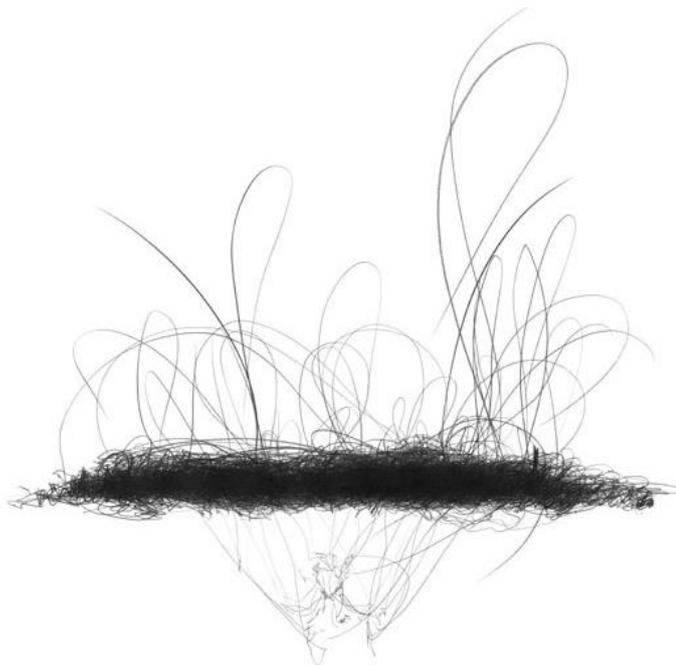


Fig. 12. Morgan O'Hara. «LIVE TRANSMISSION: movement of MARTHA ARGERICH while playing BEETHOVEN's Piano Concerto No. 1. Festival Pianistico Internazionale di Bergamo e Brescia / Teatro Donizetti / Bergamo, Italia» (2001). Desenho em papel. 70 x 100 cm.

---

<sup>80</sup> FLUSSER, 1994: 67.

<sup>81</sup> Idem, ibidem: 66.

Nos momentos de registo com público, a conexão entre olho e mão faz-se num processo de transmissão ao vivo de movimentos fugazes visíveis – que são normalmente invisíveis pela falta de atenção. Através de desenhos, aproximam-se ao gesto de sismógrafos em tempo real. Pode-se dizer que o seu trabalho é um arquivo temporal-espacial-gestual da atividade humana.

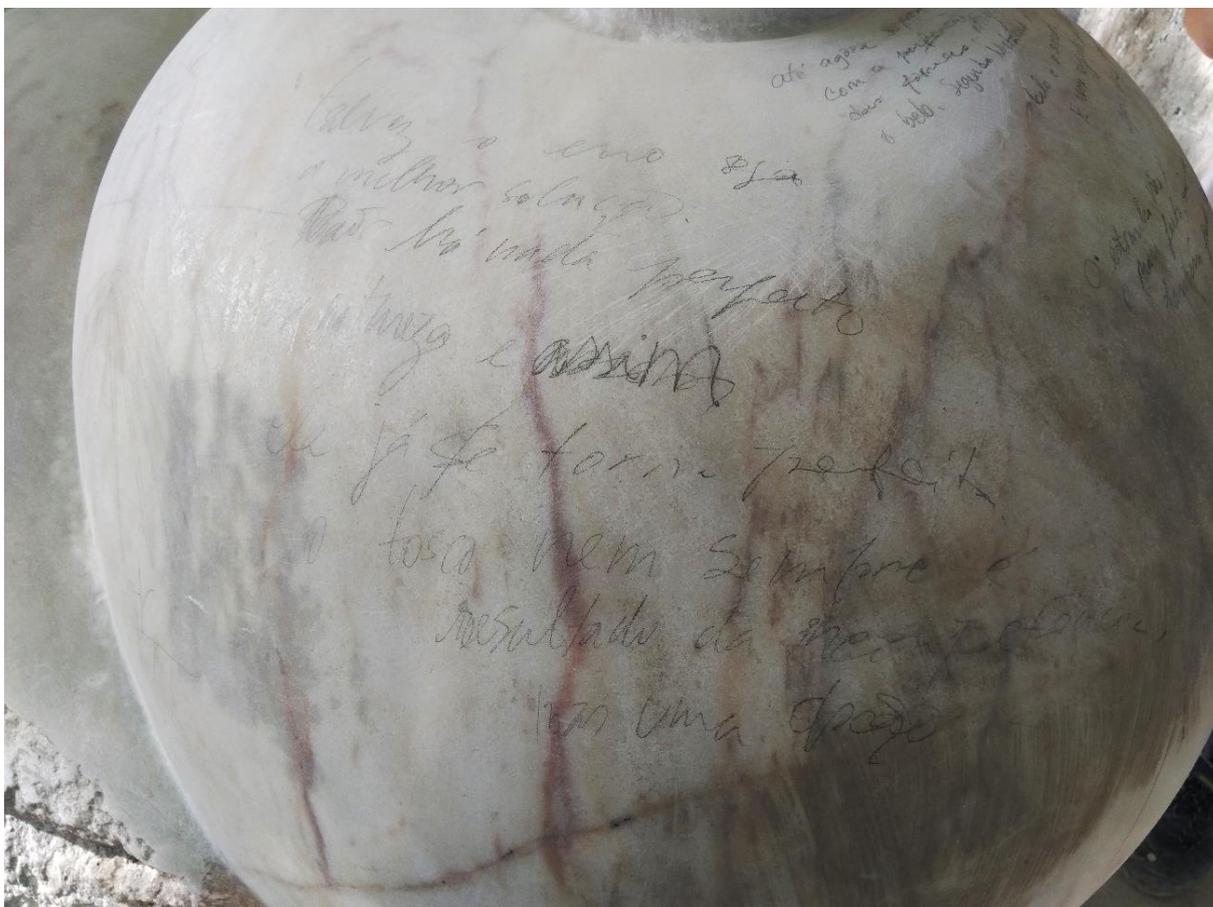


Fig. 13. Grécia Paola. «Só as pedras sabem quanto tempo o tempo tem».

A partir do gesto, do tempo e da materialidade, Roland Barthes<sup>82</sup> escreve sobre Cy Twombly. A pintura de Twombly evoca a fisicalidade e, também, um quase impalpável temporal. O gesto do corpo e o modo como, por exemplo, o texto que surge nas pinturas, faz referência ao corpo e transpira de plasticidade (não somente de sentido legível). A pintura de Twombly deixa ver, apaga, sugere, evoca.

---

<sup>82</sup> BARTHES, 2016.

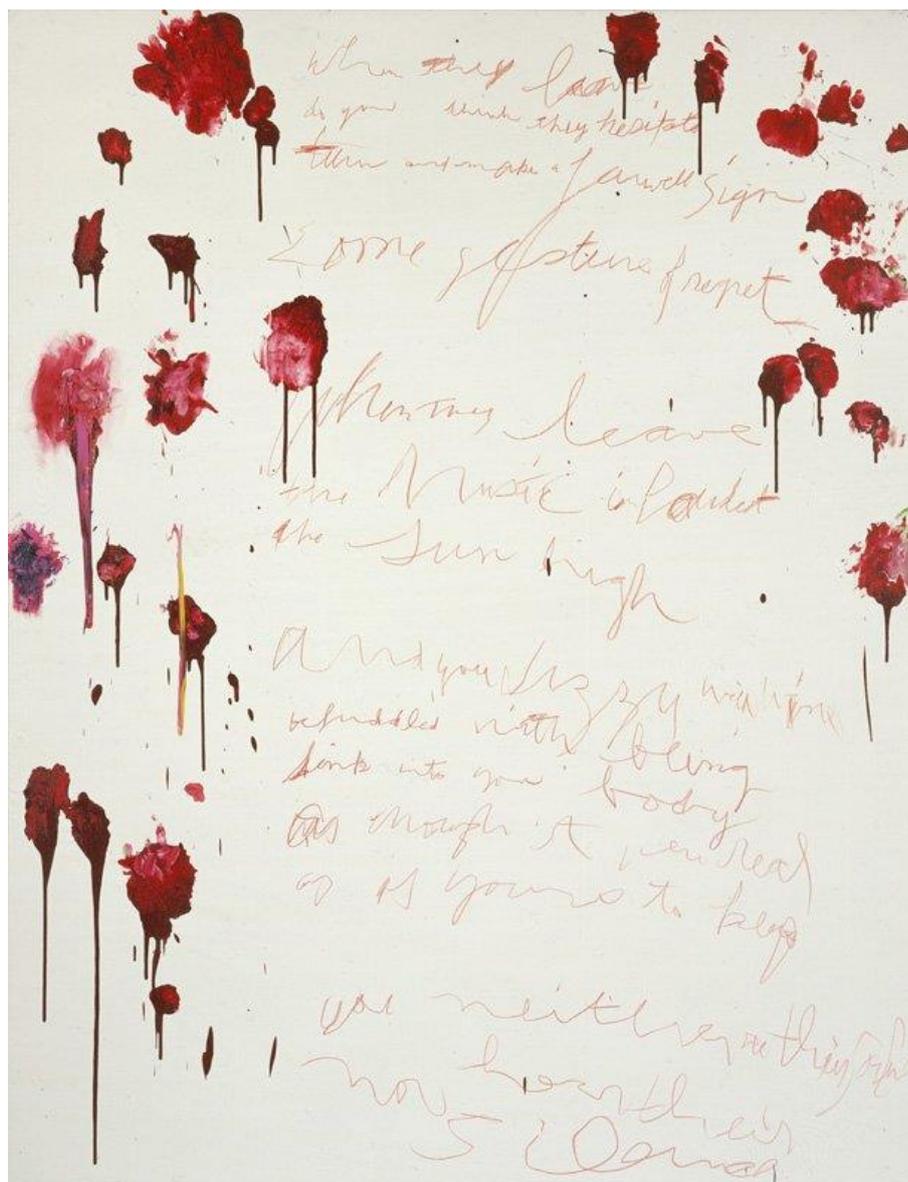


Fig. 14. Cy Twombly. «Coronation of Sesostris» (Parte VI) (2000). Acrílico, lápis, lápis de cera. 203,7 x 155,6 cm.

O ato de colorir é um teste ao próprio material, o lápis encontra o suporte e a sua resistência no nascimento do gesto. O gesto em Twombly aparenta ser inesperado e descomprometido, no qual a dimensão do não controlável surge no resultado final da pigmentação do gesto e no golpe que afirmará a cor no suporte. O suporte, em Twombly, não é virgem. O medo da página-folha branca, que congela o escritor na responsabilidade e pressão em começar, não encontra lugar em Twombly. O papel está sujo, esborratado, apagado e os gestos surgem num suporte que já terá sofrido intervenção. O fundo interfere no traço e o traço interfere no fundo, num intercalar indissociável com a matéria, com o suporte, com o espaço. Com isto, pode-se pensar não em um começo do zero, um começo isento do mundo, virgem, intocado, não vivenciado, mas em algo que detém alguma história. Um corpo humano seria

assim: nunca recomeçado nem reencaminhado para o ponto zero, mas uma estrutura geológica de acumulação de estratos.

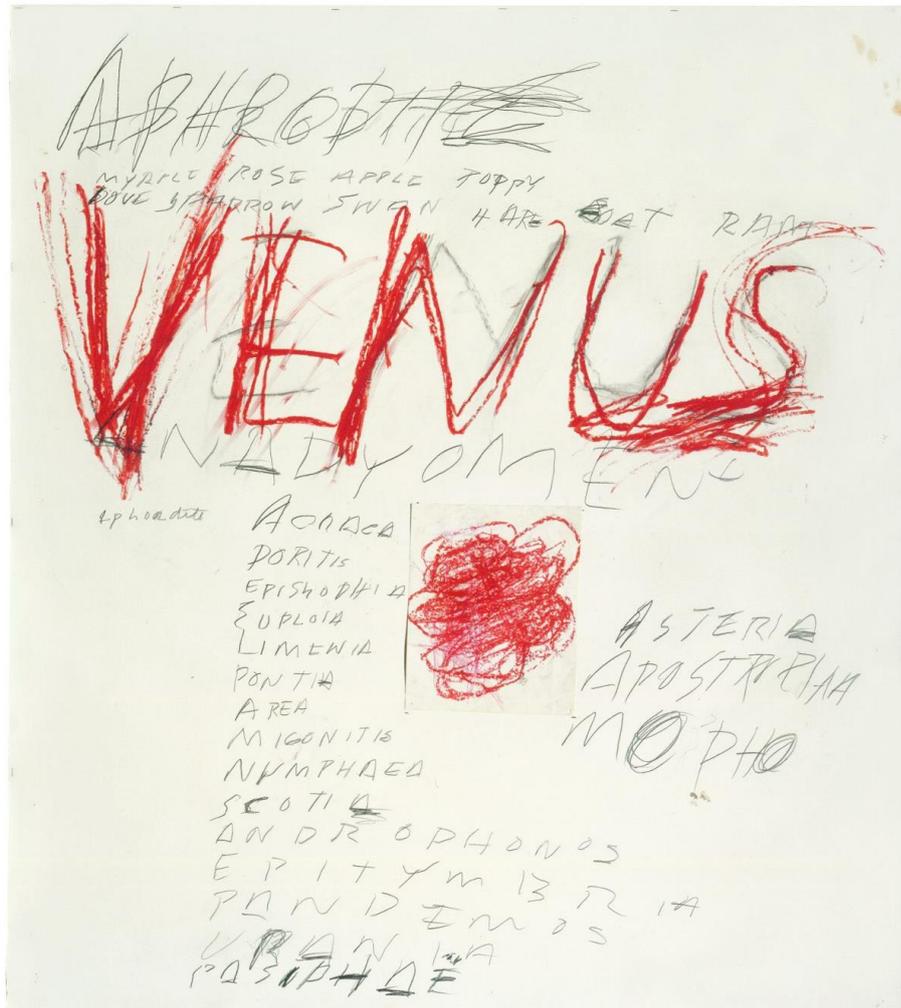


Fig. 15. Cy Twombly. «Venus» (1975). Pastel de óleo, lápis e colagem em papel. 150 x 137 cm.

A prática artística de Twombly tem um cariz enigmático. Compreende-se isso no momento em que a própria escrita nem sempre surge para ser lida, mas como gesto. A escrita comporta, então, diferentes propósitos e níveis de legibilidade, de grifos, e, também, de inscrição de dimensão histórica com nomes referentes ao universo da literatura. Esta dimensão é anúncio do traço sobre o papel, que parece tocar o passado e o futuro, dando tanto a ver, como a ocultar.

Diferente dos grifos de Twombly, mas pensando a frescura e intensidade da escrita-desenho, a escrita de Alberto Giacometti é «Descontínua, densa, viva, (...) decifra a brancura

do papel; ela (...) desmultiplica-se, fluida, indizível, liberta do seu suporte»<sup>83</sup>. Para Giacometti, o desenho é mesmo um meio para «resolve os problemas que coloca»<sup>84</sup>, sendo um centro de reflexão que não quer assumir verdades: «Assim o seu desenho (...) não tenta nunca fixar uma forma, defini-la no absoluto, mas de vencer as aparências e a preguiça do olhar para esperar a ebulição da vida na sua fonte»<sup>85</sup>.

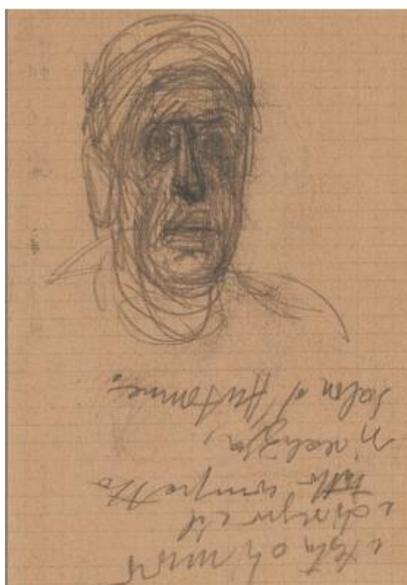


Fig. 16. Alberto Giacometti. «Tête d'homme» (1947). Lápis sobre papel quadriculado. 17 x 11,7 cm.



Fig. 17. Alberto Giacometti. «Têtes de face, profil, et bustes» (1948). Lápis. 19,9 x 14,4 cm.

Se os grifos de Twombly vagueiam e respiram pelo espaço – numa espécie de premente incerteza que apaga, dissolve, que é visível mesmo não sendo, que é passado do que se passou ou a não continuação que é promessa –, os desenhos de Giacometti, transpiram a grafite no suporte, aproximando-nos, de certo modo, de Morgan O'Hara.

Pensando o desenho como modo de entendimento das formas, considere-se a obra de Morgan O'Hara, de Alberto Giacometti, «Entrance» (2016) e «Como fazer um círculo perfeito» (2018). O material riscador (grafite), a necessidade de concentração e os declives no grau de maior ou menor descontrolo e de imprevisibilidade são comuns nestes casos.

<sup>83</sup> HAZAN, 1964: 1-2. «Discontinue, dense, vive, (...) déchiffre la blancheur du papier; elle (...) se démultiplier, fluide, indicible, affranchie de son support». Tradução livre.

<sup>84</sup> HAZAN, 1964: 1. «résoudre les problèmes qu'il se pose». Tradução livre.

<sup>85</sup> Idem, ibidem: 1. «Ainsi son dessin (...) ne tente jamais de fixer une forme, de la définir dans l'absolu, mais de vaincre les apparences et la paresse du regard pour atteindre le bouillonnement de la vie à sa source». Tradução livre.



Fig. 18. Cy Twombly. «Orpheus (Du Unendliche Spur)» (1979). Madeira, pregos, tinta branca e lápis. 265,5 x 244,3 x 22 cm.



Fig. 19. Grécia Paola. «Só as pedras sabem quanto tempo o tempo tem».



Fig. 20. Grécia Paola. «Como fazer um círculo perfeito» (2018). Carvão sobre parede. Dimensões variáveis.

«Entrance» partilha com Morgan O'Hara o uso de ambas as mãos. Talvez já nem se fale das mãos, mas se aborde o envolvimento de todo o corpo e a captação do processo.

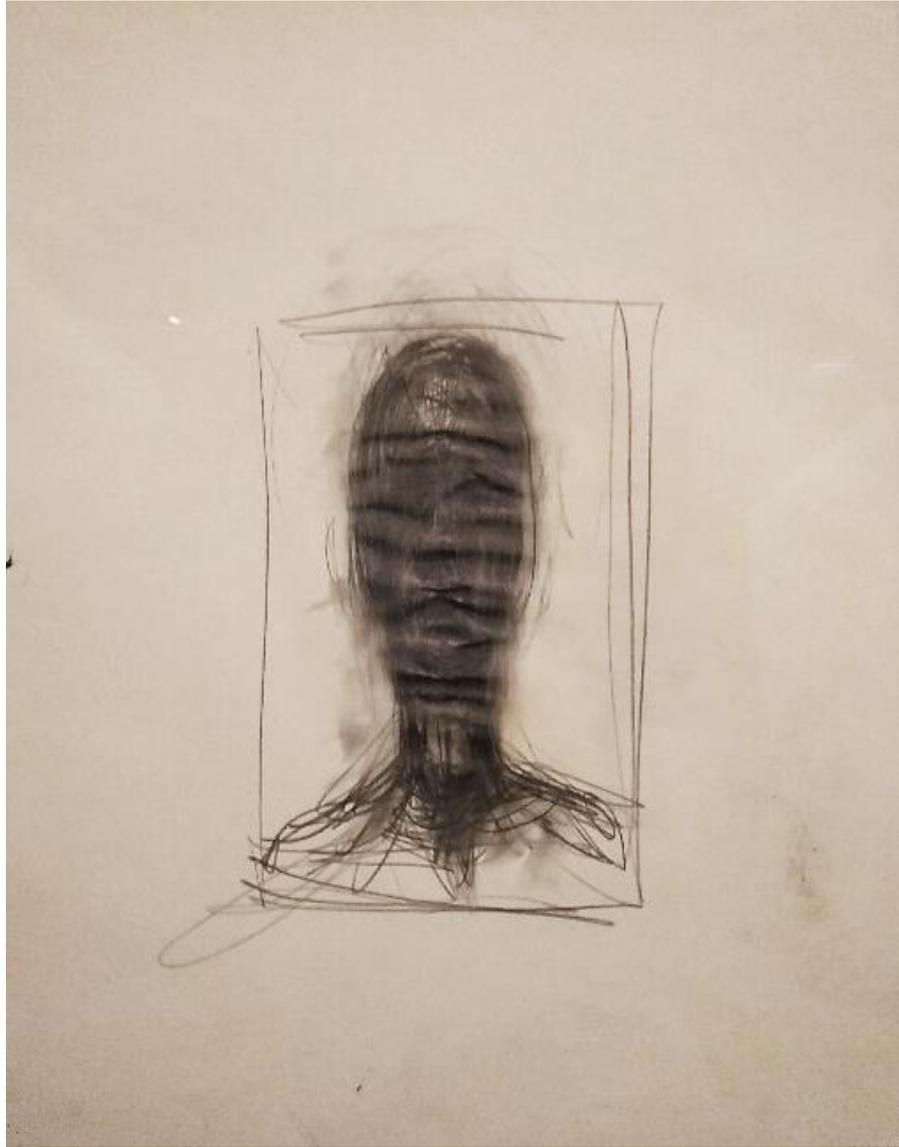


Fig. 21. Alberto Giacometti. «Tête de Diego» (1946). Lápiz. 21 x 29,7 cm.

Tenha-se, agora, como exemplo «Tête de Diego», um bom exemplo de como o exercício do desenho acompanha o pensamento. Aliás, como o olhar, a mão e o pensamento trabalham na compreensão e definição de uma forma. Contudo, este gesto de definir nunca chega a definir matematicamente ou cientificamente o rosto. Este procura entender, captar a forma. Porém, sem nunca a revelar. Há toda uma expressão do pensar, do gesto, dos olhos, da mão que vela a análise superficial do sujeito.

