

O CAMINHO DO CORPO NO ATELIER

A PINTURA COMO MANIFESTAÇÃO DESSE TRAJETO

Beatriz Leão Santos

Porto, 2023

Relatório de Projeto apresentado à Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto, no âmbito do
Mestrado em Artes Plásticas - Pintura, realizado sob
a orientação da Professora Cristina Mateus

À escola pela experiência das coisas vivas,

À professora orientadora Cristina Mateus, pelas imagens dos ritmos

Ao professor Arlindo Silva, pelo o rito, a magia e o homem primitivo

Ao professor Francisco Laranjo, por notar a consciência da primeira pulsação na tela

Às amigas da infância, Maria, Maria e Beatriz

À Alexandra, Joana, Giulia, Vanessa e Rute de longas conversas de atelier e de tanta cumplicidade

À Maria Pinheiro

Ao avô Alexandre pela segurança e abraço,

À avó Graça pelo o amor nunca interrompido, pelos pincéis e pelo oriente,

À avó Rosa por todos os contos e álbuns de fotografias

À Ana pelos desvios e pela luta

À Bebé pela confiança na direcção

Ao Joaquim pelas novas coordenadas

À mãe pelo mergulho nas águas profundas e a criação do sonho

Ao pai pela terra firmes e os filmes na praia do Carvalhal

Ao mano Lourenço, espírito indomável e pelas brincadeiras infinitas à beira-mar

Ao Ricardo pela Dança da vida

Nota à edição:

O presente relatório segue o novo Acordo Ortográfico. As citações transcritas de língua não portuguesa, incluindo transcrições de formato vídeo, não sofreram nenhuma tradução/transcrição. O uso de *itálico*, pretende enfatizar alguns termos ou expressões retiradas da respectiva fonte enunciada.

RESUMO

Este relatório de projeto propõe relatar reflexivamente a experiência do corpo no atelier, que se manifesta no gesto da pintura. Isto é, toda a matéria que transita entre o corpo e o espaço e que leva à criação de uma imagem mais complexa que surge na pintura. Com base numa metodologia de estudo inspirada na fenomenologia da imaginação de Bachelard, em *Poética do Espaço* pretende-se investigar o fenómeno das imagens, a partir da sua evocação e descrição para eleger uma interpretação e possível compreensão das imagens partindo de uma subjetividade pessoal. Deste modo, a natureza desta pesquisa parte de uma vontade de reflexão, como uma atitude de problematização sobre as relações íntimas e externas que se estabelecem no espaço de atelier, através de um olhar poético sobre as imagens. A pintura surge como uma manifestação corpórea da experiência daquele que se inscreve no universo de plasticidade, nela revelam-se os inúmeros renascimentos e aberturas para os próximos trajetos.

ABSTRACT

This project report aims to document the experience of the body in the atelier reflectively, itself manifested in the act of painting. This gesture encompasses all the matter that flows between body and space and that leads to creating a more complex image that is revealed in the paintings. Based on a study methodology inspired by Bachelard's phenomenology of imagination, in *The Poetics of Space*, the investigation looks at the phenomenon of images, using recalling and describing to determine the interpretation and possible comprehension of images through personal subjectivity. Thus, the core of the investigation is based on a desire to reflect, acting as a way of questioning both intimate and external relationships that are established in the space of the atelier, through a poetic outlook on the images. Painting comes as a corporeal manifestation of the experience of that who joins the universe of plasticity, revealing many openings and rebirths for future endeavours.