Sente-se a percepção de um rosto, mas há algo que permanece indefinido. Sobrepondo linhas que se acumulam, o ato de riscar dá carne ao desenho. Apesar de corporizar a cabeça, há algo de fantasmagórico corpóreo. Será necessário que o fruidor faça uso da concentração e da imaginação? Sente-se que no ponto onde o desenho poderia parar, por encontrar o rosto,

transpõe essa etapa continuando, procurando, estendendo e intensificando a forma, a procura da forma. Finalmente, neste ver e não ver, pode-se verificar a existência de um certo véu.

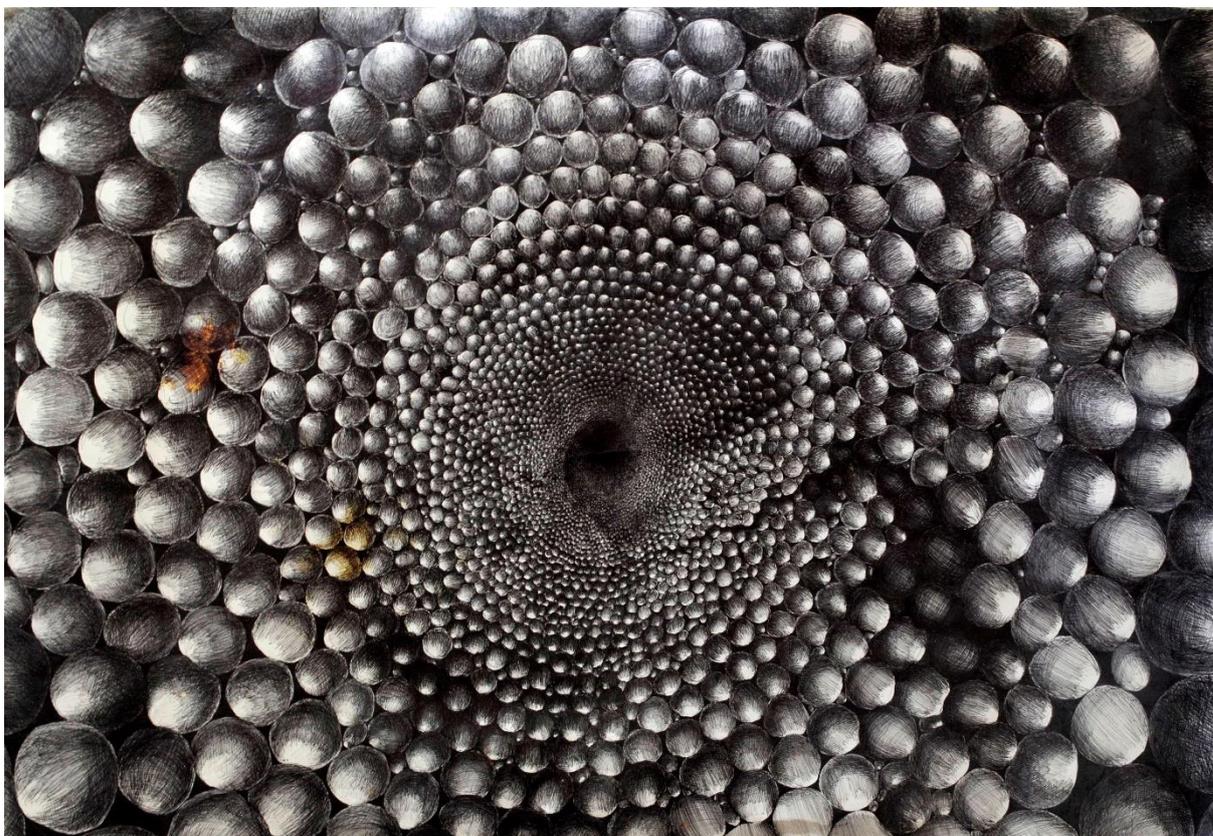


Fig. 22. Grécia Paola. «Ao encontro do buraco negro» (2018). 59,5 x 84,1 cm. Desenho a caneta sobre papel.

A acumulação é levada a uma intensidade tal que fragiliza o próprio papel. Em «Ao Encontro do Buraco Negro» sente-se este mesmo gesto de acumular e de um fragilizar advindo do gesto de formar. Em ambos os casos, não será possível verificar um esgotamento da imagem? Não se poderá sentir que o gesto transpõe o momento de paragem até atingir um novo limite?

Entre «Entrance», o trabalho de O'Hara e o desenho de Giacometti, qual a presença da ação do corpo? Será que em todos os casos o corpo se dá do mesmo modo?

Ao passo que no desenho de Giacometti o rosto delimita-se não só pela folha de papel, mas, também, pelo enquadramento em desenho que lhe é proporcionado, em «Entrance» o limite não é o suporte, mas o limite da extensão do próprio corpo. Assim, «Entrance» aborda o gesto e os limites do corpo face à rebeldia de se transpor do suporte, agindo para lá dele (note-se os registos no próprio chão).

Apesar de projetos diametralmente distintos, o traço – que, segundo Barthes, é qualquer traço inscrito num suporte<sup>86</sup> – de Giacometti, de Twombly, de O’Hara e o de «Entrance», remete ao corpo que toca. Desta forma, o traço é uma força, capaz de gerar movimento e «uma ação visível»<sup>87</sup>. Por isso, considera-se que o suporte pode ser objeto de desejo inundado com a vontade de registrar, de penetrar, de acumular, de não fixar, mas de estimular o olhar, a mão-braço-corpo, a ação e o pensamento.



Fig. 23. Grécia Paola. «Como fazer um círculo perfeito» (2018). Carvão sobre parede. Dimensões variáveis.

Num pensamento em fractal, «Como fazer um círculo perfeito» desmembra-se em ação e documentação. O desenho-ação nasce das perguntas: será possível fazer um círculo perfeito? Qual a potencialidade performática do desenho-ação e sua documentação? Desafiando-invitando qualquer pessoa a participar numa ação instruída cujo propósito é desenhar, partindo da anatomia, um círculo perfeito através da centrifugação do ombro. Logo, o gesto tem consciência do corpo e o corpo tem consciência do gesto. Sendo que desenhar com o diâmetro

---

<sup>86</sup> BARTHES, 1986: 173.

<sup>87</sup> Idem, ibidem: 173.

do corpo é ter consciência dos seus constrangimentos e limites, será que pensamento e gestualidade se unem? Será o rigor possível? Será desenho ou gesto (ele mesmo na sua força bruta)? Como lidam com os obstáculos? O traço como testemunho é o prolongamento físico do movimento: transferência direta do movimento em tempo real, ação e sua representação, entre a causa e o efeito.



Fig. 24. Grécia Paola. «Como fazer um círculo perfeito» (2018). Ação.

Confrontado com a obrigatoriedade do plano e do objeto(carvão), uma folha branca provocaria constrangimento. Entre corpo-braço-carvão-parede, de que modo é que os músculos e mecanismos do corpo gerem a rotação? Assim que se imprime o plano com registros, sair (in)conscientemente dos alinhamentos expande as possibilidades de registro-ação. O corpo dá sinais de indecisão, simulação, concentração/hipnose, execução, contemplação, aceleração-desaceleração, equilíbrio-desequilíbrio, abandono, reativação. No enfoque do corpo exercitado, o fruidor modela, treina, obedece e responde a um corpo, transformado, aperfeiçoado, submisso/dominador, quiçá, controlado, disciplinado. Este desafio define-se na atitude e domínio sobre o corpo, na operação de estratégias, rapidez, ginástica e eficácia. O tempo do gesto coloca os elementos do corpo em jogo (mão direita, mão esquerda, ombros, olho, cotovelo), com os elementos do objeto «manipulado» (parede, carvão, folha, acetato). Portanto, o corpo disciplinado torna-se um corpo-instrumento, corpo-máquina de rotações. Com isto, um

novo objeto vai-se compondo e, lentamente, substituindo o corpo mecânico através do registo gráfico comandado por movimentos.



Fig. 25. Grécia Paola. «Como fazer um círculo perfeito» (2018). Documentação.

A documentação/arquivo é testemunho e existe sob a forma de mapa, vídeo, anotações, ilustrações, desenhos, registros fotográficos, permitindo armazenar, transmitir, estabelecer conexões entre durante-ação e pós-ação. A imagem corporal resultante em documento da ação origina um desenho da figura que nos leva a pensar no corpo como uma espécie de pose, gesto e resistência ou necessidade de registrar um momento. Embora o corpo tenha memória do gesto, do movimento, não há dois gestos iguais. Enquanto que na primeira situação, o participante

apropriou-se do gesto natural do corpo, no Lugar do Desenho, desenhou. Talvez ao ser «vidente» e «visível»<sup>88</sup>, não produziu muitos círculos – não se impuseram limites quantitativos e modos de fazer, desde que o resultado fosse um ou mais círculos –, interpretando, sim, como os fazer.

Um corpo não consegue ser o corpo de outrem, cada corpo é único. O gesto do corpo detém as suas particularidades e, por isso, o meu nunca será o teu. Para Antonin Artaud, um gesto não se repete duas vezes<sup>89</sup>. Sendo um gesto irrepetível, Barthes, refere que o traço de Twombly é inimitável<sup>90</sup>.

No carácter inimitável do gesto e do corpo, pode-se sentir um lado «tosco» do traço que, certas vezes, é gestual, matérico, que pode ser tido como esquerdino<sup>91</sup> ou, aparentemente, trapalhão e desastrado. Mas se o corpo está marcado pelo tempo, de que modo o tempo atua no gesto? Será que um gesto é inacabado ou insatisfeito? Quando termina e se suspende uma sucessão de gestos? E de que modo a suspensão de um gesto não implica um fim no processo artístico? Depois de uma sucessão de gestos, outros poderão ser originados pelo mesmo corpo ou por outrem. Será que o gesto é sempre dado a ver? Há toda uma sucessão de gestos que não surgem no suporte, pois uma dança pode não deixar registos.

---

<sup>88</sup> MERLEAU-PONTY: 2006.

<sup>89</sup> ARTAUD, 2013.

<sup>90</sup> BARTHES, 1986: 173-174.

«El trazo de TW es inimitable (intentad imitarlo: lo que saiga no sera ni suyo ni vuestro; no sera nada). Ahora bien, lo que finalmente es inimitable es el cuerpo; ningún discurso, verbal o plástico —a no ser el de la ciencia anatómica, demasiado grosero— puede reducir un cuerpo a otro cuerpo. La obra de TW permite leer esta fatalidad: mi cuerpo nunca sera el tuyo. Solo hay un medio de escapar a esta fatalidad, que quizá resume una cierta desgracia del hombre; este medio es la seducción: que mi cuerpo (o sus sustitutos sensoriales, el arte, la escritura) seduzca, arrebathe o trastorne al otro cuerpo».

<sup>91</sup> BARTHES, 1986: 166.

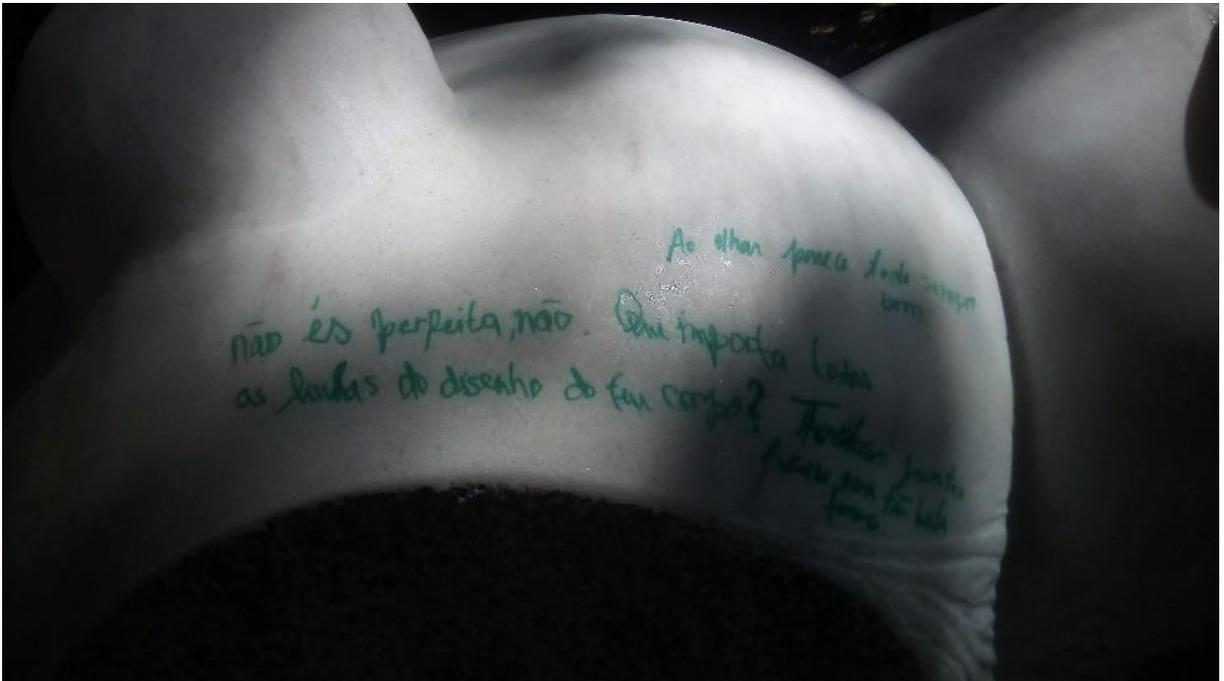


Fig. 26. Grécia Paola. «Só as pedras sabem quanto tempo o tempo tem».

## CORPO E EXCITABILIDADE

Um corpo que para lá dos instintos de sobrevivência, está desperto às sensações, aos desejos, à fantasia, à violência e à imaginação.

Fig. 27. Grécia Paola. Devaneios.

O corpo não é um vazio, um corpo vive, respira, convive, alimenta-se, descansa, sofre, magoa, conecta-se, ama: «Um corpo não é vazio. É cheio de outros corpos, peças, órgãos, partes, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. É também cheio dele mesmo: é tudo o que é»<sup>92</sup>. O corpo vive o próprio corpo e os corpos com os quais se confronta pelo gesto, pelo fragmento, pela forma, pela história, pelo toque e sua reciprocidade.

Segundo Jean-Luc Nancy, o corpo é finito, mas, também, um envelope que «serve para conter o que então tem para desenvolver. O desenvolvimento é interminável»<sup>93</sup>. O corpo é – e contém – uma infinitude que comporta o seu desenvolvimento interminável. As forças criadoras de Nietzsche (apolíneas e dionisíacas) estão em movimento, potenciando destruição e criação. Por que não pensar no corpo como um finito infinito que, com a prática artística, se excita, se estende, rescinde ao celibato e se abre, se sente, se supera, gerando inesgotavelmente novas formas?

O corpo está sempre presente, mesmo quando escapa, procria, deseja e se deseja, se estranha, se consome, se atrofia: nos resultados, nos devaneios, nos sonhos, na imaginação, na sedução, na dor, no prazer. O corpo abre-se ao sentir e relaciona-se com corpos-outros que, não sendo humanos, detêm qualidades do ser humano. O amor une os corpos, a comunicação une os corpos, a batalha, a conquista, o tesão entre o seduzir e o penetrar, revelar, o amor atópico. O corpo está num quase «discurso amoroso» com os objetos e com as matérias. A pedra, o

---

<sup>92</sup> NANCY, 2008: 150. «A body isn't empty. It's full of other bodies, pieces, organs, parts, tissues, knee-caps, rings, tubes, levers, and bellows. It's also full of itself: that's all it is». Tradução livre.

<sup>93</sup> Idem, ibidem: 151. «The body's an envelope: and so it serves to contain what it then has to develop. The development is interminable». Tradução livre.

sabão, o ferro, o quente, o frio, o dúctil, o putrefacto<sup>94</sup> são sentidas por um corpo que lhes responde, que corresponde, que age, que se dá, que os conquista.

«Um corpo pode tornar-se falante, pensante, sonhante, imaginante. Sente sempre algo. Sente tudo corporalmente. Sente peles e pedras, ervas, águas e chamas. Não pára de sentir.»<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Jean Luc Nancy concebe o putrefacto como capaz de novas criações, quiçá um tanto semelhante com a as forças destrutivas e de criação de Nietzsche.

<sup>95</sup> NANCY, 2008: 151. «A body can become speaking, thinking, dreaming, imagining. It always senses something. It senses everything corporeal. It senses skins and stones, metals, grasses, waters, and flames. It doesn't stop sensing. 13. But it's the soul that senses. And the soul, first of all, senses the body». Tradução livre.

## CORPO DESEJOSO E DESEJADO

Neste corpo que tudo sente, que se sente, neste corpo desejoso e desejado, como compreender o enquadramento do desejo? Dicionaristicamente<sup>96</sup>, caracteriza-se por uma intenção, propósito de uma aspiração ou necessidade do que se quer satisfazer, do mesmo modo que, também, se refere ao impulso sexual.

Gilles Deleuze<sup>97</sup> argumenta que não se deseja um outro (objeto, pessoa, ação) por si só, deseja-se um conjunto de associações: «Eu não só desejo uma mulher, desejo também a paisagem que envolve essa mulher». Portanto, não sendo abstrato, só é saciado graças à «paisagem que envolve». Logo, o desejo é um processo de construção de uma «assemblagem», de um agenciamento, um aglomerado.

Por seu lado, Byung-Chul Han<sup>98</sup> ao refletir sobre a era onde o amor é impossível – este estado de morte do amor – evoca, também, o desejo. Segundo Han, o desejo racionaliza-se. Tal deve-se à massificação de corpos, à facilidade de troca de corpo-parceiro e aos corpos-mercadoria. Se, na luta contra o aborrecimento, o sujeito encontra no outro uma distração<sup>99</sup>, formulando-se padrões do desejável, o indivíduo hiperboliza fantasias e experiências. A imaginação define-se pelo mercado de bens e consumo da cultura de massas. Por isso, o porno (informação visual, não física) destrói a fantasia erótica devido ao desaparecimento do outro (densidade relacional ausente na relação entre ecrã-sujeito). Conforme Han, a nudez exposta não suscita imaginação, nem «caminho por desvendar», porque a imagem promove uma idealização do outro<sup>100</sup>. Contrapondo informação (que tudo dá a ver) e fantasia (que ocupa um campo indefinido/imaginado), exalta a imaginação: o toque de um corpo, de uma textura, o corpo acariciado, seduzido e desvendado através de um tempo vagaroso, torna esse corpo sensual.

A ausência do outro, sua inacessibilidade e o oculto relacionam-se com a intensidade do desejo. O desejo alimenta-se do que ainda não é, querendo alcançar uma superfície ainda não revelada/conhecida<sup>101</sup>. A sensualidade do acariciar é, também, um ato de desaparecimento: «A carícia ‘é um jogo com alguma coisa que se escapa’. Move-se em busca do que desaparece, em

---

<sup>96</sup> Desejo in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019. [consult. 2019-05-05 12:10:01]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/desejo>

<sup>97</sup> PARNET, 1988-89.

<sup>98</sup> HAN, 2014.

<sup>99</sup> SCHOPENHAUER, 2008: 55.

<sup>100</sup> HAN, 2014: 44.

<sup>101</sup> Idem, ibidem: 24.

direção ao futuro»<sup>102</sup>. A afetação pela sedução entre querer mostrar e o ocultar, é diferente do porno, que gera ilusões cênicas e formas aparentes tornando o corpo objeto. «O corpo, com o seu valor de exposição, equivale a uma mercadoria. (...), o outro é sexualizado como objeto excitante. (...) o outro não pode ser amado, mas tão-só consumido»<sup>103</sup>. No pornográfico, o corpo é exibição desprovida de expressividade e mistério. Por isso, a nudez da face nada exprime. Troca-se o Eros pela sexualidade e pela pornografia<sup>104</sup> falando-se de um desejo do produto que isola os corpos<sup>105</sup>. Eliminando toda resistência da matéria, do corpo, da personalidade, da alteridade do outro e sua não utilidade, de corpos que se sentem com todo o corpo, resta um agradável vazio isento de transcendência e transgressão<sup>106</sup>.

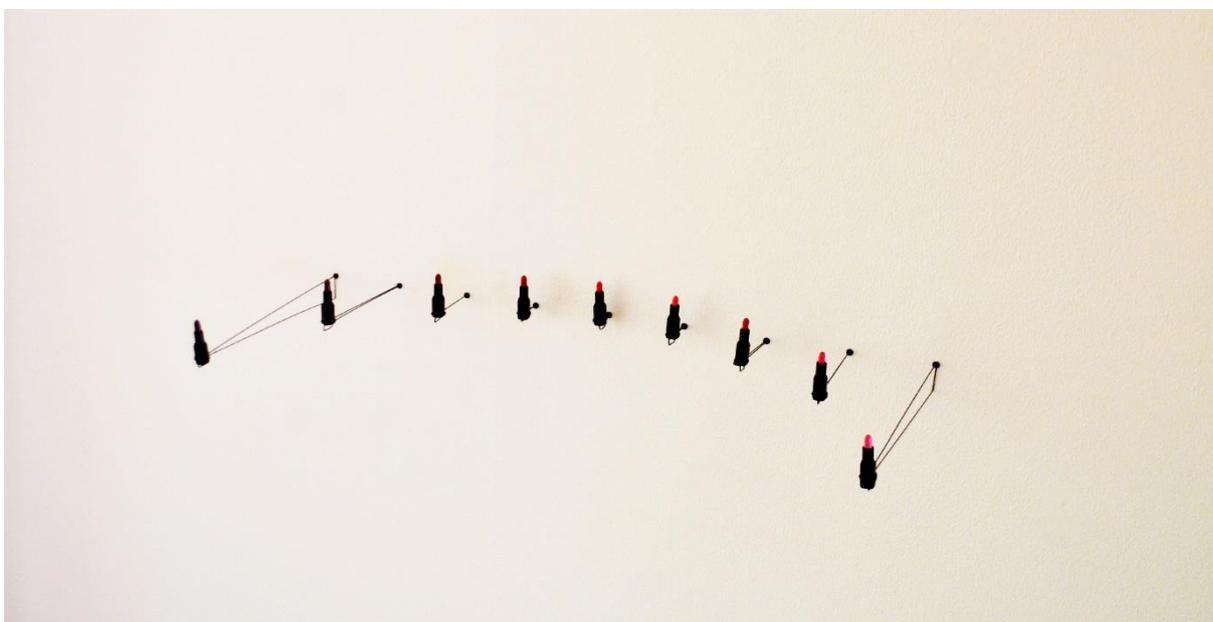


Fig. 28. Grécia Paola. «Lipstick-dick» (2018). Batom de vários tons e arame galvanizado.