CONTEÚDOS

13	INTRODUÇÃO
19	1.0 MERGULHO NO ATELIER
27	1.1 A PERDA
31	1.2 O NASCIMENTO
34	1.3 O JARDIM DE ALBERTO CARNEIRO
41	2.0 O BRINCAR NO ATELIER
48	2.1 DESCOBERTA E USO DOS OBJETOS
54	2.2 DUPLOS: ESPANTO E ASSOMBRAMENTO
57	2.3 O BRINCAR NA OBRA DE PAULA REGO
67	3.0 A PINTURA
78	2.1 O ANIMAL QUE VIVE NO ESPAÇO
85	2.2 DUELO DAS FORÇAS
92	2.3 O GESTO DA PINTURA
96	CONSIDERAÇÕES FINAIS
101	BIBLIOGRAFIA
103	ÍNDICE DE IMAGENS
107	ANEXOS

O presente relatório surge enquanto investigação teórico-prática que procura uma reflexão da relação do corpo com o espaço do atelier, partindo da experiência. Isto é, toda a matéria que circula, aquilo que a sustenta e que leva à criação da imagem mais complexa que surge na pintura. Procura-se compreender, através de uma metodologia inspirada na fenomenologia das imagens de Bachelard, o fenómeno das imagens que sustentam, estimulam e conduzem o corpo a novos entendimentos, como a manifestação da imagem da pintura.

A investigação surge através de imagens que brotam e erguem o pensamento, que se descreve como um trajeto de linhas irregulares, extensas e intensivas que rompem com a geometria dos mapas - a medida do imaginário. No gesto primeiro, evocam-se as imagens a partir de uma rememoração detalhada, uma redescoberta da experiência do atelier a *posteriori*. Nota-se este gesto, como um ato de reconstrução das memórias que é necessário, a par de outros ritmos adjacentes de pesquisa, como a evocação das imagens do cinema. Uma caminhada lateralizada, inquieta, oscilante que leva ao encontro e estudo das indeterminações, as subjetividades do percurso que o sustentam num processo dinâmico, que se elabora através da experimentação. Um trajeto que privilegia, ao invés do desenho de uma trajetória geométrica — como um fio condutor que elege um caminho direto diante do método, definido por linhas constantes —, o registo das “pistas” que o percurso vai revelando, como mapa que localiza para melhor compreender. A pesquisa posiciona-se na ótica do espanto, o olhar primeiro, o mergulho no desconhecido, para que depois os sentidos e emoções apreendidos sejam circunscritos na área da experiência e subjetividade pessoal. Posteriormente, abordam-se interpretações e compreensões que surgem de contexto de uma aprendizagem natural da experiência do

atelier e que estabelecem um diálogo intrínseco com outros autores de diferentes áreas das ciências sociais e das artes plásticas. Este relatório de projeto parte de uma premissa que é muito importante identificar. A sua natureza, o seu ímpeto, surge de uma vontade de reflexão sobre a prática de atelier, como um estudo que cresce paralelamente enquanto uma maturação sobre a mesma. É um registo da atitude de problematização sobre as relações íntimas e externas que se estabelecem no espaço, através de um olhar poético sobre as imagens que procuram uma abertura a novos encontros. A pintura surge aqui enquanto uma manifestação corpórea da experiência daquele que inscreve o seu pensamento no universo da plasticidade, a partir do qual se serve de interpretações, compreensões e vontades. Por isso ser tão cara a questão da pintura.

O relatório divide-se em três partes distintas. Uma primeira referente à evocação das primeiras experiências: o mergulho que enuncia o movimento de partida para a abertura do estudo, a partir da qual se explana a metodologia da investigação e a posição detalhada do investigador face à mesma. De seguida, é evocada uma imagem que desencadeia a principal problemática da investigação, que evoca um terreno com fissuras, pouco nutrido, onde nele é inscrito uma marca que enuncia uma falta de peso, uma perda. A partir dessa imagem, enuncia-se a ideia de sepultura na obra de *Paradigma perdido: A natureza humana*, de Edgar Morin. Uma visão antropológica que compreende a sepultura, como um testemunho da primeira consciencialização da morte enquanto perda humana, o que o leva enunciar o nascimento de uma nova consciência. Na sequência deste texto, é levantada uma imagem de nascimento que surge como uma interpretação sobre a primeira consciencialização de perda, e que propõe uma modificação na experiência do atelier. O último texto da primeira parte, é referente à obra de Alberto Carneiro (1937-2017) em particular as obras *Trajetos de um corpo* (1976-1977), *Canavial de memórias* (1968) e *Sobre o meu jardim* (1998-1999). A análise às suas obras, como também à experiência de atelier do artista, revelou-se como uma maturação no trajeto desta investigação. Por um lado, Alberto Carneiro funde a aprendizagem que surge da sua atitude natural com o seu percurso intelectual académico. Por outro, também o modo como o artista plástico se relaciona com a perda da matéria, a vontade de

retirar peso à matéria.