Este esvaziamento toca a obscenidade pela sua «visibilidade total das coisas»<sup>107</sup> e que, para Jean Baudrillard conduz a «tornar real, absolutamente real, alguma coisa que até então era metafórica ou tinha uma dimensão metafórica»<sup>108</sup>. E se nos reportamos a corpos – sabendo que a sedução e a sexualidade são elementos associados que comportam essa dimensão metafórica

---

<sup>102</sup> HAN, 2014: 24.

<sup>103</sup> Idem, ibidem: 20.

<sup>104</sup> Idem, ibidem: 50.

<sup>105</sup> Idem, ibidem.

<sup>106</sup> Idem, ibidem.

<sup>107</sup> BAUDRILLARD, 2001: 32.

<sup>108</sup> Idem, ibidem: 29.

–, no obsceno, os corpos são «grosseira e imediatamente, dados a ver»<sup>109</sup> num desencantamento<sup>110</sup>.

Neste seguimento, pode-se referenciar «Lipstick-dick»: Montra exposta de batons fálicos. Não se escondendo, estes corpos sexualizados associam boca-sexo. De acesso imediato, não são mais do que batons com forma de falo. Menor poder de sugestão, corpos que roçam o pornográfico e não o sensual ou a fantasia. Corpo massificado. A sedução não é oferecida pelos corpos crus («Lipstick-dick»), de fácil acesso ao olhar, mas pelos corpos inacessíveis ao primeiro impacto. Este remetem ao produto, à boca sexualizada.

Como, então, escapar nesta sociedade hiper-realista a essa «visibilidade total»? Sedução é um conceito que pode ser associado ao desejo e ao desafio. Para Baudrillard, advém de «seducere», «se-ducere», de um afastar da via. A sedução é, sucintamente, potência, reversibilidade<sup>111</sup>, deslocamento, desconstrução da relação sujeito/objeto e causa/efeito. É um desafio<sup>112</sup>, uma forma que tende sempre a perturbar. Nisto, um desvio à visibilidade total, poderia ocorrer através do «trompe-l'oeil» – consciente do jogo e do artifício<sup>113</sup> – que não visa mesclar-se com o real<sup>114</sup>: «O trompe-l'oeil subtrai uma dimensão ao espaço real e é isso que provoca a sua sedução. Contrariamente, a pornografia acrescenta uma dimensão ao espaço do sexo, fá-lo mais real do que o real – o que causa a sua ausência de sedução»<sup>115</sup>. Neste espaço do artifício, Han, por seu turno, refere a sedução erótica como uma ideia que «joga com ilusões cénicas e formas aparentes»<sup>116</sup> afirmando, igualmente que «[s]em a sedução do outro atópico – que solta no pensamento um desejo erótico – o pensamento atrofia-se e não passa de mero ‘trabalho’, que reproduz sempre. Percebe-se, também, o perigo no excesso de real pois, «[a] alta definição (‘High Definition’) da informação nada deixa de indefinido. A fantasia, pelo contrário, habita num espaço indefinido. A informação e a fantasia são forças opostas»<sup>117</sup>

---

<sup>109</sup> BAUDRILLARD, 2001: 30

<sup>110</sup> Idem, ibidem: 31.

<sup>111</sup> B Idem, ibidem: 27.

<sup>112</sup> Idem, ibidem: 24.

<sup>113</sup> BAUDRILLARD: 1981: 61. O «trompe-l'oeil» «se trata de producir un simulacro con plena consciencia del juego y del artificio». Tradução livre.

<sup>114</sup> Idem, ibidem: 61.

<sup>115</sup> Idem, ibidem: 29. «El trompe-l'oeil sustrae una dimensión al espacio real y eso es lo que provoca su seducción. Al contrario, el porno añade una dimensión al espacio del sexo, lo hace más real que lo real — lo que provoca su ausencia de seducción». Tradução livre.

<sup>116</sup> HAN, 2014: 39.

<sup>117</sup> Idem, ibidem: 44.



Fig. 29. Grécia Paola. Detalhe de «Lipstick-dick» (2018). Batom de vários tons e arame galvanizado.

Através do supramencionado, a excitabilidade sente-se na relação com corpos-outros que nunca se dão completamente, que permanecem inconquistáveis face ao encontro, à alteridade e que condensam um espaço para a indefinição. Contrariamente, a ausência do elo com o outro é crítica. A atopia do outro subtrai-se a todo o poder, o outro aparece somente através de um «não poder poder» (possuir, conhecer, captar). Mas viu-se que com a absolutização do poder, aniquila-se o outro, tornando-o num objeto excitante, não amado, mas consumível, perdendo a alteridade<sup>118</sup>. É assim que Han aborda o modo como o amor se torna fórmula de satisfação (produto recambiável). O amor – que não significa senão necessidade e prazer e onde o sentimento e a paixão são somente sentimentos agradáveis e excitações sem consequência –, é conflitante com a subtração e demora do outro. Proibindo-se a própria «erótica da transgressão» de Georges Bataille<sup>119</sup>, transforma-se tudo em fórmulas de fruição e de consumo<sup>120</sup>. Pelo contrário, Eros propõe uma vida intensa e instável. A ausência do outro constitui também a força e a intensidade do desejo (contrário à alteridade em prol do conforto do igual, ao qual falta a transcendência e a transgressão). Por exemplo, o desejo erótico une-se a uma presença especial do outro, alimentado o seu apetite do que ainda não é.

O espaço de questionamento é sobre um corpo estimulado face à vontade em se relacionar com outrem, um outro que nunca é totalmente definido segundo uma equação. E é nesta impossibilidade de possuir/compreender completamente que floresce o amor duradouro. Há sempre algo mais, uma «profundeza» que se revela:

«O amor durável é possível – mesmo o amor feliz – porque nós nunca terminamos de possuir, de conquistar um ser humano. Sem cessar desvelam-se novas profundezas, planos de fundo inexplorados da alma, e a luxúria infinita do amor estende-se também a essas regiões. Mas o amor cessa quando sentimos os ‘limites’ de um ser. O conflito entre a paixão durável e a paixão efêmera produz-se quando um dos dois crê possuir o outro a fundo, e que o outro ainda não crê nisso ainda; então o primeiro vira-se, esconde-se e pelo seu ‘afastamento’, excita o outro a procurar novos valores»<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> HAN, 2014: 20.

<sup>119</sup> LIPPI, 2009: 178.

Transgressão – ligada aos conceitos de desejo, fantasma e gozo. Primeiramente para Bataille, a transgressão é uma violência contra a ordem do mundo: a ordem do trabalho e a ordem sexual, que pressupõem uma conduta sexual organizada e submetida a regras.

<sup>120</sup> HAN, 2014: 21-22.

<sup>121</sup> NIETZSCHE, 1995a: 227. «L’amour durable est possible – même l’amour heureux – parce qu’on n’a jamais fini de posséder, de conquérir un être humain. Sans cesse se dévoilent de nouvelles profondeurs, de arrière-plans inexplorés de l’âme, et la convoitise infinie de l’amour s’étend à ces régions aussi. Mais l’amour cesse dès que nous sentons les ‘limites’ d’un être. Le conflit entre la passion durable et la passion éphémère se produit quand l’un des deux croit posséder l’autre à fond, et que l’autre ne le croit pas encore; alors le premier se détourne, se dérobe et par son ‘éloignement’ même, excite l’autre à chercher des valeurs nouvelles». Tradução livre.

Na criação artística, também se denota uma relação com o outro atópico. Em que medida é que é considerável a produção como relação amorosa? O controlo absoluto é inconquistável, há algo que sempre escapa, e esse outro-objeto, outro-processo também é fruto do desejo, colocando o sujeito num estado de excitabilidade e de delírio: «desejar é tornar-se delirante, deliramos com o mundo, com a geografia, com a filosofia, com as pessoas, etc.»<sup>122</sup> e quiçá, também, com os objetos.

E nesta projeção para o campo plástico esta excitabilidade, intensidade, desejo, sedução e amor, não se pode subtrair ao amor paixão, dor, sacrifício, tempo: «O amor não é uma possibilidade, não se deve à nossa iniciativa, é sem razão, invade-nos e fere-nos»<sup>123</sup>. Este exercício de coragem torna-se, portanto, um excedente de força<sup>124</sup>.

Poder-se-á pensar o lugar do amor no gesto? Será que o amor de Nietzsche poderá ecoar no gesto? Afinal o gesto remete para o corpo. E, com Nietzsche, o amor implica uma intensificação e embriaguez que leva o artista a transformar a matéria, numa espécie de conquista onde o próprio gesto luta com a resistência da mesma.

---

<sup>122</sup> PARNET, 1988-89.

<sup>123</sup> HAN, 2014: 21.

<sup>124</sup> BRANCO, 2010: 75.

UMA VONTADE INESGOTÁVEL DE ∞  
UM EXERCÍCIO [QUASE] AMOROSO

## Só as pedras sabem quanto tempo o tempo tem III

Todo esse impasse transformou-te, metamorfoseou-te. Prontamente nos tornámos relação, vivente a paixão pelo processo, pelo inesperado, pela intriga que nos conduziu à cegueira. Foram mil dúvidas, medos e questões. Ao início sonhava-te redonda e adossada a uma parede mas foi com o processo e tempo que entendi que tu, aquela pedra dos meus sonhos, não poderias ser aquilo que eu queria. Tinhas as tuas vontades e resistências. Talhando-te e visualizando-te, percebi que não poderia impor totalmente a minha força contra ti. Foi uma constante comunicação entre os nossos corpos e era como se tivesse de ouvir o que me dizias, quais as feridas que não poderia tocar.

Com o passar do tempo esqueci as folhas, precisando de iscrever em ti. A folha parecia interromper a visualização e a comunicação entre os nossos corpos. Os nossos corpos à medida que se tocavam, despedaçavam-se. Eu, com as mãos partidas depois de te ter batido, fortemente, e tu por te feres quebrado com o meu toque. Saímos a cada dia mais fragmentados, só que tu cada vez mais bela e eu cada vez mais gasta. Mas elas alimento para a minha vontade que não cessava. E eu vinha no outro dia sonhando em te solucionar, só que nada parecia funcionar.

## QUANTO TEMPO O CORPO TEM



Fig. 30. «Still» de «Roma» de Federico Fellini.

Olhando para «Roma» (1972) de Federico Fellini, contrastando com a cacofonia de uma Roma desordenada, escandalosa e exuberante, os painéis afresco surgem gloriosos, coloridos e intocados ao olhar durante séculos. Mas um elemento estrangeiro – o ar – irrompe involuntariamente, cobrindo-os com uma camada de uma superfície desbotada que «gela» e desvanece no momento em que a equipa de filmagens entra no espaço. O esplendor de antes é corrompido pela ação e curiosidades humanas. As imagens estão na superfície, mas esvaziadas de cor, com um lençol desbotado em bruma. É o gesto de outrem que agracia involuntariamente os afrescos com um novo estado de ser. Descobrimo, danificando, dissolvendo, restaurando, gestos mais ou menos mudos contornam o estado primeiro, viabilizando a fragilidade de qualquer corpo, suporte, coloração, espaço que, sem a manutenção devida, se debilita.

Alberto Giacometti pode ser uma referência na questão do corpo e sua consequente fragilidade. Um corpo é um aglomerado de experiências mais ou menos nocivas para a sua preservação. As marcas deixadas manifestam-se visível e invisivelmente. As cicatrizes sejam elas reais ou metafóricas, transpiram o tempo do corpo e sua ductilidade. Assim, percebe-se que Rui Chafes veja na escultura do escultor suíço<sup>125</sup> («Retrato de Diego») uma possibilidade de pensar o acumular de experiências, feridas, gestos, «de cicatrizes, das marcas dos dedos e das navalhadas»<sup>126</sup> e um exemplo de efemeridade. No encontro entre o ferro de Chafes e as matérias de Giacometti, a dicotomia sente-se no querer certas «peças [de Giacometti] desmaterializadas, quase no limite do desaparecimento, coisas pequenas e frágeis»<sup>127</sup>. O corpo

---

<sup>125</sup> Apresentada no contexto da exposição-encontro entre Giacometti e Chafes «Gris, Vide, Cris» (2018).

<sup>126</sup> CHAFES, 2018.

<sup>127</sup> Idem, *ibidem*.

diante da impossibilidade de eternidade é evocado pela própria perecibilidade da matéria e apresentado com subterfúgios de preservação: O «Retrato de Diego» «é visto por uma abertura circular com um vidro. Essa escultura tem mesmo de ter um vidro, é em barro cru, aquilo desfaz-se tudo»<sup>128</sup>.

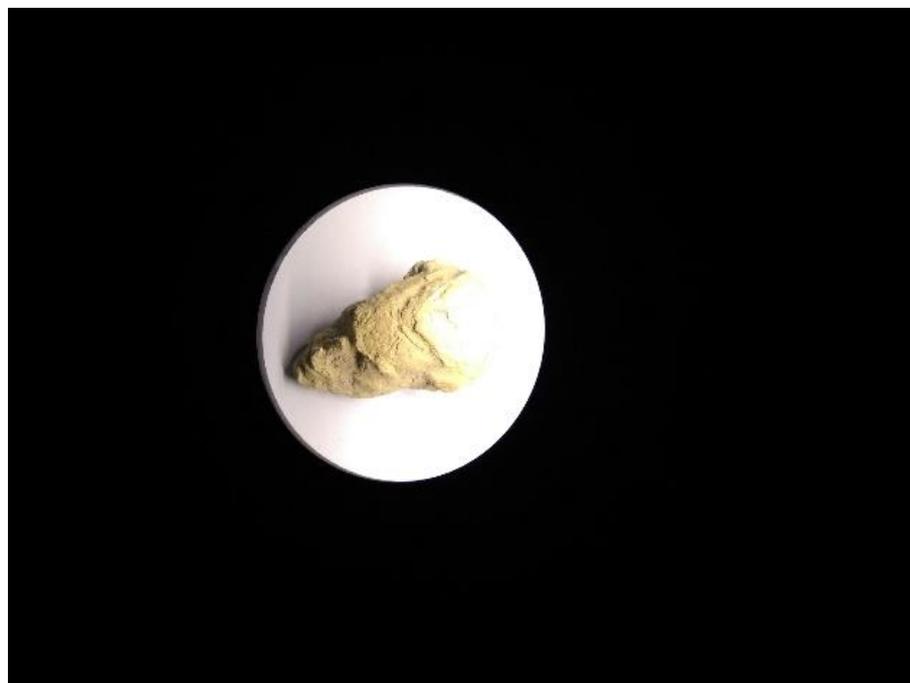


Fig. 31. Alberto Giacometti. «Tête de Diego» (1934-41). Barro cru. 9,5 x 5,4 x 7,7 cm.  
Rui Chafes. «Au-delà des yeux» (2018). Aço. 1200 cm

---

<sup>128</sup> CHAFES, 2018.

## EFEMERIDADE

Se a efemeridade, deterioração, morte, tempo existem em certas peças conscientes da não eternidade das matérias e do corpo<sup>129</sup>, em Cy Twombly também podemos perceber algumas questões como o passado e o tempo, o desaparecimento e dissolução, ... Como produzir num tempo constantemente mutável e não durável, onde o tempo se escasseia? A Arte, diante da morte, imortaliza?

A efemeridade é característica mesmo das matérias mais fortes e resistentes: Até o metal mais puro e resistente e até a pedra mais dura são pó. A pedra é pó, a árvore é pó, o corpo humano é pó, os corpos são pó. O efémero é uma condição da matéria. No fascínio pela fragilidade, condição de todas as matérias, desde a matéria mais resistente à mais precária, tudo é matéria e tem a sua própria durabilidade e tempo para glória (uma pedra com uma frincha pode estar mais frágil que uma escultura em papel). Tenta-se, a todo o custo, contrariar esta condição inevitável, solidificando, aprisionando sentimentos, objetos e ações num enquadramento o mais perpétuo possível. Não é esse um dos encantos de um eterno romance com corpos-objetos?

A instabilidade e precibilidade corta a imponência das matérias, havendo, inclusive, beleza no não eterno, no tosco, no imperfeito. A efemeridade como constrangimento (estar-se deslocado, impossibilidade de preservação, armazenamento e transporte), potencia a criação com e em matérias não nobres e efémeras, considera-se a morte e o morrer (morrendo). No questionamento com matérias efémeras e dúcteis (sabão, papel, açúcar, etc.) que remetem para a própria duração do corpo, há, por vezes, uma sensação de atração, como há uma de repulsa<sup>130</sup>. No poder de sugestão de corpo, potencia-se uma intensificação da experimentação da matéria, uma relação com a matéria, com os limites, com o porvir e com o mistério que esta reserva.

A efemeridade trás em si o estar fora do alcance, a imprevisibilidade, o esforço de preservação para colmatar o inevitável, o desconhecido, a deterioração, o fim, e o modo como o tempo transforma/afeta a escultura.

A efemeridade como capricho e como fascínio: sedução pela vaidade e beleza transitória dos sentidos. Formas/corpos/objetos terrenos, atingem o celestial, contendo céu e terra.

---

<sup>129</sup> Este é o caso de «Mãos Vanitas» e de «Anorgânico».

<sup>130</sup> BATAILLE, 1987.

## A IMPORTÂNCIA DO SENTIR E A EMINÊNCIA DO DESSENTIR

Matérias que evocam a sua tridimensionalidade, durabilidade, ductilidade, transmutação, fragilidade, instabilidade, ferida, qual corpo diabético antagonicamente balanceado entre o açúcar que salva e que mata.

Fig. 32. Grécia Paola. Devaneios.

Os corpos decompostos pousam entre os vivos. Mutante a ti, ao teu corpo, mutante ao meu. «Anorgânico» (2019), uma sugestão de fragmento de um membro. O apodrecimento da carne, carne que não é carne que, no entanto, apodrece. Matéria destruída pelo ar, degradação do corpo-objeto.



Fig. 33. Grécia Paola. «Anorgânico» (2019). Sabão pigmentado e carvão. 50 x 12 x 7 cm

O tempo é crucial em «Mãos Vanitas». Contrariamente à eternidade, assume-se a efemeridade da matéria corpórea, na relação com o tempo, como criador de corpos mutantes em (de)composição. O desaparecimento/transformação de um corpo fragmentado que se metamorfoseia, se desfaz, se decompõe, se putrefaz, se encolhe, se derrete, fruto do tempo, num processo de perda, cria uma imagem interminável, incompleta.



Fig. 34. Grécia Paola. «Mão aranha» (2018). Sabão, pigmento e patine. A dimensão altera com o tempo.



Fig. 35. Grécia Paola. «Mão cristalizada II» (2018). Sabão, pigmento e açúcar. A dimensão altera com o tempo.



Fig. 36. Grécia Paola. «Mão cristalizada II» (2018). Sabão, pigmento e açúcar. A dimensão altera com o tempo.



Fig. 37. Grécia Paola. «Mão cristalizada» (2018). Sabão, pigmento e açúcar. A dimensão altera com o tempo.



Fig. 38. Grécia Paola. «Mãos Vanitas» (2018). Sabão e açúcar. Dimensões variáveis.



Fig. 39. Grécia Paola. Experiência (2019).

Em «Mãos Vanitas», os membros ficam a meio de um processo, embebidos no fascínio pela morte/putrefação/efemeridade das coisas. O próprio título convida para uma visão de um possível corpo em decomposição, deterioração, apodrecimento. O corpo é gritante pela sua amputação, redução de tamanho (desidratação da matéria-sabão), incompletude ou decomposição. Mas também gritante/chocante pelo antagonismo corpo humano versus as matérias que o compõem: sabão, açúcar, pigmentos, sal, parafusos.



Fig. 40. Grécia Paola. «Mão espinho» (2018). Sabão, pigmento e pregos. A dimensão altera com o tempo.

## CICLO



Fig. 41. Grécia Paola. «CICLO» (2017). Vídeo 3".

Vídeo disponível em: [https://vimeo.com/359049349?utm\\_source=email&utm\\_medium=vimeo-cliptranscode-201504&utm\\_campaign=29220](https://vimeo.com/359049349?utm_source=email&utm_medium=vimeo-cliptranscode-201504&utm_campaign=29220)

Nasces como um glóbulo vermelho. Vermelho, a cor de todas as paixões: do amor ao ódio; a cor da agressividade, do perigo e do proibido da negação; do sangue que circula e que alimenta o coração, dando vida. Do sangue que aflui ao coração. A luz vermelha desliza sobre a imagem. Ténue, passa sob um braço. O brilho intensifica-se através do tecido, dessa tua delicada e frágil pele. A luz está em movimento: aparece, desaparece e dificulta o entender da imagem. A tua matéria vai-se destruindo, escavada até às entranhas. Há uma vontade – súbita – de destruir, num processo de purificação obcecado no fazer-observar-conter-sentir-destruir. Através da saturação da forma, rasga-se a pele. Constrói-se uma imagem, destruindo-se a matéria. A mão direita domina, em agonia, a batalha pela construção. Uma voz sussurrante fala com secretismo. Sussurra a ânsia de descobrir, de explorar aquelas coisas que atraem, mas, que levam ao abismo. A mão continua seu movimento circular e, na repetição, o som compele à concentração para aquilo que ainda não se atingiu. O som penetra-se, intensifica-se com sons circulares que remetem para a caneta a rasgar a superfície. Este torna-se cada vez mais insuportável e até perturbante. Tensão na matéria, cada vez mais saturada, agressivamente rasgada e destruída, forçando exigentemente o corpo, provocando dor e prazer. A folha foi

alterada e deixa de ser uma folha para se tornar entranhas, de uma pele massacrada, com tripas saídas. No final, com exaustão, a mão saturada deixa cair o instrumento. Este o objeto cortante desvanece com a mão que cai sob a superfície. A luz passa pela mão exausta, como o vislumbrar vagaroso de quem respira, ainda sobrevive, mas que quase morre, não se tem a certeza se já acabou pela falta de luz que por vezes aparece.

## O QUE AINDA NÃO É: DA INTUIÇÃO AO CAPRICHIO PELO OBJETO

Na pulsão da criação, as ideias surgidas são espontâneas partindo, quiçá, de uma vontade inconsciente que busca concretizar-se na exploração das matérias e suas possibilidades. Sem se saber como ao certo, plantam-se sementes. Nas pulsações, germinam-se e sucedem-se imagens, palavras, ideias. A cada frequência de batimentos cardíacos formam-se devaneios/caprichos mais ou menos fugazes.

Nos devaneios e caprichos de um corpo que um dia quis dessentir por sentir tudo até ao extremo, a arte torna-se veículo para lidar com o sofrimento. Pacificando, iluminando, intensificando, não se oculta a deliciosa coexistência do belo-horrendo, da vida-morte, da comédia-tragédia. A dor e o desejo de dessentir, estimulam e amplificam a vontade criadora.

Através do devaneio, do sonho acordado, da infância, do devaneio cósmico, emerge um corpo com visões, vislumbres, olhando focado para um espaço e perdendo-se nele. Este corpo é errante, ansiando afastar-se a fim de encontrar solidão e fugacidade. O devaneio é próprio do sonhador, do solitário e do errante. A vontade de criar torna-se obrigatória para um corpo que luta por se manter na luz do dia, na vigília, como Gaston Bachelard<sup>131</sup> diz, o dia trás o racional e a noite o emocional. No fundo, este corpo inquieto, vive numa procura, nunca desapegado da vontade primordial de compreensão do sujeito e da vida. E é nos objetos que cria, sejam eles mais ou menos materiais, que espelha essa procura confusa sem verdades absolutas.

Um buraco é um mistério, no que há para descobrir e entender. É um abismo, uma vertigem. A imagem criada em direção a..., ou a partir de... suscita a dúvida. Haverá um fundo a alcançar? Haverá proibição? No infindável haverá um fim hipotético?

«Ao encontro do buraco negro» e «A dor prazerosa de querer alcançar» corporizam a possibilidade de um «buraco negro» através da repetição, conversão e convergência. Neste ponto de acumulação de formas e de negro, o olhar é convidado, seduzido a penetrar. Assim, a imagem não quer evocar um fim, pelo contrário, ela quer ser penetrada, quer engolir e convidar para o para lá da superfície, para a continuidade da imagem, numa vontade insaciável para um possível fim.

---

<sup>131</sup> BACHELARD, 1998.



Fig. 42. Grécia Paola. «A dor prazerosa de querer alcançar» (2018). Desenho mural a carvão realizado «in situ» no âmbito do projeto «Second Chance – Segunda Oportunidade» (ver complemento 3). 893 cm x 468 cm x 500 cm.

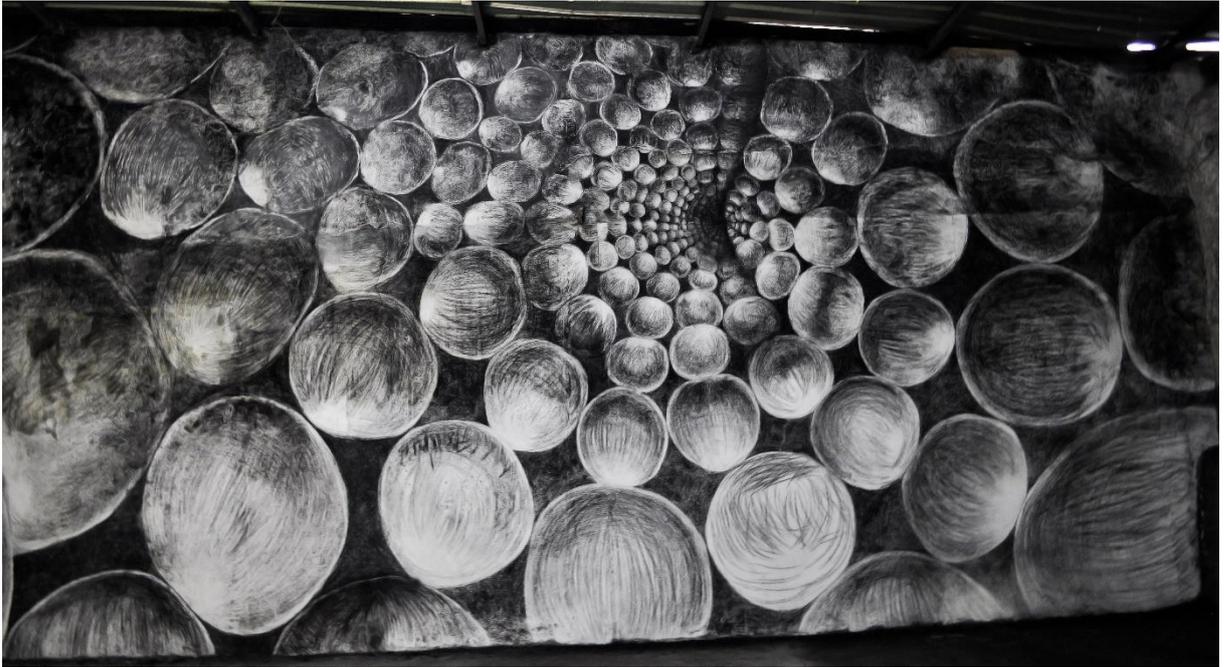


Fig. 43. Grécia Paola. «A dor prazerosa de querer alcançar» (2018). Desenho mural a carvão realizado «in situ» no âmbito do projeto «Second Chance – Segunda Oportunidade». 893 cm x 468 cm x 500 cm.

Num registo onde o traço, o risco marca o ritmo de cada elemento esférico, este traz em si uma expressividade movimentada. Reportamo-nos a um esculpir o tempo e, neste registo, o corpo é pensado de um ponto de vista psicofisiológico.

Quer-se ir até ao centro do olhar. O olhar é um buraco negro.  
O buraco negro do corpo deste conto está abismal,  
degrada-se e nem tudo já consegue ver.

Fig. 44. Grécia Paola. Devaneios.

Todo o pânico, todos os fantasmas são gritantes e o corpo torna-se obcecado pela prática, pela repetição, pela degradação do objeto. Afinal de contas, no processo criativo, há uma grande dose – tal como na vida – de não controlo e de imprevisibilidade daquilo que nasce pelas mãos. Já Georges Bataille<sup>132</sup> referia que a putrefação era dadora de mais vida, qual campo a fertilizar.

---

<sup>132</sup> BATAILLE, 1987.

Este corpo retorna por querer chegar ao outro, por vontade de criar, por vontade de expressar. Nas deambulações e contos, partilhando dor e prazer – andando de mãos dadas –, não há exposição, mas sugestão, numa relação entre um sentido literal e um elemento desviante.

A estranheza e o não entendimento são desviantes, o que poderá provocar uma certa curiosidade em responder e formular inquietações. Desviar da norma é, também, potenciar algo a acontecer, seja resultante da inquietação ou transformação do meio, do eu, do outro. Fará sentido pensar numa imagem/ação cujo impacto desvie o comportamento relacional entre corpo e objetos como é o trajeto de toda mutação?

A vontade e a necessidade levam o sujeito a operar as paixões intrínsecas. As escolhas sussurradas levam-no ao seu íntimo, à procura incessante da sua essência e a um despertar das emoções, numa incessante busca da superação do sofrimento.

O projeto «Uma Vontade Inesgotável de  $\infty$ : Um exercício de esculpir o tempo na prática autoral», é um processo de reflexão através da prática escultórica que se tem vindo a desenvolver ao longo da experimentação.

Nesta experimentação, questiona-se, intuitivamente, a vontade de um corpo que se quer (des)concentrar através do e no movimento, no gesto e na ação. Neste processo, acontece um exercício de construção e de destruição, quase como se de forças aparentemente opostas se tratasse e onde a adição conduzisse à desconstrução. Ou seja, é um corpo que deseja debruçar-se na matéria, desejar a matéria, agir na matéria, onde repetição e acumulação podem, também, conduzir à destruição, onde a ação é de tal modo intensificada que leva à exaustão. Porém, esta exaustão não sacia a vontade de continuar a criar formas.

Este projeto é, também, fruto do desejo. Deleuze refere que «não se deseja isoladamente»<sup>133</sup> e, o desejo em produzir procura ser saciado, não frustrando. No caso do projeto autoral, não se deseja só o objeto final, deseja-se num agenciamento: Deseja-se concretizar as ideias, visualizar, relacionar pensamento com esboços, com protótipos, com maquetes, num «sentir tudo de todas as maneiras»<sup>134</sup>, deseja-se a ação entre um corpo humano – que é matéria – e a matéria do que poderá vir a ser, deseja-se alcançar a matéria, sentir a matéria, deseja-se transferir energia para a matéria, deseja-se estimular a matéria, deseja-se ser com a matéria, deseja-se incorporar matéria, deseja-se consumir e ser consumido pela matéria, deseja-se debruçar corpo na matéria, deseja-se desenhar a matéria, deseja-se gerar formas,

---

<sup>133</sup> PARNET, 1988-89.

<sup>134</sup> DE CAMPOS, 1983.

deseja-se mostrar, deseja-se não tudo revelar, deseja-se dificultar, deseja-se seduzir, deseja-se um objeto no espaço, deseja-se um objeto contaminado pelo espaço, deseja-se fazer nascer um objeto, deseja-se deixar morrer um objeto, deseja-se a efemeridade, deseja-se «A dor prazerosa de querer alcançar» (2018) num movimento incessante. Aqui, corpo e sensação são valorizados, estabelecendo uma ponte com a psicofisiologia do artista<sup>135</sup>.

Debruçando-se na tríada corpo–vontade–matéria, a inquietação, em torno de uma vontade material, é provocada e surge através de reflexões sobre o gesto, num desejo quase erótico e debilitado, dessa relação com a matéria, com o espaço, com o tempo e com a ação dos corpos: próprio ou corpos-outros.

Os vários projetos, por vezes com semelhanças formais, são fruto de uma constante procura por dar forma a uma agitação, de uma vontade inultrapassável por criar. Os objetos podem mesmo existir para, depois, cessar de ter pertinência, mas a inquietação e urgência de agir permanecem. Cada um está marcado por uma ação sobre a matéria, sobre o suporte, sobre o registo, pela acumulação e repetição de gestos e de formas. Nesta acumulação, o gesto intuitivo funciona: como um momento de construção, como um gesto de fazer<sup>136</sup> e consequência ligada à vontade criadora do corpo-ação; e como uma vontade de destruição automática pelo próprio gesto que constrói e pacifica, pois suscita novos caprichos, questionando, o desejo e a vontade do sujeito. Assim, do mesmo modo que se deseja construir, levando ao seu extremo de questionamento-ação, quer-se, igualmente, atingir o clímax que, não implicando um efeito pacificador, intensifica.

A consequência de levar ao limite, do caminhar para um quase limite, causa o efeito inverso da adição-construção, tornando a superfície/forma/matéria numa quase ruína, em restos, numa redução a um [quase] nada.

---

<sup>135</sup> BRANCO, 2010.

<sup>136</sup> FLUSSER, 1994.

## MINIMAMENTE REDONDA

A ocultação de um volume redondo, mas cujas linhas estruturantes completam o seu todo, tornam «Minimamente redonda» (2017) um objeto de imaginação.



Fig. 45. Grécia Paola. «Minimamente redonda» (2018). Barra chanfrada.  $\approx 25 \times 25 \times 35$  cm.



Fig. 46. Grécia Paola. «Minimamente redonda» (2018). Barra chanfrada.  $\approx 25 \times 25 \times 35$  cm.

Trata de se deixar percorrer e de se completar por meio da visão, aquilo que lhe falta ter acesso. A imagem surge através de pistas que não concedem a percepção total, contudo estão lá disponíveis a serem imaginadas. A sedução não se concretiza no agarrar de um volume cheio, está no «acariciar» das formas, desvendado com o olhar cada pista para entender o seu todo.

Es robusta e delicada. No teu desenho esaltórico, nasce numa matéria para ser outra. És reduzida a quase nada, quase indefinida, com a leveza e a densidade do teu volume arredondado, imagino-te e fantasio-te. Na tua incompletude e abertura, miro-te, desejo-te num todo. És linha no espaço, imaginariamente concretizada em volume Redondo.

Fig. 47. Grécia Paola. Devaneios.

Na inquietação e obsessão da prática do fazer, o sujeito questiona-se e questiona o mundo. Qual o lugar do corpo? Qual o tempo do corpo? Qual a vontade do corpo? Qual a vontade pela criação? São nestes pensamentos que se originam diversas experimentações consequentes dessa tensão entre fazer e pensar.

No processo criativo, o objeto é representado, mas constantemente alterado pois, nunca o olhamos do mesmo modo. O sujeito inquieto mira-se, repensa-se e refaz-se. Por isso, volta a fazer, volta a pensar, num processo inacabável e através de um olhar sempre renovado.

Na necessidade da fuga da realidade e no espírito de procura, o ato de criação envolve em si uma ação de questionamento que comporta sonhos, desejos e vontades, num materializar o hipotético e o ficcional. Se pensarmos no poeta, quando cria, as suas palavras sejam elas quais forem, são sempre ditas e escritas pela vontade de criar. Um poema, por mais íntimo que seja, depois de concluído e, ao ser lido por outrem, deixa de lhe pertencer (a dissolução do autor de Maurice Blanchot<sup>137</sup>). Finalmente, os projetos não pertencem ao artista, deixam de ter dono.

---

<sup>137</sup> BLANCHOT, 2012.

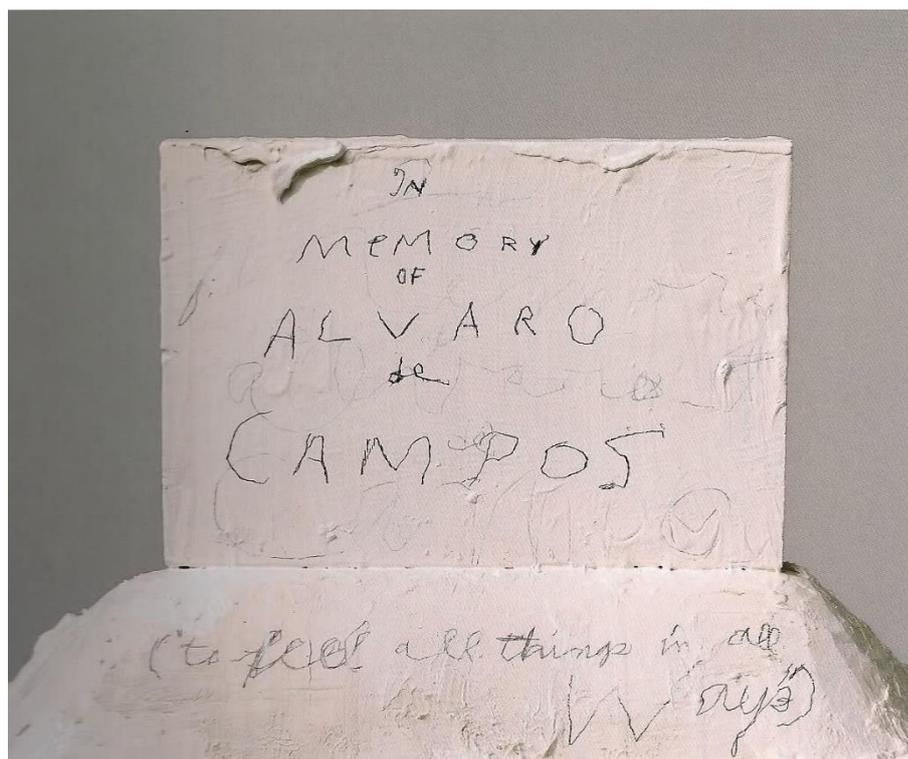


Fig. 48. Cy Twombly. Detalhe de «Untitled (“In Memory of Alvaro De Campos”)» (2002).

O que é que a arte pode questionar? De que maneira se pode materializar o pensamento? Há respostas absolutas? O que motiva a prática? A matéria, o tempo e o espaço? Serão as suas limitações? Não e sim! A prática autoral adora palavras fortes, sensações intensificadas, e tanto sente vontade em se abrir para o mundo no «sentir tudo de todas as maneiras»<sup>138</sup> de Álvaro de Campos<sup>139</sup>, como em se resguardar num mundo próprio deambulando entre o sonho e a realidade, em devaneios. Os projetos cantam aquilo que não se pode dizer. E subitamente cresce o prazer pela sala de ensaios, numa insatisfação e incompreensão tidos como motores criativos. Sente-se, aqui, uma insana vontade em querer aprender, em querer agarrar tudo para depois experimentar como extrair o suco e unir os estímulos na materialização escultórica associada à performance, ao desenho, etc.

São incertezas, dúvidas, paixões, amores e vontades que potenciam a escrita, a dança, a música instrumental, vocal e até corporal. Todos estes seres são capazes de habitar um só corpo que se enche de tudo, que é turbulento, inesgotável e que colapsa de tanto desejar numa condição de sete estados de alma, um para cada dia e num só dia. Inconsciente do caminho e

---

<sup>138</sup> DE CAMPOS, 1983.

<sup>139</sup> Cy Twombly, presta-lhe «tributo» no seu «Untitled (“In Memory of Alvaro De Campos”)» onde se pode ler a expressão «To feel all things in all ways».

cego quanto ao destino, o corpo inunda-se pela intuição, expandindo-se através das mãos, do corpo, do traço.



Fig. 49. Grécia Paola. Sem título (2018). Metal, açúcar, sabão e pigmento. 12 x 22 cm.

Valoriza-se a matéria, a transformação e o tempo, tanto o passado como o futuro. Nada se perdeu, tudo se transforma em processos (des)controlados pela própria efemeridade (bolor, mudança de cor, textura, encolhimento). Na prática autoral, o tempo amadurece as matérias

numa delonga e fugacidade de espera-demora da decomposição e transformação dos corpos que lembra a mortalidade. O corpo desvanece na natureza silenciosa repousando sob a morte. Ora tudo se altera, tudo é efêmero. O carácter erótico que acompanham os trabalhos não se distancia da tentativa de procura. O sexo é, pois, também uma luta pela identidade. Desde o cheio ao vazio, dialogam e, conjuntamente, adquirem significado. Alguns projetos partem de um contexto/ambiente mórbido. Tal sente-se com a falta de matéria, com o tema Vanitas<sup>140</sup>, com as matérias tridimensionais que lentamente se desfazem, se decompõem, se putrefazem, se encolhem, se derretem.

A referência ao corpo está presente. Seja por fragmentos<sup>141</sup>, seja por elementos que remetem ao corpo (hiperbolizando uma dimensão relacionada com os prazeres da boca-corpo através da cor – tons vermelhos – e pela forma que tanto podem remeter para a agressividade como para a paixão).



Fig. 50. Grécia Paola. «Mãos Vanitas» (2018). Sabão, pigmento e açafraão. Dimensões variáveis.

---

<sup>140</sup> Remete-se, aqui, para «Mãos Vanitas»

<sup>141</sup> Mãos: «Mãos Vanitas». Olhos: «Mira no Infinito», «Mira no outro espaço». Mamas: «Só as pedras sabem quanto tempo o tempo tem», «Minimamente Redonda». Pénis: «Lipstick-dick».



Fig. 51. Louise Bourgeois. «Mamelles» (1991).

Pelo projeto autoral, há um desafio em saciar a inquietação. Mas a inquietação parece insaciável. Em «Entrance» há interesse em movimentos cíclicos, «loops», dinamismo, que procuram refletir sobre a relação homem-máquina-transe maquínico, num limbo entre construção e destruição. Se Flusser aborda o uso do instrumento como auxiliar da mão de modo a que esta não se fira, com Jean Brun<sup>142</sup> reflete-se sobre o facto de não ser a ferramenta que fez o homem, mas o inverso. Não é o utensílio que permite o trabalho, é o trabalho que exige a ferramenta. A mão – que ao longo da investigação nunca se dissociou do corpo – auxilia o sujeito, criando a possibilidade de escolher e agarrar ferramentas que ficam à disposição da inteligência, proporcionando uma ação. Não é apenas o órgão de trabalho, é também o seu produto. Com Brun compreende-se que, devido à adaptação a operações novas, a mão humana atingiu um grau de perfeição que lhe possibilitou produzir obras literárias, musicais e plásticas. Os gestos de escrever e de desenhar conferem uma encarnação espacial, apropriando-se do espaço e conferindo uma fixação numa matéria. Não se trata unicamente de construir sobre uma superfície, mas também de a riscar e arranhar, portanto, de um gesto de cunho penetrante. Implica, desse modo, uma incisão que é uma ingestão e digestão de pensamento. Em «Entrance», ao mesmo tempo que se aplicam movimentos circulares advindos dos braços, o corpo move-se numa reta.

---

<sup>142</sup> BRUN, 1991.

## FRAGMENTAÇÃO DO CORPO: HANS BELLMER E «BLIND BEAST»



Fig. 52. Hans Bellmer. «Plate from 'La Poupée'» (1936). 11,7 x 7,6 cm.

A produção de Hans Bellmer tem como objeto de estudo o corpo humano, mais especificamente o corpo feminino, evocando o desejo e fetiches pelo corpo feminino e objetos. Tal se constata em «Plate from La Poupée» (1936), «La Toupie», nas suas «Dolls» e nos seus desenhos que eróticos (ou que o roçam). Através das suas «bonecas» entende-se a vida e a morte, investigando limites eróticos e desejos. A exploração do corpo amputado é visível nas

suas propostas escultóricas e fotográficas. O corpo sexualizado em composições (provocativas ou simplesmente instintivas) e a sugestão de corpo em pose nua e crua, podem remeter a um mundo sexual pulverizado por luxúria (poderíamos pensar que a decadência destes corpos se observa pelas posições obscenas).