A segunda parte evoca o brincar, enquanto gesto de aprendizagem no atelier. No primeiro texto, as imagens do documentário *Paula Rego - Histórias e Segredos* encaminham a investigação para o brincar como meio de relação enquanto transição. A partir da leitura da obra *O brincar e a realidade* de D.W. Winnicott, procura-se compreender de que forma os objetos podem ser uma via de transição do corpo que caminha no atelier. No segundo texto são descritas as descobertas dos objetos no atelier enquanto *objetos transicionais*: as cochas, os espelhos e as fotografias que retratam a experiência do encontro com as primeiras percepções. No texto seguinte faz-se uma interpretação sobre as presentes relações: desvela-se o aparecimento do espanto que, conseqüentemente, revela um assombramento. Num último texto, parte-se para um estudo da obra de Paula Rego, uma progressão sobre a reflexão da experiência de atelier. Este momento revelou-se como uma questão indispensável, por um lado, porque permitiu a descoberta da relação íntima que a artista estabelece entre o seu corpo e o atelier e, por outro, reconhece-se na obra de Paula Rego a viagem à infância como um renascimento que possibilita a solução dos problemas que surgem na pintura.

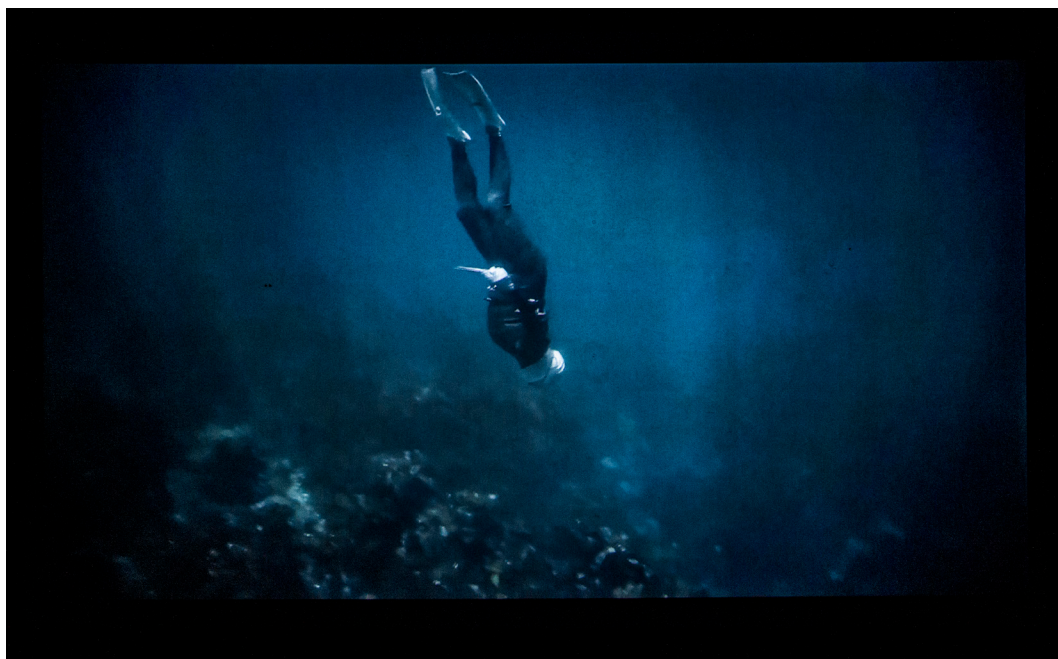
O terceiro capítulo surge como consequência da reflexão profunda sobre o trajecto dos capítulos anteriores para atentar-se à pintura. No primeiro texto, o desenho *Conchas* e as pinturas *Intimidade* e *Praia* elegem a primeira fase de pesquisa, a relação do corpo em movimento, transição e suspensão no espaço. No seguinte texto intitulado de *O animal que vive no espaço* procura-se, através das pinturas *A última festa* e *Piquenique*, investigar a relação do corpo que pinta com outros corpos que o rodeiam, que parte de uma proximidade da vivacidade animal reconhecida a partir da leitura de *Francis Bacon — Lógica da sensação* de Deleuze, onde se define o *devenir-animal*. A partir da leitura da obra *A metamorfose* de Kafka, elege-se uma imagem de consequência nociva, como um estado término para a transição no caminho da pintura. O terceiro texto, *O duelo das forças*, interpreta a pintura como o combate de tensões e desordens, a partir da pintura *Duelo* e *Viagem ao exílio*, duas tensões que procuram restituir a ordem. Uma luta elegida do des-