Fig. 53. Hans Bellmer. «The Doll» (1936). Fotografia, impressão gelatin silver em papel. 23,8 x 24 cm.

Do ponto de vista dos resultados escultóricos, percebe-se que o corpo amputado se distancia da representação de um corpo total. É mais um corpo cortado em fragmentos, assimilado, «colado», articulado, originando outro corpo através do reposicionamento desta «coleção de coleções»<sup>143</sup> incorporada a outras coleções:

«Corpus: o corpo é uma coleção de peças, pedaços, membros, zonas, estados, funções. Cabeças, mãos e cartilagem, queimaduras, suavidades, jorros, sons, digestão, arrepios, excitação, respirando, digerindo,

---

<sup>143</sup> NANCY, 2008: 155.

reproduzindo, consertando, saliva, sinóvia, torções, câibras, e sinais. (...) Mesmo quando tomado como um corpo sem órgãos, ainda tem centenas de órgãos, cada um puxa e desorganiza o todo»<sup>144</sup>.



Fig. 54. Hans Bellmer. «La Toupie» (1965-68). Gesso em pedestal de bronze. 34 x 12 x 12 cm.

---

<sup>144</sup> NANCY, 2008: 155. «Corpus: a body is a collection of pieces, bits, members, zones, states, functions. Heads, hands and cartilage, burnings, smoothnesses, spurts, sleep, digestion, goose-bumps, excitation, breathing, digesting, reproducing, mending, saliva, synovia, twists, cramps, and beauty spots. (...) Even when taken as a body without organs, it still has a hundred organs, each of which pulls and disorganizes the whole». Tradução livre.

O corpo fragmentado também se sente no filme «Blind Beast» através da história de um sujeito cego obcecado com o toque no corpo de uma mulher que rapta. O filme é densamente rico em fragmentos corporais femininos e rico em formas escultóricas, sugerindo modos de o sujeito saciar a falha da visão. Neste universo, as memórias são táteis, realçando-se a acentuada sobrevalorização do toque face aos outros sentidos<sup>145</sup>: «mas para o toque, você é divino (...) enquanto acaricio seu corpo, eu percebo constantes variações»<sup>146</sup>. Para este escultor amador, som e cheiro são efêmeros e não memoráveis, é no toque que há fisicalidade e a escultura é expressão da sua paixão<sup>147</sup>. O fascínio pelo toque é exacerbado pelo gesto de representação/formalização de fragmentos do corpo – olhos, boca, nariz, pernas, braços, orelhas, mamas – que rodeiam um gigantesco corpo de deleite.



Fig. 55. «Stills» de «Blind Beast» (1969) de Yasuzô Masumura.

Finalmente, o filme questiona a inesgotabilidade/excitabilidade do sentir físico, dum corpo nunca saciado pelo toque. Sentir com os dedos não é suficiente, é preciso alcançar a forma intensamente. Reporta-se a um o corpo excitado pelo toque, que querer sentir e perceber tudo, que quer, inclusive, degustar o corpo. E, aqui, os corpos são feridos de modo a sentir mais prazer<sup>148</sup>. O construir não é mais suficiente para eles, é preciso destruir para construir novos valores de prazer.

---

<sup>145</sup> O corpo como repositório/armazenamento de memórias táteis de corpos.

<sup>146</sup> MASUMURA: 1969.

<sup>147</sup> Do objeto amado.

<sup>148</sup> Tal se pode sentir em «Entrance», em «Agarra A Vida Enquanto É Tempo» ou em «Ciclo».



Fig. 56. «Stills» de «Blind Beast» (1969) de Yasuzô Masumura.



Fig. 57. Grécia Paola. Sem título. Açúcar com pigmento.

Poder-se-á sentir que o filme evidencia a luta entre Eros e Thanatos? Ou seja, a putrefação dos corpos, o uso e o abuso, «a dor e o prazer de unhas, dentes e punhos»<sup>149</sup>. E é através dos «corpos cortados e feridos como vindos de uma luta»<sup>150</sup> que o filme eclipsa com a fragmentação do corpo feminino que quer extasiar. Não será que o sujeito não atravessou o imaginário (peças dos corpos esculpido) encaminhando-se para o real (mulher raptada) e consequente real-imaginado (mulher fragmentada)?

---

<sup>149</sup> MASUMURA: 1969.

<sup>150</sup> Idem, *ibidem*.

## A VONTADE EM NÃO MOSTRAR TUDO, UM EXERCÍCIO AMOROSO

### ENTRANCE

«A mão que faz um gesto, procura suscitar a vinda de um corpo num espaço, traçando-lhe uma forma efémera, isto é, esculpe no vazio uma presença»<sup>151</sup>.

Em «Entrance» (2018) o corpo joga-se sobre o papel com barras de grafite que agem como prolongamentos do corpo. Vários ritmos e intensidades de um gesto – de um movimento repetitivo, mas sempre novo –, amplificam-se. Um corpo quase automático, num estado semelhante ao hipnótico, experimenta as limitações de um corpo enquanto constrói imagens sobre imagens sem, concretamente, saber o resultado.

«Entrance» transpõe os limites, prolongando-se para fora do papel, rasgando a superfície, numa despreocupação com o ferir e com a exaustão. A ação provoca a acumulação da matéria e de formas, e a debilidade da superfície na inevitabilidade da destruição. A tensão entre forças, entre construir-destruir, não é pensada como dicotômica. O próprio som é contínuo e com várias intensidades, é quase respiração do próprio gesto, por vezes ofegante, por vezes mecânico, por vezes ousado e livre. Aqui, testam-se questões como dor e prazer, experimentando se a ação conduz à pacificação pelo esgotamento ou à intensificação num êxtase e ânsia por mais. Através das dores e dos prazeres do corpo, destrói-se a matéria com a agressividade do traço, gesto, obsessão, essa obsessão pelo movimento. No gerar ora uma sensação de prazer do sentir, ora uma sensação de prazer/dor do (des)fazer, «Entrance» considera-se passional e um breve comentário à pulsão de vida-morte. Tratando-se de desejo, há uma sede infindável e densa de procura e de movimento e uma vontade por agir/fazer. Não se trata unicamente de construir sobre uma superfície, pois é, também, uma necessidade de procura, de agir, de possuir, de consumir, de libertar, de expandir, de penetrar, num gesto quase sexual. A sua marca pungente, implica uma tentativa de sentir e, do mesmo modo, uma tentativa de conhecer, de compreender, e, quiçá, de possuir em máxima potência o objeto/ação que se estende ao corpo. Experimenta-se as possibilidades do limite do corpo, do desaparecimento da matéria e do corpo, e do esgotamento, através da acumulação e dos desafios mecânicos. O gesto é, aqui, entendido como manifestação da vontade, quase erótica, como extensão do corpo.

---

<sup>151</sup> BRUN, 1991.



Fig. 58. Grécia Paola. «Entrance» (2018). Vídeo «still». 4'00. Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/251023689>

## AGARRA A VIDA ENQUANTO É TEMPO

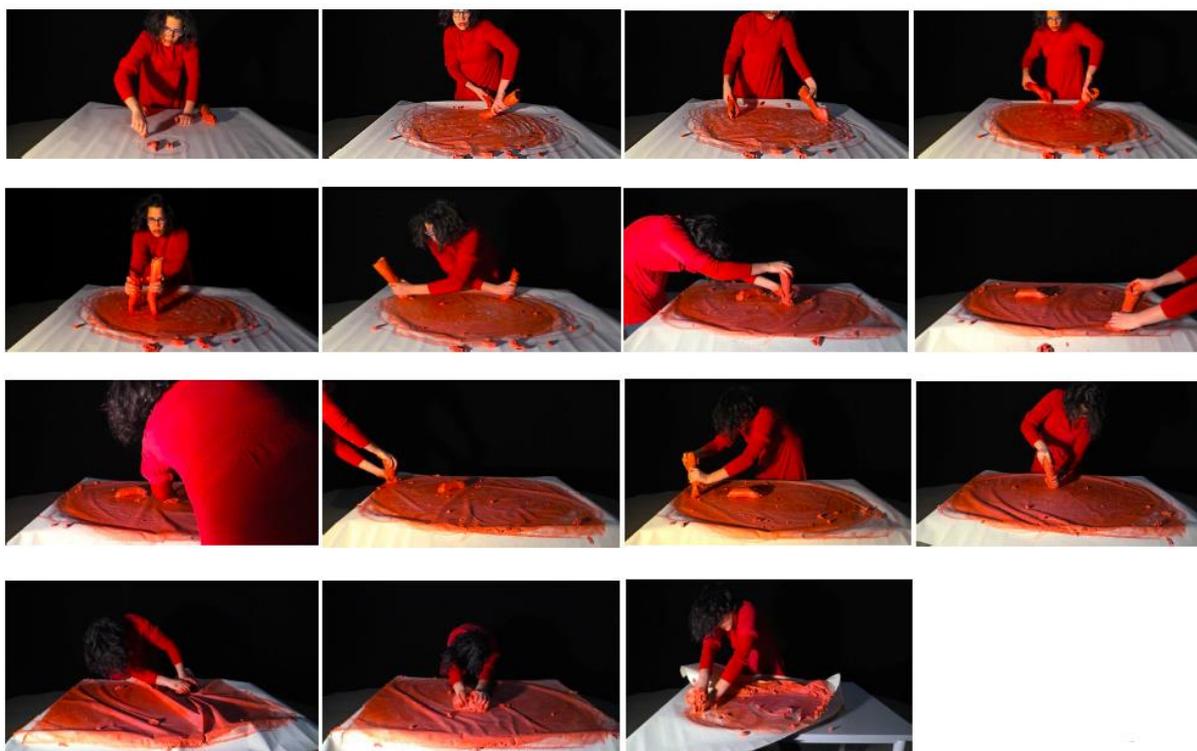


Fig. 59. Grécia Paola. «Agarra a vida enquanto é tempo» (2018).  
Ação com mãos em sabão sobre folha de papel de cenário e registo fotográfico.

A ação é consequência da construção de um desenho com um gesto que à medida que constrói uma imagem, simultaneamente, vai destruindo as mãos riscadoras. Através da sua repetição, ora se torna um gesto exaustivo, ora coloca o corpo em estado de hipnose. Pretende ser um desenho-ação onde as minhas mãos agarram as minhas mãos de sabão para criar uma mancha. O gesto contínuo do desenho e a mudança de lugar do suporte, concebe consequências como o rasgar. O registo destes movimentos gestuais repetidos sugere o automatismo da ação. Em norma, o gesto circular salienta, marca um discurso. A marca potencia a transformação de uma ação numa outra. Deixar-se levar poderá causar morte? Seja quando o corpo fica exausto ou conformado? Se por um lado a ação denuncia violência do desvanecer das forças, da matéria através do riscar provoca um violento fim sem remorsos e uma vontade de substituição da mão. O adormecimento, ou seja, perda de vigor, é causado pela extensão abusiva do gesto. Essa dedicação extrema, dolorosa até, passa a uma imagem/cenário cujo corpo evoluiu para uma conformação depois de uma «luta». Que consequência tem um processo repetitivo? O esgotamento passa de um estado doloroso para um estado prazeroso, fazendo com que o corpo se recolha em posição de feto. Com isto há um deslocamento e uma ação retórica no ato de

dormir em cima do trabalho. Não tenho acesso completo a todos os significados das ações porque elas vêm do corpo, do espontâneo, de algo já construído dentro de mim antes de tomar consciência. Estes processos de desaparecimento dos objetos poderão ter um sentido conclusivo. processo de desaparecimento esconde um jogo de aparências, onde a mão artificial é substituída pela original. Em consequência do fragmento, cujo total fica por desvelar, pondera-se dizer a negação do corpo.

## A SEDUÇÃO EM MIRA NO INFINITO

As propostas querem desafiar a inquietação entre a revelação e a visão parcial, através da dúvida. Resultaria possivelmente uma sedução do revelar, ou ver noutro espaço, provocando imagens que não são diretas. São, deste modo, atos de esconder, evocar, com poder de sugerir, de evocar um implícito expresso, convergir, que não se revelam frontalmente, embora estejam visíveis, mas não imediatos (jogo com a aparências).



Fig. 60. Grécia Paola. Detalhe de «Mira no Infinito». Gesso, espelho, visor, luz, barro cerâmico, cola. Dimensões variáveis.



Fig. 61. Grécia Paola. Detalhe de «Mira no Infinito». Gesso, espelho, visor, luz, barro cerâmico, cola. Dimensões variáveis.

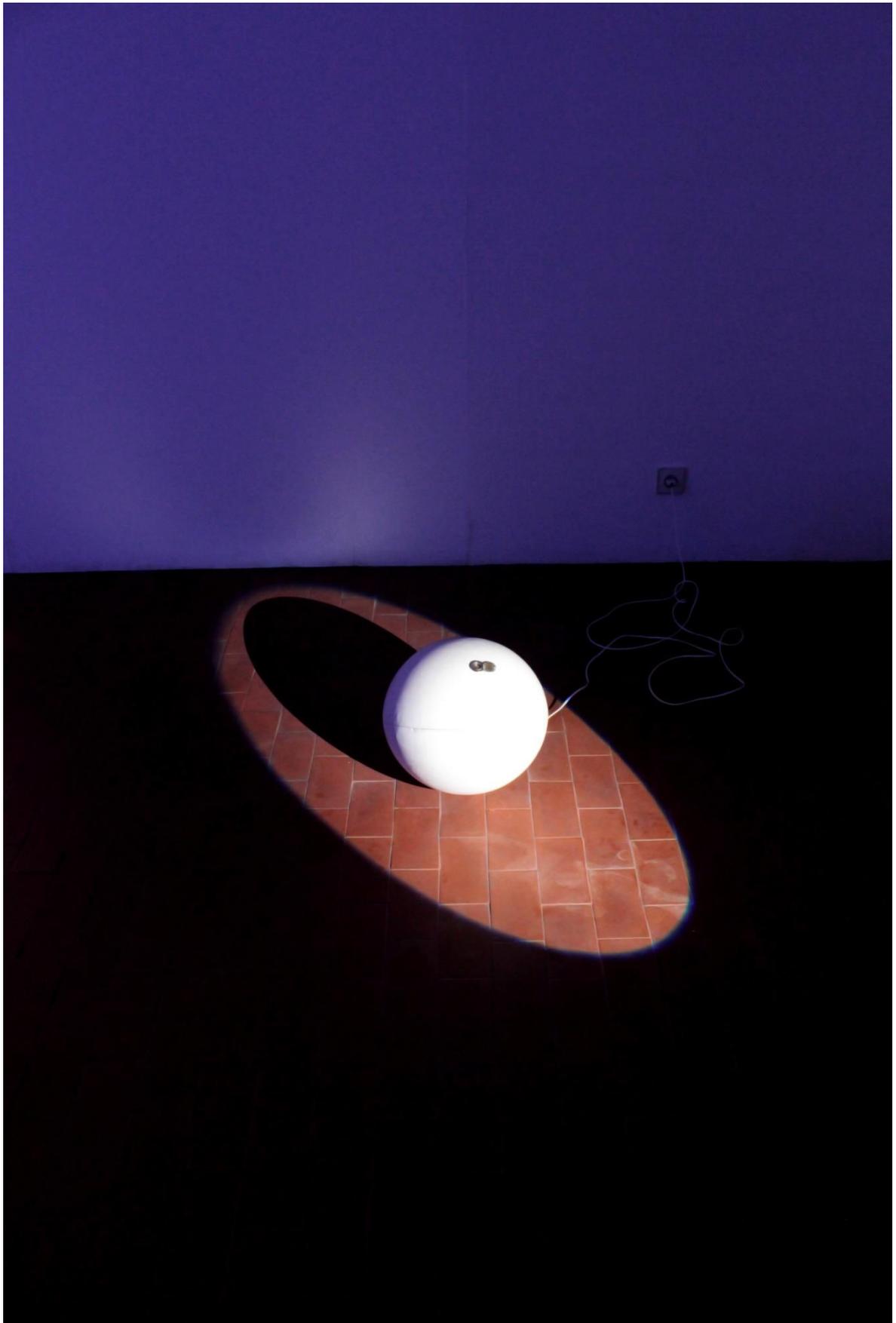


Fig. 62. Grécia Paola. «Mira no Infinito». Gesso, espelho, visor, luz, barro cerâmico, cola. Dimensões variáveis.

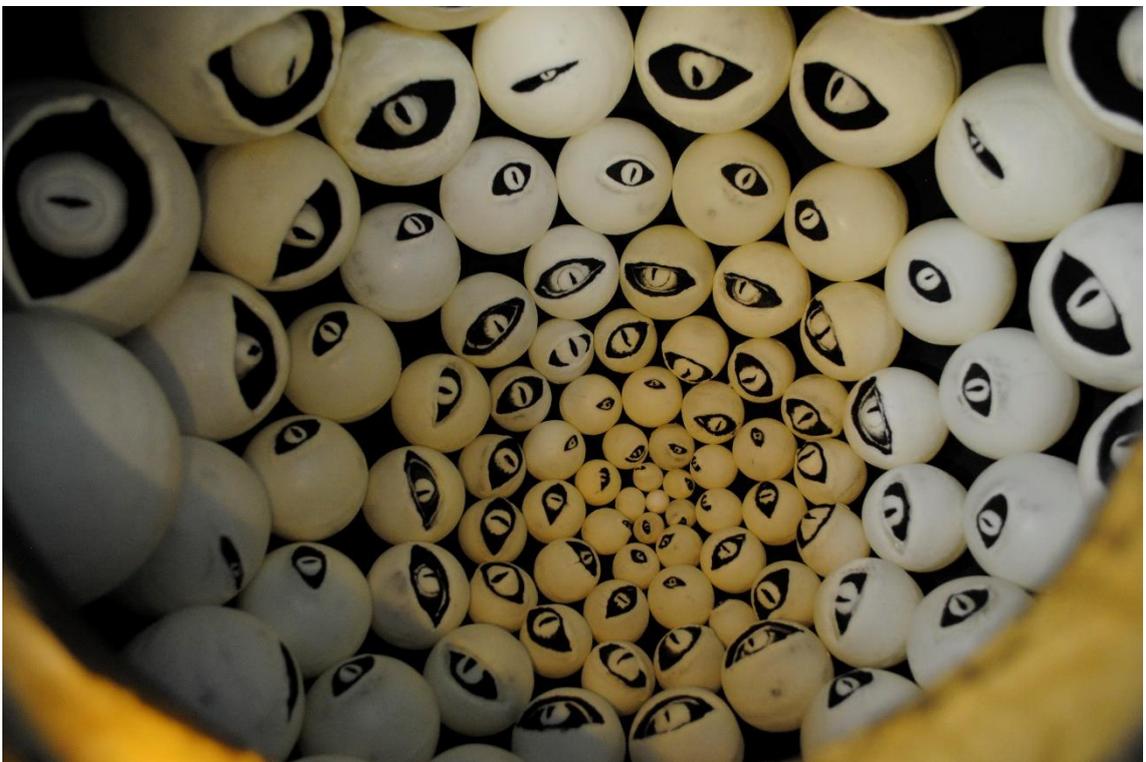
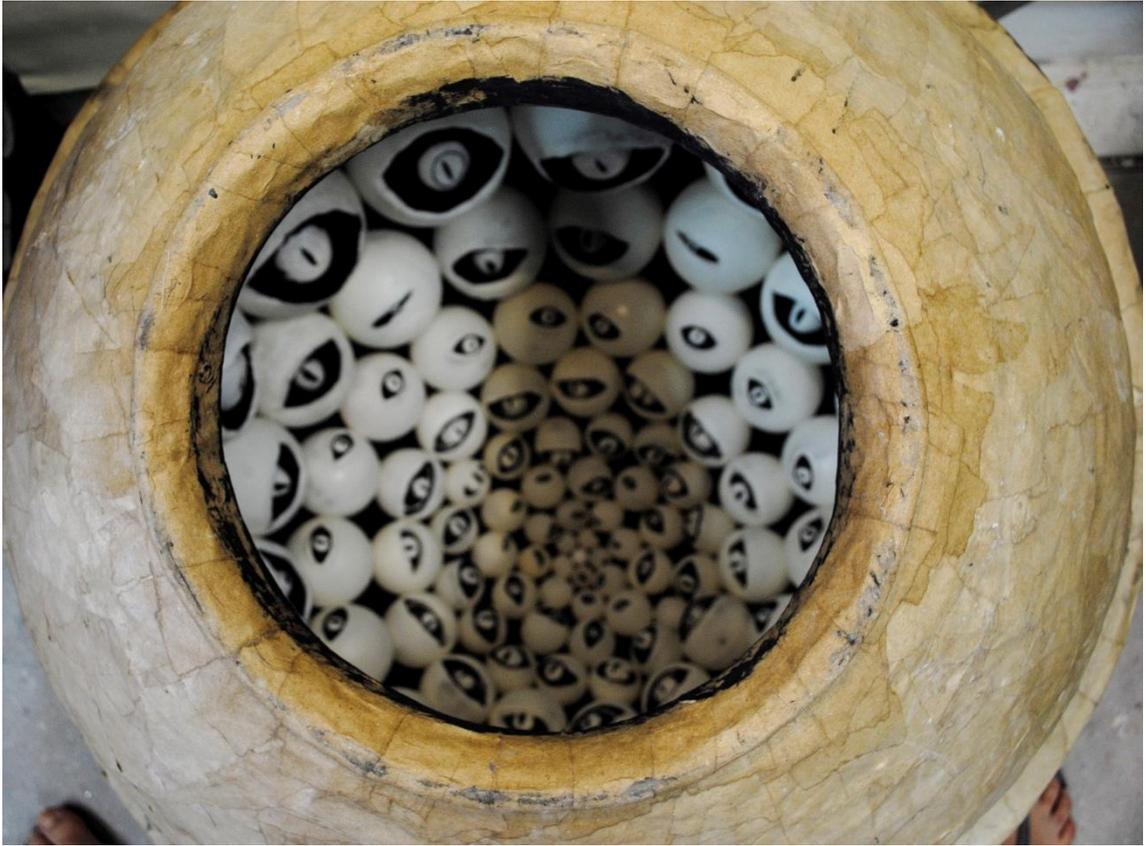


Fig. 63. Grécia Paola. «Mira no outro espaço». Em processo.

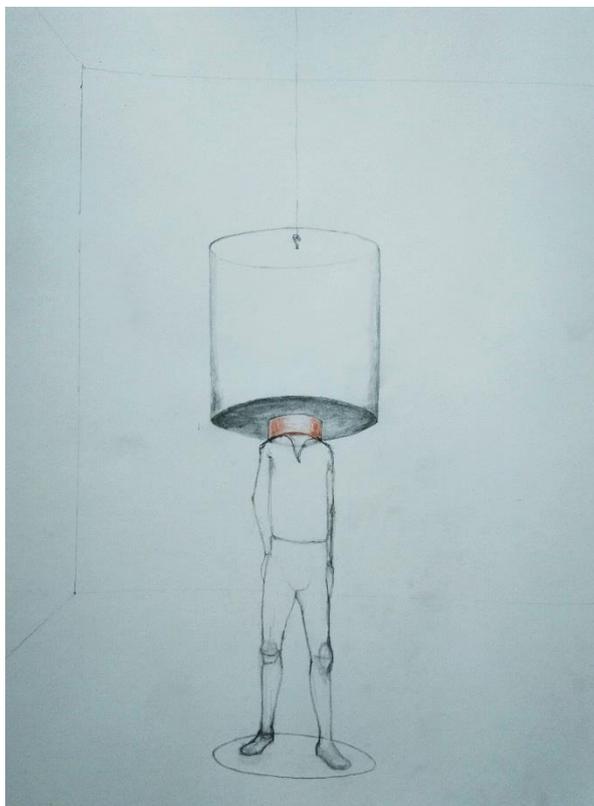


Fig. 64. Grécia Paola. «Mira no outro espaço». Em processo.

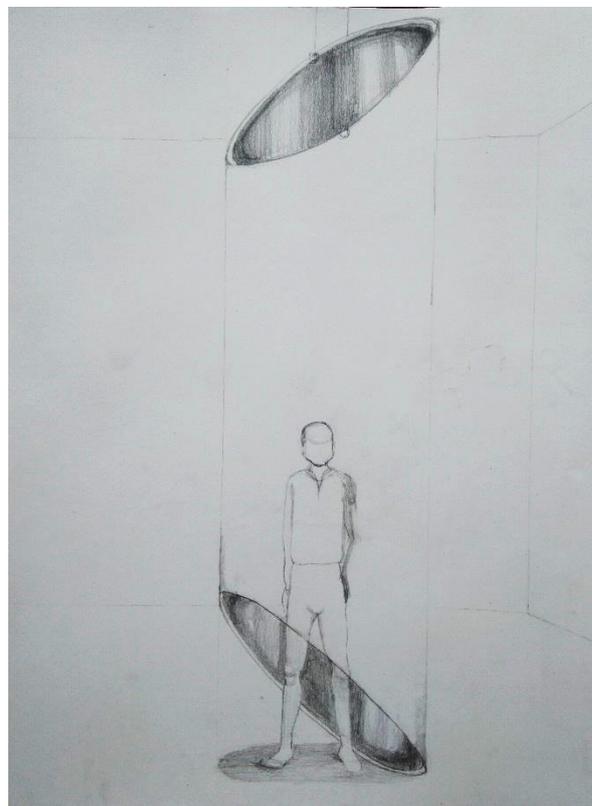


Fig. 65. Grécia Paola. «Mira no teu todo» (estudos em desenho).

O conjunto escultórico propõe uma experiência singular: requer ser observado para observar. «Mira no Infinito», «Mira no outro espaço» e «Mira no teu todo», demandam tempo para: olhar, espreitar, procurar, refletir, questionar. O fruidor participa «espreitando» a obsessão e a fragilidade, sendo convidado para deslocar-se no espaço para ver outro espaço. Num primeiro momento, entra-se através do olhar; num segundo, é-se permitido entrar com a cabeça e num terceiro, entra-se com o corpo. Engolindo do particular para o geral, a entrada desafia primeiramente o olho e depois o corpo. Possível sedução do revelar, de espaço-outro, as imagens são atos de esconder, de sugerir, de evocar um implícito expresso, convergir, pela sua não frontalidade e pelo seu não imediato (embora estejam visíveis jogam com aparências). Implicando tempo e aproximação para ver através de..., contrariam o pornográfico, pois nunca se dão a ver totalmente.

Em «Mira no Infinito» temos 3 planos: o contexto envolvente, o interior e o infinito. Poderemos encontrar um espaço cénico que, por sua vez, é indispensável espreitar/mirar para entrar num outro espaço que se multiplica infinitamente. Esse ato de mirar olhos que nos miram, inclinado o corpo para uma esfera-visor, cria vertigem. Não haverá uma certa fragilidade e risco no que não se dá a ver? A convidativa imprevisibilidade a fitar o objeto, pode provocar inquietação pela sedução advinda do não facilmente acessível. A sua força reside no «convidote a espreitar por aqui, a ver a fragilidade do meu trabalho». No convite transporta-se outrem para a nossa zona de força: a fragilidade.

Em «Mira no outro espaço» é o olhar que sufoca, agora, sem um vidro separando corpo e interior. A cabeça entra através de uma membrana frágil, que impossibilita espreitar. E se em «Mira no Infinito» nos ajoelhamos, aqui subimos uma escada). É inevitável entrar no que aparenta o que não é: Espera-se por uma forma (cilindro) e encontra-se outra (oval).

Em «Mira no teu total», propõe-se a totalização de um corpo num espaço fechado e espelhado, com objetos que se direcionam e que multiplicam a imagem do fruidor. A inclinação e a altura sugerem o entrar na peça, obrigando o corpo a ser visto isolada e disformemente.

## A SEDUÇÃO EM «GRIS, VIDE, CRIS»

Em «Gris, Vide, Cris»<sup>152</sup>, Rui Chafes<sup>153</sup>, propõe um encontro singular com Alberto Giacometti<sup>154</sup>, presenteando com uma experiência onde se firma o silêncio e a solidão. Condicionando e oferecendo possibilidades de análise às peças expostas, com o objetivo de dar a ver, não abdica da sua produção escultórica.

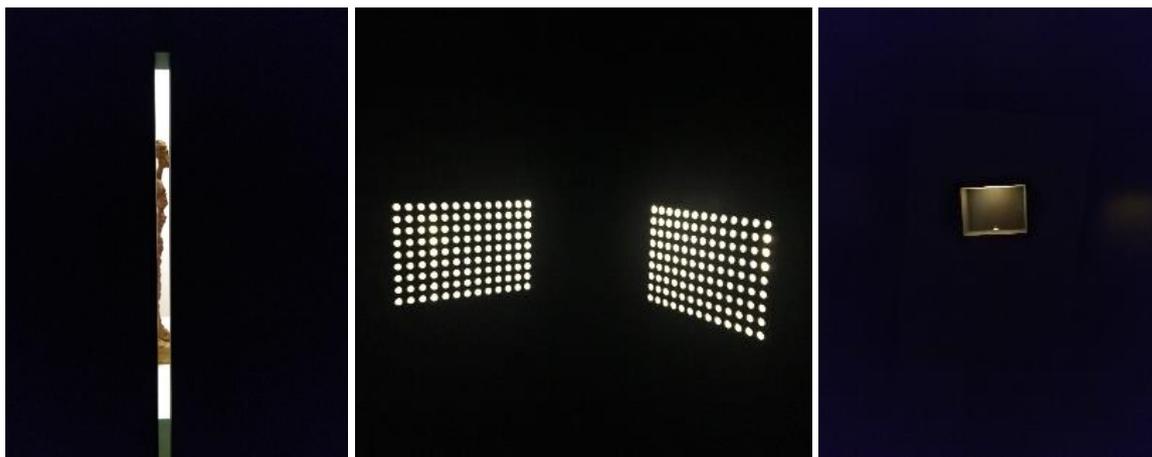


Fig. 66. Rui Chafes. «Au-delà des yeux» (2018). Aço. 1200cm.  
Alberto Giacometti. «Femme debout, sans bras» (1958). Gesso. 65,1 x 11,3 x 21 cm.  
Rui Chafes. «Lumière» (2018). Aço. 400 cm.  
Alberto Giacometti. «Toute petite figure» (1937-39). 4,3 x 3 x 3,8 cm.

Este encontro com cheios (ferro) e vazios (orifícios) de Chafes e com cheios (imagem percebida a partir dos orifícios) e vazios (onde o ferro vela a escultura), é detentor de um quociente de sedução. Focando nos dois corredores patentes na exposição, na primeira câmara, as figuras humanas de Giacometti são expostas no interior de uma peça de ferro. Chafes propõe um «dar a ver» das peças de Giacometti, um «fazer caminho para as ver», contribuindo para um outro modo de perceber.

A escultura de Chafes tem uma leveza aparente. O ferro sendo um material pesado ilude uma leveza, é sedutor por aparentar levitar. Ergindo-se com leveza, ou parecendo suspensas, nas peças há jogos de materialidade fortificados pela iluminação.

---

<sup>152</sup> «Gris, Vide, Cris», exposição patente na Fundação Calouste Gulbenkian Paris no final de 2018, é o segundo encontro entre Rui Chafes e Alberto Giacometti, sendo que o primeiro é o ano do nascimento de Chafes que coincide com o ano da morte de Giacometti.

<sup>153</sup> Rui Chafes possui uma extensa produção, questionando a dualidade ausência-presença do corpo, a reflexão do lugar da escultura e as inter-relações entre obra-espaco-fruidor.

<sup>154</sup> A produção de Giacometti desenvolve-se em torno da figura humana impressa de certa deformação dramática. No alongamento das formas e na manipulação da superfície e da textura, acentua-se a materialidade dos objetos e a expressividade do gesto, procurando uma exasperada desmaterialização.

O fruidor entra e percorre um corredor sombrio, monótono e estreito, com paredes com frestas. Espreita-se através das frinchas, acedendo às esculturas iluminadas de Giacometti. É neste contexto que se pode mirar, através de uma grade «confessional» («Mulher em pé, sem braços») e por uma elegante fenda vertical, a emoldurada verticalidade de Giacometti. Variando o tipo de aberturas, (fendas, círculos, furos, etc.), oferecem-se desvios no olhar que interdita uma visão total. É neste contexto de escuridão apenas colmatada pela luz dos orifícios, que o fruidor tem de abrir e de fechar os olhos de buraco em buraco, para «penetrar», para ver e desvendar as peças em detalhes, numa «luta»<sup>155</sup>, pois é preciso «aproximar e espreitar para as conseguir ver, mas vemo-las mal porque somos condicionados pela estreiteza das fissuras. As grelhas nem deixam ver as duas cabeças na sua totalidade, apenas partes que parecem desfocadas»<sup>156</sup>. Implicando uma experiência solitária, a experimentação não permite o cruzamento entre corpos pela dificuldade, e silêncio necessário para contemplar, para procurar, para concentrar, para não perturbar. E este silêncio diz respeito ao silêncio do corpo e não apenas à ausência de diálogo. O corpo move-se silenciosa e sedutoramente pela penumbra, demandando um esforço atento. Pensando no corredor de Chafes, «Lumière», que nos atrai para um nicho contendo a minúscula «Toute petite figurine» – «poderosíssima, é uma bomba atômica, e é a única coisa que está direita naquele espaço»<sup>157</sup> –, é proposto ao fruidor um desconforto, um constrangimento. O solo não está nivelado, mas com um determinado declive vertiginoso e caótico.

A sedução, no desafio e no acesso não facilitado, sente-se na exposição. Com «Au-delà des yeux» requer-se que o fruidor esteja disponível para ser seduzido, tenha vontade de participar, tenha curiosidade pelo que não é imediatamente acessível. Nas propostas com vazio – talvez o «Vide» do título – e silêncio, revela-se uma simplicidade de estímulos contraposta com a perturbação cacofónica. Num mundo ruidoso e estimulado, exige-se, do fruidor, concentração, um esforço no mergulho no vazio e na solidão e entrega. Através do constrangimento criativo (que se chamaria, aqui, de sedução), exalta-se toda uma experiência do corpo, um movimento do corpo, uma curiosidade do corpo, uma vontade do corpo, um gesto do corpo, um esforço do corpo, pois «somos nós que temos que ir à procura»<sup>158</sup>.

Na exposição, a invisibilidade não se faz sentir no que não se vê com os olhos, mas com os exercícios e jogos de «dar a ver»: «Não há nenhuma lente, a lente és tu. Há só buracos. O

---

<sup>155</sup> CHAFES, 2018.

<sup>156</sup> Idem, ibidem.

<sup>157</sup> Idem, ibidem.

<sup>158</sup> Idem, ibidem.

efeito de lente é tu fechares um olho, espreitares por um dos buracos e veres tudo. chamada Au-delà des yeux, cria um percurso de entrada e saída. Vens da luz, penetras na escuridão e voltas a vir para a luz, é uma escultura de percurso, de caminhada, mas é também uma experiência directa, sem intermediários, das cicatrizes de Giacometti»<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> CHAFES, 2018.



Fig. 67. Marcel Duchamp. «Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . . (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas . . . )» (1946-66).

Diante de «Étant Donnés» de Marcel Duchamp, o fruidor olha uma porta – com quase sem indício algum – que esconde e que concede acesso. «Étant Donnés» torna-se visível através das fissuras arredondadas que dão acesso ao interior sem revelar por completo o conteúdo. Mirando, o fruidor depara-se com uma imagem de mulher desnuda, enquadrada numa paisagem longínqua. Tal como em «Mira no Infinito», a sedução presentifica-se no não deixar o fruidor atravessar completamente com todo o corpo ou com o campo de visão completo. A imagem não se dá totalmente, não só pela ocultação propositada, mas pelas subtis pistas. O desvendável conduz à examinação. Neste gesto de descobrir, de espreitar, há uma procura e uma expectativa na descoberta. Percecionando-se, apenas, através dos dois orifícios ao nível dos olhos, a sedução manifesta-se como elemento de limitação e controlo. Sem perceber a situação, e sem se ver além do possível, a especulação e a dúvida instalam-se. Este gesto de espreitar por um orifício/fechadura, poderá conter carga erótica. Será que em «Étant Donnés» o fruidor não compactua com um ato de espionagem? Escolhendo olhar através, não estará, já, a espiar a

mulher que se deleita na natureza? Será que espiar não é, em si, um capricho em desvendar? Não haverá sedução e proibição na espionagem?

No percurso do examinar, não parecerá proibido, mirar por uma porta? Fomentar-se-ia a sensação de que algo interdito não deveria ser visto. Olhar através parece um proibido com conotação erótica, pelo grau de voyeurismo. Olhando através da fechadura da casa de banho ou do quarto, invade-se a privacidade. A interdição e a proibição apresentam-se associáveis ao ato de espreitar. Assim, o próprio elemento/orifício que permite esse gesto é, por si só, um visor invasivo. Mas o elemento desejado, o desafio colocado também vive do facto de o espectro de acesso<sup>160</sup>, ser limitado.

Finalmente, em «Étant Donnés», em «Mira no Infinito» ou em «Au-delà des yeux», o exercício de ver além das aparências, para lá das aberturas, através do desafio que é colocado, oferece um momento de experimentação silencioso, privativo e solitário. A intimidade do olhar sente-se quando cada um vê e experiencia no seu tempo. Remetendo, os três casos, para o corpo – fragmentado e multiplicado («Mira no Infinito»), fragmentado, mas quase total e quase obscuro («Étant Donnés») e frágil e efémero, porque em barro cru («Retrato de Diego») – a sedução ocorre neste ato que, simultaneamente, esconde e mostra num convite proposto ao fruidor e só efetivado se aceite.

No confronto com porta, frincha ou visor, o resto desaparece, a envolvente deixa de absorver e o fruidor entra com os olhos num outro contexto. Aqui, é pela visão que se entra, que se penetra um espaço dentro de outro espaço onde tudo o resto desaparece e através do orifício algo é revelado.

---

<sup>160</sup> Entende-se este espectro de acesso como o campo de visão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto tratou de continuar a produção de atelier ao mesmo tempo que se analisaram conceitos como «vontade», «gesto», «corpo», «desejo», «sedução», entre outros, a fim de procurar responder às questões colocadas e, também, a refletir com e sobre os motores fundadores da prática artística autoral. A primeira parte da pesquisa incidiu em duas possibilidades de pensar a vontade e no modo como a criação artística poderia comportar simultaneamente, pacificação e intensificação. Na segunda parte, a criação artística e as relações com a vida, com a matéria e com o corpo adquiriram destaque, sem descuidar relações com a produção de diferentes artistas. Na terceira parte, interligaram-se os diferentes pontos explorados anteriormente com um pensar intimamente conectado ao trabalho de atelier.

A vontade inesgotável de infinito que, anteriormente, se afigurava como emoção intuitiva, foi problematizada sem nunca perder o seu aspeto poético e corpóreo num corpo em constante equilíbrio instável e sempre sedento. Na reflexão quanto às intuições, matérias e formas, que não buscou uma verdade, uma fórmula, sublinhou-se a afetação por uma vontade imensa conducente a uma experimentação plástica plural, eclética, onde, «a priori», podem não se detetar os elos que traçam a conexão experimental. Isto deve-se à estrutura em fractal que a exploração esteve, e que continua a estar, sujeita e que potencia a geração de projetos a partir de projetos a partir de projetos até ao advento de novo estímulo. Sucintamente, estas insaciáveis propostas e expressões escultóricas incidiram nas questões do corpo que ora assumiu a sua efemeridade, ora elogiou-a noutros corpos através de um discurso que roçou o amoroso num eterno e frutífero enamoramento. Finalmente, este projeto foi crucial pois, mais do que concluir, enquadrou e fez aceitar o lugar do enamoramento e do amor no desenvolvimento da experimentação plástica.

## DESENVOLVIMENTOS FUTUROS

Com este projeto, surgiram questões no campo da prática artística fundamentadas numa breve abordagem teórica sem pretensões de demasiado aprofundamento filosófico. Este projeto pretende vir a ser continuado e aprofundado no 3º ciclo de estudos através da produção de atelier (que poderá manter uma estrutura assumidamente experimental e em fractal) e de um

aprofundamento das leituras sobre Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Georges Bataille, Gaston Bachelard, Michel Henri, Jacques Rancière («O Destino das Imagens»), António Guerreiro («O demónio das imagens») e/ou Gilles Deleuze («Francis Bacon: Lógica da Sensação»). Também se pretendem aprofundar as leituras relativas a Herberto Helder, a Eugénio de Andrade, a Byung-Chul Han, a Anish Kapoor e a Rui Chafes, interligando-as com a produção escultórica.

Num futuro próximo, deseja-se: continuar a desenvolver projetos em diferentes matérias com durabilidades diferenciadas, sem descurar o trabalho em pedra, em particular o trabalho em mármore; continuar a explorar o lugar dos registos escritos – dos «devaneios» que se encontram ao longo do documento –, no pensamento plástico; e amadurecer algumas ideias, hipóteses e pistas encontradas ao longo deste Mestrado. Sumariamente, os desenvolvimentos futuros conduzem à pergunta: Como partir deste ponto para um outro desconhecido? E, sendo que todos os indícios buscam a que a vontade não esmoreça, numa perspetiva de Roberto Benigni, «A vida é bela».

# BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. «A potência do pensamento: Ensaio e Conferências». Lisboa: Relógio D'Água, 2013.

———. «Notas Sobre o Gesto». Ouro Preto: Revista ArteFilosofia, 2008.

ARTAUD, Antonin. «Le théâtre et son double». Paris: Gallimard, 2013.

BACHELARD, Gaston, «A Poética do Devaneio». Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. «Cy Tombly». Paris: SEUIL, 2016.

———. «Fragmentos de um discurso amoroso». Lisboa: Edições 70, 2017.

———. «Lo obvio y lo obtuso: Imageries, gestos, voces». Barcelona: PAIDOS comunicación, 1986.

BATAILLE, Georges. «As Lágrimas de Eros». Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

———. «Erotismo». Trad. António Carlos Viana. São Paulo: LEPM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. «De la seducción». Trad. Elena Benarroch. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1981.

BERGSON, Henri. «Ensaio sobre os dados mediatos da consciência». Lisboa: Edições 70, 1927.

———. «Matéria e Memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito». Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. «L'espace littéraire». Paris: Gallimard, 2012.

BOURGEOIS, Louise. «Destruction of the father, reconstruction of the father: writings and interviews 1923- 1997». Londres: Viollet Editions, 1998.

BRANCO, Maria João. «Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche». Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010.

BRUN, Jean. «A mão e o Espírito». Trad. Mário Matos. Lisboa: Edições 70, 1991.

CRUZ, Filipa. «Tudo o que te queria dizer: A indefinição, ilegibilidade, invisibilidade e insuficiência da linguagem na prática artística». Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2016.

CUNHA e SILVA, Paulo. «O lugar do Corpo: elementos para uma cartografia fractal». Porto: Faculdade de Ciências do Desporto e de Educação Física Universidade do Porto, 1995.

DE CAMPOS, Álvaro. «Passagem das Horas». Álvaro de Campos - Livro de Versos. Fernando Pessoa. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993.

DELEUZE, Gilles. «Lógica da Sensação». Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

———. «Nietzsche». Lisboa: Edições 70, 1965.

FERREIRA, Pedro Peixoto. «Transe Maquínico ou: o que pode uma máquina?». Lisboa: Nada – Revista sobre tecnocultura, pensamento, arte e ciência, 2006.

FLUSSER, Vilém. «Los gestos: fenomenología y comunicación». Barcelona: Herder, 1994.

FOUCAULT, Michel. «Vigiar e Punir: história da violência na prisão». Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

HAN, Byung-Chul. «A Agonia de Eros». Trad. Miguel Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

LIPPI, Sílvia. «Os percursos da transgressão (Bataille e Lacan)». Rio de Janeiro: Ágora Estudos em Teoria Psicanalítica v. XII, n. n. 2, 2009: 173–83.

MERLEAU-PONTY, Maurice. «Le visible et l'invisible». Paris: Gallimard, 2006.

MOULIN, Raoul-Jean. «Giacometti Sculptures». Paris: Fernand Hazan, 1963.

NANCY, Jean-Luc. «Corpus». Paris: Métailié, 2000.

———. «Corpus». Nova Iorque: Fordham University Press, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. «O nascimento da tragédia ou mundo grego e pessimismo. Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral». Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

———. «La volonté de puissance I». Paris: Tel Gallimard, 1995a.

———. «La volonté de puissance II». Paris: Tel Gallimard, 1995b.

PAGLIA, Camille. «Personas Sexuais, Arte e Decadência de Nefertiti a Emily Dickinson». Trad. José Silva. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

PIMENTEL, Diana. «ca-ir. ao/centro». Funchal: Edições Guilhotina, 2016.

ROSAS, Rute. «A Autocensura como Agente Poético Processual da Criação Escultórica – Projetos Processos e Práticas Artísticas». Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. «O Mundo como Vontade e Representação (livro 3)». São Paulo: Unesp, 2005.

———. «O Mundo como Vontade e Representação (livro 4)». São Paulo: Unesp, 2005.

SIMONDON, Gilbert. «Sobre a Tecno-Estética: Carta a Jacques Derrida». Trad. Stella Senra, in *Tecnociência e cultura: ensaios sobre o tempo presente*, ed. Hermetes Reis de Araújo, São Paulo: Estação Liberdade, 1998, pp 253-266.

TARKOVSKY, Andrei. «Esculpir o tempo». São Paulo: Martins Fontes, 1998.

## FILMOGRAFIA

FELLINI, Federico. «Roma». Comédia, Drama. Ultra Film, Les Productions Artistes Associés, 1972.

MASUMURA, Yasuzô. «Blind beast (Môjû)». Drama/Horror. Daiei Motion Picture Company Studios, 1969.

## WEBGRAFIA

COOKE, Rachel. «She'll put a spell on you». The Guardian, 2007. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/oct/14/art> [acedido a 12 de agosto de 2019].

GIACOMETTI, Fondation. «Fondation Giacometti», 2018. <https://www.fondation-giacometti.fr> [acedido a 10 de setembro de 2019].

LENOT, Marc. «Uma homenagem a Giacometti e algo mais (Rui Chafes)». Arte Capital, 2018. <https://www.artecapital.net/exposicao-583-rui-chafes-e-alberto-giacometti-gris-vide-cris>. [acedido a 20 de agosto de 2019].

O'HARA, Morgan. «Morgan O'Hara» <https://www.morganohara.com> [acedido a 30 de agosto de 2019].

PARNET, Claire. «Abecedário de Gilles Deleuze – Parte 1 (A - F)», 1988-89. <https://www.facebook.com/haluznasanalises/videos/349262982103631/?v=349262982103631> [acedido a 25 de maio de 2019].

PESSOA, Fernando. «Arquivo Pessoa». Lisboa, 1916. [www.arquivopessoa.net](http://www.arquivopessoa.net) [acedido a 30 de agosto de 2019].

ROSENDO, Catarina. «Entrevista a Rui Chafes». Contemporânea, 2018. <https://contemporanea.pt/edicoes/11-2018/entrevista-rui-chafes> [acedido a 20 de agosto de 2019].

ROTH, Nancy Ann. «'Mira Schendel's Gesture: On Art in Vilém Flusser's Thought, with 'Mira Schendel' by Flusser». Tate Papers, no.21, Spring, 2014. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/21/mira-schendels-gesture-on-art-in-vilem-flussers-thought-with-mira-schendel-by-flusser> [acedido a 25 de agosto de 2019].

COMPLEMENTOS

# SIMPÓSIO: ARTE E SUSTENTABILIDADE

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

MAP - Escultura

Relatório

Simpósio Arte e Sustentabilidade

Grécia Paola Gouveia Matos

outubro 2018

## Contexto

Considerou-se pertinente, o relatório apresentado de seguida ser escrito na 1ª pessoa visto que, relata uma experiência pessoal, tendo advindo das notas retiradas durante o simpósio que podem ser percecionadas nas imagens apresentadas.

No ano de 2008 realizou-se em Braga, um Simpósio de Escultura designado «Arte na Cidade», promovido pela dst group<sup>161</sup>. Passados 10 anos, o Simpósio regressa à cidade intitulado-se de Simpósio Arte e Sustentabilidade.

O projeto desenvolveu-se em duas fases: a primeira no espaço da zet gallery<sup>162</sup> de 8 a 23 de junho de 2018, a segunda na av. Central de 1 a 12 de outubro de 2018. A iniciativa de trazer para a cidade um simpósio, surge pela preocupante realidade de que, os recursos do planeta, em meio ano, terem ultrapassado o seu limite de consumo. Na premissa de uma arte sustentável, a zet gallery (pertencente à dst), com a curadoria de Helena Mendes Pereira, convidou 4 artistas: Ana Almeida Pinto<sup>163</sup>, Hernâni Reis Baptista<sup>164</sup>, Miguel Neves Oliveira<sup>165</sup> e Rute Rosas<sup>166</sup>, desafiando-os a pensar neste assunto. Os projetos foram entregues e aprovados em maio de 2018. Por questões logísticas de equipamentos, maquinarias e meios, foram facultados, no parque, materiais existentes e inutilizados pela dst. A distribuição de espaços de trabalho fez-se consoante os critérios técnicos, de escala e de meios requeridos para o desenvolvimento dos projetos. Os trabalhos de Miguel N. Oliveira e de Rute Rosas destinavam-se ao espaço público, tendo a Câmara Municipal de Braga como entidade parceira e beneficiária. Ambos os projetos, foram elaborados durante o simpósio na dst-bysteel, embora no caso de Rute Rosas, parte da sua produção foi desenvolvida no Parque da Ponte. Os trabalhos de Ana A. Pinto e de Hernâni R. Baptista foram concebidos para o parque da dst todavia, produzidos na tenda situada na av. Central de Braga.

---

<sup>161</sup> [www.dstsgps.com](http://www.dstsgps.com).

<sup>162</sup> <https://zet.gallery/galeria-zet>.

<sup>163</sup> <https://www.behance.net/anaalmeidapinto>.

<sup>164</sup> <http://www.hernanireisbaptista.com/>.

<sup>165</sup> <https://zet.gallery/artista/miguel-neves-oliveira-376>.

<sup>166</sup> <http://www.ruterosas.com/pt/>.



Fig. 68. «Print» via Google Maps – Simpósio Arte e Sustentabilidade e zet gallery,

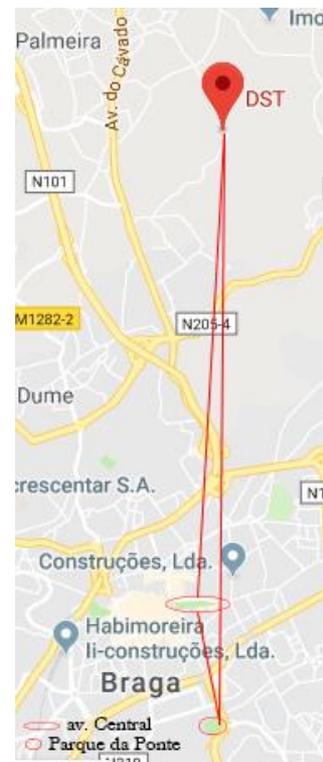


Fig. 69. «Prints» via Google Maps – Parque da Ponte e triangulação entre os espaços de trabalho.

Pelo desconhecimento quanto ao funcionamento e aos objetivos de um Simpósio em Escultura, levou-se a cabo uma breve experiência de campo através da prestação de assistência aos artistas convidados durante 6 dias a fim de contactar com os processos práticos de cada um dos 4 artistas e com a parte logística e coordenativa do evento.

## Relato processual da experiência (apontamentos sobre)

Dia 1 - 2 de outubro

Na av. Central de Braga, já se encontravam na tenda a Ana e o Hernâni, que não tinham sido informados da minha vinda. Ouvir um «não» de «não preciso de ti» foi o primeiro momento impactante da experiência. Apesar da primeira abordagem, fui-me aproximando para observar o espaço e as ferramentas. A maquinaria que, embora nova, estava em falta, materiais específicos de proteção. Estes tinham sido solicitados e inventariados pelos artistas precedentemente, para que não faltassem de instrumentos que comprometessem a velocidade do trabalho.



Fig. 70. Tenda do Simpósio Arte e Sustentabilidade – av. Central Braga.

A primeira função que pude partilhar com o Hernâni foi a limpeza da maquinaria, com escovas e decapante no Rock drill, instrumento usado para perfurar a rocha através de uma grande broca vertical. O Hernâni explicou-me que pretendia fazer 3 objetos, mas no dia em que o simpósio teve início (tendo sido aprovado anteriormente na sua planificação, outros objetos, em maio de 2018), foi-lhe informado que os mesmos já não estavam disponíveis. Portanto, voltou a planificar com os novos objetos. Numa ideia de objeto como corpo ou extensão dele, tencionava submergir os objetos num pedestal/plinto marmoreado em betão (Por exemplo o Rock drill sugere-nos um braço em extensão). O seu objetivo seria «glorificar» o trabalho do operário como agente de construção que fica «na sombra» da sua obra. É também um trabalho que valoriza a máquina manual controlada pelo operador.



Fig. 71. Rock drill e o Hernâni – av. Central de Braga.

No final do dia, os artistas e a equipa zet gallery reuniram para fazer um ponto de situação, o que já tinha acontecido e a logística dos próximos dias, em relação aos dias de possível vinda de matérias.



Fig. 72. Construção da estrutura da Ana e materiais – av. Central de Braga.

### *Dia 2 - 5 de outubro*

No espaço Parque da Ponte tomei conhecimento do projeto da Rute, uma intervenção em espaço público, que revelava a urgência do cuidado e preservação daquele espaço. A artista, em meados de maio, pediu à organização que lhe fosse entregue um documento técnico do espaço cedido pela Câmara de Braga. O mapa deveria conter informações: do subsolo, canalização, reconhecimento dos espaços, medidas, principalmente internas. Como o parque carecia de manutenção, o seu objetivo foi, então, criar uma ligação entre duas zonas opostas: a entrada e

a saída do parque. A pegada da artista foi fruto de uma preocupação, não só com o ser humano, como, também, pela natureza, projetando uma área pensada para práticas de repouso, contemplação e partilha que pudesse, simultaneamente, reanimar o parque sem manutenção. Com a modelação de um novo terreno, plantando relva, queria-se sugerir que, através de tapetes de relva, aquele parque com manutenção (rega), poderia ser verde e alimentar a vida animal/vegetal.



Fig. 73. «Print» via Google Maps – Parque da Ponte, Braga.



Fig. 74. Entrada Parque da Ponte – Fonte, registo do espaço a intervir, Braga.



Fig. 75. Parque da Ponte, Braga – processo de preparação do espaço por Rute Rosas.



Fig. 76. Parque da Ponte, Braga – processo de preparação do espaço por Rute Rosas.

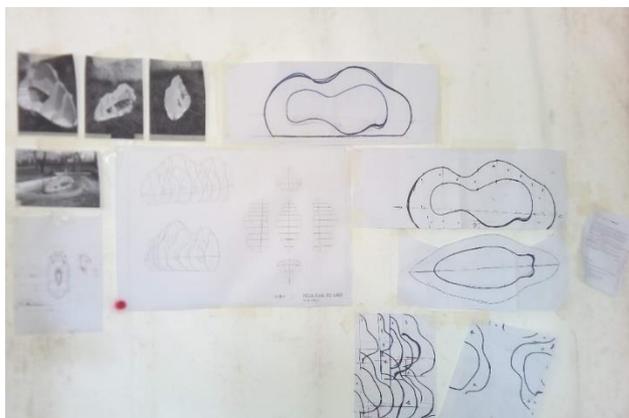


Fig. 77. Detalhe de estudos do projeto de Rute Rosas, tenda na av. Central Braga.

Na segunda parte do dia, chegou-se ao espaço da av. Central onde a sapata em madeira e ferro para estruturar e suportar o betão no Rock drill já estava montada. Foi uma novidade para o meu olhar ver o processo de construção de uma para um espaço público.

Durante este momento, a minha tarefa cingiu-se a envernizar a peça.



Fig. 78. Sapata, pormenores, av. Central Braga.



Fig. 79. Estudo para cofre, av. Central Braga.



Fig. 80. Processo de construção da estrutura, av Central Braga.



Fig. 81. av. Central, Braga

Dia 3 e 4 - 6 e 7 de outubro

Durante as pausas, pude observar materiais e ferramentas que desconhecia por não ter tido a oportunidade de ainda os utilizar (o ferro e o betão não são materiais de eleição na minha prática artística).



Fig. 82. Espaço na tenda de Rute Rosas, av. Central, Braga.



Fig. 83. Ensaio para o marmoreado em betão, Hernâni, av. Central, Braga.



Fig. 84. Vídeo Bysteel – Visitas – av. Central, Braga.  
Processo de soldagem, av. Central, Braga.



Fig. 85. A encerrar com o Miguel, av. Central, Braga (vídeo Bysteel, zet gallery).

Com uma escova de aço poli a peça do Miguel que, por ser fim de semana, tinha sido transladada para a avenida. Através do seu trabalho conheci uma nova cera, utilizada para preservar o material e escurecê-lo. Devido à localização do objeto, o público curioso foi abordando o artista que conversava sobre o seu trabalho. A peça (horizontal) é uma descendência de uma outra (vertical) que estava na dst, cujos cortes são modelados através dos cortes e dilatação/aquecimento do ferro. Tinha como referência as janelas que remetiam para janelas de um castelo/torre.

O Sr. Engenheiro José Teixeira visitou e reuniu com os artistas para entender o estado do processo. Os artistas estavam entusiasmados com a sua visita pois demonstrou sensibilidade e conhecimento pelas artes. Revelou algo que desconhecia: a complicação e a desconfiança que as instituições têm quando um colecionador lhes doa alguma obra. Em termos logísticos, foi dado aos artistas senhas e um cachet para gastar por dia em alimentação, algo que a galeria se responsabilizava por dar guarida e alimentação aos artistas, uma espécie de subsídio.

*Dia 5 - 8 de outubro*

[Diário]

O dia foi marcado por uma conversa durante o jantar com o Hernâni e com a Ana. Num momento de partilha de experiências, falavam sobre os trabalhos de outros seus colegas e da importância de conhecer o que se está a produzir pelo mundo e nas proximidades. Mostraram-se curiosos em conhecer o meu trabalho. Falar do nosso trabalho por vezes é desconfortável, principalmente quando ainda estamos a iniciar, naquele contexto esperava absorver todo o conhecimento com os colegas mais velhos. Falávamos sobre a importância de saber defender o nosso trabalho, mostrá-lo em qualquer altura e a qualquer pessoa, isto obriga-nos a pensar e a formular um discurso. Aconselharam a criar um grupo fora ou dentro do Mestrado com o objetivo de olhar, ver e criticar as ideias e trabalhos produzidos. Fez-me refletir que precisaria de uma equipa de discussão de trabalhos, para analisá-lo de perto e longe, tendo assim a necessidade de ensaiar, explicar e conversar acerca dos processos, conceitos e resultados.

*Dia 6 - 10 de outubro*



Fig. 86. Betoneiras dst, av. Central, Braga.

As máquinas que continham o betão chegaram já no final do dia. O acontecimento mobilizou os curiosos, que se colocaram à volta para assistir ao processo de enchimento. Para fazer o marmoreado (processo por camadas: vermelho, amarelo e branco) tentou-se retirar as

bolhas através de uma máquina de ar. O envernizamento do Rock drill fora uma tarefa inútil, visto que o enchimento de betão teria sujado e submerso a máquina.

No último dia, comprometi-me a auxiliar a Ana caso lhe fosse entregue outro maçarico. De qualquer modo, fiquei a perceber outro modo de acabamento com cera de abelha sobre o metal, que teria o mesmo fim de proteção do metal.



Fig. 87. Processo de enchimento da sapata em betão, av. Central, Braga.

### *Inauguração - 13 de outubro*



Fig. 88. Apresentação Hernâni, av. Central, Braga.

A sessão começou com o lançamento de uma edição da revista «Umbigo» que divulgava a primeira fase do simpósio. Foi dada aos artistas, a oportunidade de explicarem os seus trabalhos nos sítios onde foram construídas (Ana e Hernâni), com exceção das obras que ficariam no espaço público (viagem aos espaços através de autocarro).



Fig. 89. Miguel Oliveira, peça em rotunda, Braga (imagem Bysteel – zet gallery).



Fig. 90. Hernâni Reis, av. Central, Braga.



Fig. 91. Fonte, Rute Rosas, Parque da Ponte, Braga.



Fig. 92. Ana Pinto, av. Central, Braga.

### *Análise dos resultados*

Considero que a minha assistência foi útil para agilizar o processo dos artistas.

A componente prática interessou-me mais do que a logística, mas é importante perceber que ambas são relevantes para o funcionamento do simpósio. Fui percebendo diferentes questões técnicas, em particular sobre o metal. Apesar de não ser um material que trabalho com frequência, adquiri competências quanto ao modo como posso tratá-lo para proteção com acabamentos: envernizamento e enceramentos diferentes. Também refleti quanto a alguns produtos/instrumentos/processos que poderei utilizar futuramente.

As propostas projetadas para 12 dias para, à priori, locais concretos, não se concretizariam sem método (tempo de produção) e sem todas as mãos dispostas para contribuir no nascimento da peça.

Esforcei-me por estar atenta a tudo e a absorver as suas conversas de modo a absorver o máximo. Foi necessário observar também a reação do observador, no sentido de contatar com o público e divulgar a ideia do artista, como uma forma de desenvolver a comunicação relacional entre público que assiste e questiona. Interessa valorizar a partilha de experiências/conhecimentos, a oportunidade de ver de perto todos os desafios técnicos e humanos que surgiram, como erros cometidos e as condições físicas-equipa-entidade que o artista trabalha e se confronta.

Considero que a parte mais marcante num simpósio é o diálogo entre os participantes e a concretização dos objetos, na relação com o espaço e com o público. O evento demonstra a produção em «loco», algo que fica pelos bastidores, não sendo visto. A inauguração da exposição visa mostrar os resultados, onde os espaços e objetos estão todos limpos por isso, fazer um simpósio é em si o evento. Revela também que, para fazer Arte é preciso sujar as mãos, «partir unhas» e sentir entusiasmo e exaustão ao mesmo tempo.



Fig. 93. Grécia Paola. Registos de caderno.

## «MONEY LANGUAGE»: GESTO, PODER E SEDUÇÃO



Fig. 94. Grécia Paola. «Money Language» (2019). Ferro, dimensões variáveis. Passeio dos Clérigos, Porto.

Uma vez que a questão da vontade é determinante na produção artística autoral, a conceção, produção e instalação da Escultura do Grande Prémio do PortoCartoon 2019 de espaço público (Porto, 2019) constitui-se como um comentário escultórico ao desenho vencedor de Luc Descheemaker Money Language. Projeto que nasce no contexto do PortoCartoon2019 (Museu Nacional da Imprensa) e fruto do tema Línguas e Mundo. Este comentário escultórico consiste numa abordagem metafórica ao tema, numa coexistência entre um pensar poético e numa experimentação do espaço, do corpo e da matéria. Através da ideia de língua e de poder, considerou-se importante valorizar a figura do camaleão. Sendo um réptil com diversas características distintivas, enfatizou-se a sua camuflagem como motivo criativo gerador da imagem. Deste modo, um corpo camaleónico emerge num jogo de visibilidade e de invisibilidade. Simbolicamente, este jogo entre o completo e o incompleto evoca o mundo da informação facultada ou escondida, e a camuflagem remete, então, para os dois lados de uma verdade que pode não ser honesta e direta, mas flexível e que muda consoante as oportunidades.



Fig. 95. Grécia Paola. «Money Language» (2019). Ferro, dimensões variáveis. Passeio dos Clérigos, Porto.

Na consciência do desaparecimento de línguas indígenas pelo mundo fora, e de outras que atravessam os espaços físicos, virtuais, e que se infiltram nas cidades, nas casas, nos corpos de cada um, as múltiplas línguas camaleónicas ora contraem-se até, possivelmente, sumirem, ora projetam-se competindo com outras até obter uma hegemonia gritante e avassaladora. Nesta sobrevalorização de determinada língua face a outras devido a interesses, e ao invés de uma cacofonia saudável baseada na coabitação da diferença, constrói-se um comentário às línguas massificadas sob as que não são mais faladas e que, por isso, permanecem na boca silenciosas e em desuso.

O camaleão sendo aquele que olha a 360°, estende a sua língua para agarrar a presa. A língua projeta-se interessadamente e percorre o espaço necessário para atingir o objetivo. Deste objeto escultórico e camaleónico, múltiplas línguas brotam da boca. Línguas de diferentes espessuras e comprimentos que permanecem tímidas dentro da boca ou que se expandem vigorosas pelo espaço. Do mesmo modo, há coisas que ficam por dizer, que passam a ser ditas somente segundo um único modelo, quebrando com o ecletismo linguístico e/ou que estão submersas nas camadas subterrâneas.



Fig. 96. Grécia Paola. Detalhe de «Money Language» (2019). Ferro, dimensões variáveis. Passeio dos Clérigos, Porto.

O camaleão é, aqui, a figura que quer poder, que se camufla consoante interesses particulares e que da boca projeta línguas que competem entre si para sobrevivência, para conquista de monopólio, para exacerbação de poder. A competição e a sobrevalorização de determinado idioma são confirmadas, no objeto escultórico, através das várias línguas mediante a força, a importância, a prevalência e a sobrevivência. Assim, a maior língua, que se estende da boca até se infiltrar sob e sobre o tecido do mundo, alude a um idioma mais falado ou a um poder que se sobrepõe a outros.

O objeto escultórico visa um camaleão multilinguístico cujas línguas lutam para conquistar soberania. Todavia, tal como a sua camuflagem lhe permite adaptar favoravelmente a determinado contexto, este camaleão é um duas-caras: honesto e dissimulado, nativo e exótico, natural e artificial, ganancioso e humilde, sério e sarcástico.



Fig. 97. Grécia Paola. Detalhe de «Money Language» (2019). Ferro, dimensões variáveis. Passeio dos Clérigos, Porto.

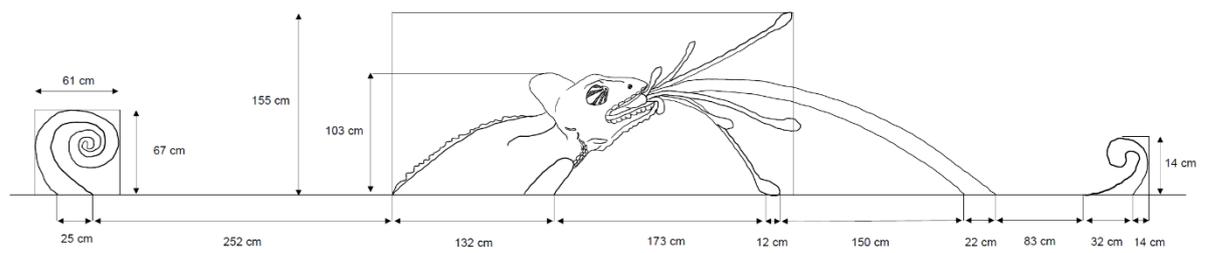


Fig. 98. Grécia Paola. Desenho técnico.

## SECOND CHANCE – SEGUNDA OPORTUNIDADE! A DOR PRAZEROSA DE QUERER ALCANÇAR

Second Chance – Segunda Oportunidade! foi um projeto de residências artísticas FBAUP decorrido entre maio e junho de 2018 para dinamizar Santa Clara.

No desafio colocado, o projeto apresentado consistiu numa intervenção mural no espaço de duas paredes de um armazém de modo a transformá-lo. Neste exercício de reabilitar e de dinamizar um espaço através de projetos artísticos, com a visita e análise do lugar, iniciou-se o processo de esboçar, esquisar, estudar e projetar formas que poderiam registar-se no local. Para a realização a carvão de «A dor prazerosa de querer alcançar», as paredes requereram toda uma preparação para intervenção que consistiu no pintar a branco duas paredes de grandes dimensões. Dado o nível de exigência que o projeto apresentava, não só em termos das condições do espaço – cuja humidade dificultava o desenvolvimento do trabalho a carvão (exigindo, em certas secções do mural, o gesto de pintar, mais do que o de desenhar) – mas, também, de dimensão e de conversão do desenho em papel para o desenho em parede (com expressão e rugosidades), a ação do corpo que regista sobre a parede prolongou-se para lá do tempo diário possível ao longo de duas noites.

«A dor prazerosa de querer alcançar» toca, simultaneamente, no gesto do corpo que, implica, o tempo do próprio corpo, e a questão da durabilidade. Aqui, dado o limitado tempo de ação, o corpo age na parede dia e noite, necessitando de não se ausentar do local, e roçando os limites do possível e os limites do corpo. Apesar das intempéries, como bom herói clássico, o corpo sofre mil tormentos, testa os seus limites e é na certeza dessa vontade inesgotável que se supera e que conclui o projeto.

**PROGRAMA DE DINAMIZAÇÃO SANTA CLARA**

**9, 10 e 11 de Junho**

**MOSTRA DOS PROJECTOS RESULTANTES DAS RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS FBAUP EM SANTA CLARA**

A chamada *Segunda Oportunidade!* Maio/Junho de 2018 (Parte II do Projecto *Second Chance* — FBAUP em Residências Artísticas nos Armazéns de Santa Clara), Programa de intervenções, a partir de uma *open call* em que os estudantes desenvolveram, montaram, apresentaram e desmontaram uma intervenção seleccionada em grupo nas mais diversas vertentes das Artes Plásticas, considerando o trabalho desenvolvido no *Workshop/Part I*. A chamada *Segunda Oportunidade!* teve início com a selecção dos projectos no dia 7 de Maio nos Armazéns de Santa Clara. O plano de trabalho definiu-se com visitas diárias ao espaço por parte dos docentes envolvidos na iniciativa, dando apoio e acompanhamento aos projectos dos estudantes.

**9 DE JUNHO SÁB.**

**16h30**  
Mostra dos Projectos Resultantes das Residências Artísticas da FBAUP em Santa Clara Escadas do Codeçal Nº 45A

**17h00**  
Sessão Inaugural — Conversa Informal: *Porquê Nós? A FBAUP / Projecto 2nd Chance* — *Waking Up The Sleeping Giant* (participantes da FBAUP): Rute Rosas, José Carneiro, Norberto Jorge, Pedro Tudela, Gabriela Pinheiro e Miguel Costa, com moderação de Cláudia Melo)

**17h45**  
Apresentação do Vídeo Final: Santa Clara

**18h00**  
Visita Orientada aos Projetos Desenvolvidos, Estudantes e Docentes da FBAUP

**19h00 — 21h30**  
Aperitivos Performativos (dentro do armazém) Sara Dionísio — *Aerial Hoop*

**19h45**  
The FAQ's (Performance Musical)

**22h00h — 23h00**  
Romaria Santa Clara — Percurso de Descida até ao Final das Escadas do Codeçal. Acompanhado de Músicas Tradicionais. Ponto de Partida: Escadas do Codeçal Nº 45A.

**10 DE JUNHO DOM.**

**16h00 — 20h00**  
Armazém Aberto com Visitas aos Trabalhos Resultantes das Residências Artísticas da FBAUP

**16h00**  
Conversa com Ana Clara Roberti Filme: *Calu um Homem Ali no Quintal Portugal, 2015*, Documentário, 23 min.

**11 DE JUNHO SEG.**

**15h00 — 20h00**  
Armazém Aberto com Visitas aos Trabalhos Resultantes das Residências Artísticas da FBAUP

**SECOND CHANGE**

**CONVITE INAUGURAÇÃO**

**9 DE JUNHO, 16H30**

**9, 10 e 11 de Junho**

**9 DE JUNHO SÁB.**

**MOSTRA DOS PROJECTOS RESULTANTES DAS RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS DA FBAUP EM SANTA CLARA**  
Escadas do Codeçal Nº 45A

**17h00**  
Sessão Inaugural — Conversa Informal: *Porquê Nós? A FBAUP / Projecto 2nd Chance* — *Waking Up The Sleeping Giant* (participantes da FBAUP): Rute Rosas, José Carneiro, Norberto Jorge, Pedro Tudela, Gabriela Pinheiro e Miguel Costa, com moderação de Cláudia Melo)

**17h45**  
Apresentação do Vídeo Final: Santa Clara

**18h00**  
Visita Orientada aos Projetos Desenvolvidos, Estudantes e Docentes da FBAUP

**19h00 — 21h30**  
Aperitivos Performativos (dentro do armazém) Sara Dionísio — *Aerial Hoop*

**19h45**  
The FAQ's (Performance Musical)

**22h00h — 23h00**  
Romaria Santa Clara — Percurso de Descida até ao Final das Escadas do Codeçal. Acompanhado de Músicas Tradicionais. Ponto de Partida: Escadas do Codeçal Nº 45A.

**10 DE JUNHO DOM.**

**16h00 — 20h00**  
Armazém Aberto com Visitas aos Trabalhos Resultantes das Residências Artísticas da FBAUP

**16h00**  
Conversa com Ana Clara Roberti Filme: *Calu um Homem Ali no Quintal Portugal, 2015*, Documentário, 23 min.

**11 DE JUNHO SEG.**

**15h00 — 20h00**  
Armazém Aberto com Visitas aos Trabalhos Resultantes das Residências Artísticas da FBAUP

**Estudantes**  
Bruno Pedreira  
Grécia Paola  
Inês Veloso e Ana Rita Câncio  
Leticia Costelha e Miguel Teodoro  
Maria João Ferreira  
Matthias Deleug  
Sara Dionísio  
Soraia Pinheiro e Nuno Mendoza

**Participação Especial**  
Ana Clara Roberti  
Fernando Almeida

**Organização e Coordenação FBAUP**  
Rute Rosas, José Carneiro,  
Norberto Jorge e Pedro Tudela

**SECOND CHANGE**

Fig. 99. SECOND CHANCE – SEGUNDA OPORTUNIDADE!  
Programa e convite para inauguração.

## SÓ AS PEDRAS SABEM QUANTO TEMPO O TEMPO TEM: FRAGMENTOS ESCULPIDOS EM UM DISCURSO QUASE AMOROSO

O que justificou o lançar-me a ti, pedra, foi uma vontade física, inexplicável e intuitiva. Foi tão intuitiva. Senti-te a única oportunidade para me lançar para um abraço que nunca te abraçaria na totalidade. A frescura e a insaciabilidade da juventude tornaram-me imparável.

Pretendi que fosses metáfora de um tempo de espera, do momento de fazer e do esperar entre cada ação, entre cada espaço de tempo, entre ações passadas e futuras. Escritas momentâneas risquei na tua pele, como se fossem a e na carne de um corpo, que se deseja voltar a encontrar e a tocar. Foste promessa de não abandono de um projeto que é um amor. E foi ao fim de 2 anos de trabalho-relação, que te dei nome.

A razão pelo qual queria trabalhar numa pedra tão grande, deve-se ao facto de pensar que nunca mais teria uma oportunidade semelhante. Precisava de escolher a rocha maior onde, talvez, coubesse metade do peso da minha paixão. E assim, foste a causa da minha ambição e da minha luxúria [e também a causa da minha devastação].

Sedenta por aprender o máximo, tecnologias, experimentar o desconhecido, vi-te como uma oportunidade para te conhecer. Queria perceber a relação que estabeleciam os nossos corpos com a matéria, desafiar-me na compreensão do lugar do corpo e da sua afetação por algo tão corpulento quanto tu.

No início, a ideia de fractal estava muito presente e, daí, surge a conjugação de três elementos que procuravam dinamismo e hierarquia... num elogio à beleza feminina e à mãe natureza.

(Confesso-te que a vontade por ti, pedra, surgiu do impulso e da intuição experimentados aquando da fruição da escultura «O barco, a lua e a montanha» (1989/90) de Alberto Carneiro, no Museu Internacional de Santo Tirso. Foi nesse instante que percebi que queria esculpir pedra. O fascínio por toda a exuberância da mão do escultor e da natureza fascinaram-me naquele momento, a minha vontade foi abraçar aquela forma)

Quando se desconhece, torna-se urgente investigar. Experimentam-se vários processos para encontrar a forma, mas volta-se ao novo início «não ter ideia de como...». De toda a procura, percebe-se que nunca se sabe ao certo todas as possibilidades... Tudo é potência. Como escolher face ao que ainda não é? O que é exequível e justo para a matéria? Haverá «a» opção correta para um processo subtrativo? Se o projeto-namoro dura os anos que tiver que durar, é possível ficar fiel a uma só linguagem? A um só gesto? A um só corpo?

A nossa fase final foi próxima da inicial nos ajustes e no reposicionamento e exposição do problema que se afigurou como um mar imenso de possibilidades e de soluções mediante as formas conquistadas. Por essa razão, optei por voltar ao início – grau zero.

Esta relação começa ingenuamente, talvez impulsivamente, dada a carência de planificação. Desenhei-te, maquetizei-te em barro, em sabão, em fotografias..., tudo para tentar prever o imprevisível. E apesar das várias simulações e ferramentas, a inexequibilidade parecia contrastante face à inviabilidade de decidir o fim, o teu fim. Hoje sei que não queria que terminasses, mas não aguentava mais permanecer no limbo. E assim, foi na reta final, naquilo que poderia ser a reta final, que te projetaste, finalmente, em maquete de gesso com a tua forma definitiva.

Todo este impasse transformou-te, metamorfoseou-te. Prontamente nos tornámos relação, vivendo a paixão pelo processo, pelo inesperado, pela intuição que nos conduziu à cegueira. Foram mil dúvidas, medos e questões.

Ao início sonhava-te redonda e adossada a uma parede. Mas foi com o processo e tempo que entendi que tu, aquela pedra dos meus sonhos, não poderias ser aquilo que eu queria. Tinhas as tuas vontades e resistências. Talhando-te e visualizando-te, percebi que não poderia impor totalmente a minha força contra ti. Foi uma constante comunicação entre os nossos corpos e era como se tivesse de ouvir o que me dizias, quais a feridas que não poderia tocar.

A minha parte favorita foi o talhar-te. Foi a parte mais dolorosa onde minhas mãos ficaram partidas. O que me excitou foi a força e agilidade da mão, o corpo a vibrar nesse ato de bater. Foram libertas energias, e o corpo intensificou-se. De cada vez que te tocava, sentia-te fisicamente dolorosa e prazerosa. Junto a ti, em ti, meu corpo vibrava, ia com o gesto, fluía com o ponteiro, com as rebarbadoras, com a mó, com a mão. E por seres tão grande, meu corpo precisava de entrar em sintonia para não se fragilizar. A tua forma delimitou o gesto do meu corpo. Não fosse assim, meu corpo magoava-se. Foi uma dança a duas, não oposta, mas em uníssimo.

Com o passar do tempo esqueci as folhas, precisando de escrever em ti. A folha parecia interromper a visualização e a comunicação entre os nossos corpos. Os nossos corpos à medida que se tocavam, despedaçavam-se. Eu, com as mãos partidas depois de te ter batido, fortemente, e tu por te teres quebrado com o meu toque. Saíamos a cada dia mais fragmentadas, só que tu cada vez mais bela e eu cada vez mais gasta. Mas eras alimento para a minha vontade que não cessava. E eu vinha no outro dia sonhando em te solucionar. Só que nada parecia funcionar.

Num tempo onde tudo é rápido e tudo tem de ser produzido rapidamente, parece não se justificar trabalhar em nós. Tu, pedra, levavas muito tempo, tempo para te aprender, te compreender, te apreender, tempo para te pensar e para te conquistar.

Utilizar as máquinas em ti nem sempre foi a metodologia mais rápida e viável porque um corte errado comprometia-te. Para te pensar foi preciso respeitar o teu tempo, o tempo do pensamento à mão. A mão, pegando um cinzel, foi descobrindo as tuas formas, pedra. E no contacto com a máquina, com o interdito, perdi a noção de distância, movimento, sensação, toque. Teria sido sempre melhor talhar-te somente com a mão e com cinzel como fazia Miguel Ângelo: Descobrir a tua forma interior como um arqueólogo, como um geólogo, como um amante que descobre a sua musa lá dentro e a resgata para amar cá de fora. Mas nem sempre há tempo. E se não há tempo, não me deveria atirar a ti, não te deveria amar. Amar implica ter toda essa dedicação.

Procurei uma e outra vez sentir os movimentos do teu corpo como se, fosse a primeira vez. Reaprendi o apreendido, lembrei o teu corpo, os teus nós, as tuas rugosidades, essas tuas curvas.

Como sabes, foi sem querer que me afeiçoei. Sabia que a qualquer momento tudo podia acabar e afeiçoei-me mesmo assim. És e sempre foste tão frágil uma pedra... um rasgo, uma fratura que sofresses colocaria tudo em risco... a qualquer momento podias-te partir.

Eu mudei. Mas tu também te transformaste. Foram primaveras, verões, outonos e invernos que te tocaram a pele. E tu foste mudando, essa pele que é tua alterou-se tonalmente. O tempo meteorológico e o tempo do tempo atravessaram as tuas curvas, os teus bicos, as saliências e reentrâncias. Essa tua pele marmórea «naturalizou-se» e as patines de terra foram fruto da absorção, através da humidade e terra agregada na pedra.

Sempre foste tão sedutora, mesmo quando eu não sabia a palavra para o que eras. És corpo e falas de corpos, mas, também, te escondes dos corpos. És tímida e frágil apesar de nua.

Sempre nos pertencemos, mas deixas os corpos tocarem-te com mãos e olhos e deixas que se enamorem só pelo desejo de ver o raio luminoso apalpando-te a pele.

És deleite sensorial.

Pensei constantemente em ti, tive-te pesadelo, só tendo olhos para a tua imagem. Escrevi sob ti e sobre ti. Eras imagem concretizada unicamente na mente, sonhava solucionar-te, possuir-te. Escrevi palavras de afetos, desabafei mágoas. Com o giz te idealizei, frases de efemeridade que tu riscavas na minha alma e que eu registava em ti. Saíste rude da pedra e ajudei-te a nascer. Sentiste as minhas carícias e as minhas cicatrizes. Sentiste o calor das minhas lágrimas. Sujei-te de pó que não os teus. E até estive contigo em dia de chuva.

À medida que te conhecia, os pensamentos ganhavam o corpo de letras, frases, símbolos, desenhos, riscos, formas. Desenhava-te pensando e pensava-te desenhando.

(Escrevia nas paredes, nas pedras vizinhas alguns descontentamentos e paixões. Todos sobre ti, por ti, para que viesses, te fizesses, nascesses, vivesses. Prendi-me a ti com medo de errar. Isso foi o pior. Sufoquei-me e sufoquei-nos. Tinha medo de te tocar, com medo de te perder. Cada meu toque poderia ser fatal e irrecuperável. Não te poderia perder, não assim. Não tinha certeza da tua forma e tocar-te era pecado. Éramos um risco: Tu esperando e eu não arriscando. Não saberia lidar com um erro, esse temível erro de te partir, de te aniquilar, de te tornar pequena, tu que és tão divina! Desejava-te majestosa, imponente e lentamente fracassava sem saber como te tocar.

Elevei-te do chão para o meu corpo chegar a ti. Sem esse esforço do abaixar, ao elevar-te seria possível dançarmos uma valsa vienense.

(E foram tantos os dias que me senti gozada, quase chorando abraçada ao teu imenso volume. Todos nos apressaram a acabar, autistas ao nosso tempo de êxtase. E todos foram passados como se, no amanhã, nos tivéssemos de despedir para sempre... Por que é que temos de acelerar tudo? Apercebi-me que te namorava e não

queria ficar longe. Eras a minha criação e, na tua construção, fui-te conhecendo. Por vezes, precisei de me ausentar. Sei que te custou. Suei por ti, escrevi na tua pele, fiz-te desenhos e carícias. Também te provoquei dor, mas nunca te abandonei. E só eu sei a dor do meu corpo ao te esculpir)

Andei à procura do teu topo várias vezes, destacando esses teus três bicos que se uniam, entre reentrâncias e saliências, a outros três elementos. Apercebi-me que eras fractal e só te pude ver, finalmente, quando voltei atrás no tempo.

Por vezes, às 18h quando o sol começava a rasar e quando este não incomodava se não o olhar, eu vinha para ti. Vestia o meu vestido branco, e preparava-me para meditar sozinha, dançando com o meu tormento. De lixa na mão, ouvindo o som do coração, dançava à tua volta. Da grande criação não se ouvia nenhuma canção. Tua noiva de branco devidamente protegida, lixava-te, amada. E aí, tocava-te alegremente com movimentos circulares e com movimentos de cima para baixo e de baixo para cima. Tudo no teu tempo. Media-te com todo o meu corpo, com toda a sua dimensão. E, de todas as vezes, dancei-te como se de um eterno enamoramento se tratasse. Dançando valsa, meu corpo espacializava-se criando vazios e cheios.

O que os meus olhos viam, era diferente do que sentiam. Sempre me foi difícil fazer coincidir o toque dos olhos e o toque do resto do corpo. Afinal de contas, sabemos que aquilo que se vê, nem sempre é aquilo que se sente ao tocar. E esculpir, esculpir-te, precisa de todo o corpo.

Durante o tempo que foi nosso, os meus pulmões debilitaram-se. Eras imensa e exigias de mim máquinas que meu corpo não poderia suportar. De cada vez que te tocava em baixo, esses cortes nas zonas baixas, os pulmões exigiam de mim, enfraqueciam-me... mas minha mente era determinada em te concretizar, tivesse eu de me arrastar aos teus pés.

E as mãos? Percebi que não agarrava o cinzel adequadamente, mas era tarde. As minhas mãos sentiam-se partidas. Contigo descobri que talhar é mais delicado do que agressivo. Deve-se agarrar com elegância de modo a bater e a ter um som fino e não duro... uma espécie de xilofone.

E, hoje, é o dia em que te deixo. E da despedida, nada direi, porque é só nossa.

Adeus

Já gastámos as palavras pela rua, meu amor,  
e o que nos ficou não chega  
para afastar o frio de quatro paredes.  
Gastámos tudo menos o silêncio.  
Gastámos os olhos com o sal das lágrimas,  
gastámos as mãos à força de as apertarmos,  
gastámos o relógio e as pedras das esquinas  
em esperas inúteis.

Meto as mãos nas algibeiras e não encontro nada.  
Antigamente tínhamos tanto para dar um ao outro;  
era como se todas as coisas fossem minhas:  
quanto mais te dava mais tinha para te dar.

Às vezes tu dizias: os teus olhos são peixes verdes.  
E eu acreditava.  
Acreditava,  
porque ao teu lado  
todas as coisas eram possíveis.

Mas isso era no tempo dos segredos,  
era no tempo em que o teu corpo era um aquário,  
era no tempo em que os meus olhos  
eram realmente peixes verdes.  
Hoje são apenas os meus olhos.  
É pouco, mas é verdade,  
uns olhos como todos os outros.

Já gastámos as palavras.  
Quando agora digo: meu amor,  
já se não passa absolutamente nada.  
E no entanto, antes das palavras gastas,  
tenho a certeza  
que todas as coisas estremeciam  
só de murmurar o teu nome  
no silêncio do meu coração.

Não temos já nada para dar.  
Dentro de ti  
não há nada que me peça água.  
O passado é inútil como um trapo.  
E já te disse: as palavras estão gastas.

Adeus.

Eugénio de Andrade, in «Poesia e Prosa»

PORTO  
2019