propósito que cria sempre mais. O último texto procura revelar a pintura, enquanto universo plástico, como encontro único, uma cristalização da trajetória como uma maturação. Defende-se a ideia de pintura como resultado deste caminho, mas também como possibilidade infinita para o encontro de outros caminhos. Assim, a pintura possui dinamismos próprios, características únicas que são enunciadas: a experiência do desenho, o encontro de prazer, a evocação da linha como trajeto que determina o ritmo.

Estas são as etapas do caminho que o corpo percorre sustentado pelo olhar das imagens através da experiência.

CAPÍTULO UM

MERGULHO NO ATELIER



1. Still frame, *Ama-San*, Cláudia Varejão, 2016

“Difícilmente o que habita perto da origem abandona o lugar”

Hölderlin,
A migração IV

Observa-se um momento de hesitação, uma imagem que sugere um início de um trajeto enunciado pelo corpo. Parece que não sabe qual dos seus pés poderá pisar o espaço escuro do atelier, ao mesmo tempo, num movimento descendente, aproxima os seus membros superiores aos membros inferiores e, recolhido, impulsiona o peso do seu corpo um pouco mais adiante mergulhando na escuridão do espaço do atelier. As suas mãos penetram as águas profundas do mar e, imediatamente, o corpo se espanta com o que vê. Olha continuamente em seu redor em todas as direções, pela procura do olhar primeiro, “*as imagens da primeira vez*” (Bachelard, 1993, p.164).

É importante notar, que o corpo, enquanto investigador, é aquele que se rege inspirado pelas leis da fenomenologia da imaginação, e não pelas leis da observação científica. Deve esquecer a possível linha de raciocínio, deve corromper com o hábito da pesquisa da ciência que procura normalizar aquilo que foi tido como uma imagem de espanto. Não se procura a explicação da fórmula, mas uma compreensão sobre as imagens. O corpo que mergulha no espaço do atelier procura continuamente o olhar primeiro sobre as imagens, numa descrição exaustiva dos fenómenos para que estas se revelem. Durante a descrição das imagens não se deseja a fixação, a atribuição de fórmulas, uma vez que estas não são suficientes para significar a complexidade das imagens que surgem ao longo deste mergulho. Mesmo que o corpo se espante com uma imagem do percurso, olhá-la de novo poderá continuamente significar novas descobertas.

O corpo que emerge na investigação é convocado a atingir o seu limite, as águas do mar profundas, por um lado, impedem a respiração, por outro, tornam-se ricas para a troca de energia e matéria necessária na sua compressão e pensamento. O que querará dizer que o corpo se dispõe da exaustão da observação para um olhar cada vez mais novo para que as imagens se revelem. Há sempre essa tendência na procura inquieta como “*uma multiplicação da potência e não na sua diminuição.*” (M.Tavares, 2019, p.32)

Num forte movimento de braços, puxando a massa de matéria em direção ao seu peito, move-se em direção ao fundo. É possível, nas profundezas do mar, no lugar mais escuro, erguerem-se as evidências — aquilo que é elementar — iluminam-se,

revelam-se as imagens. O corpo atenta ao detalhe como uma lente de aumento das imagens que provocam o sobressalto. As imagens são tão ampliadas, que o corpo é incapaz de as discernir pela sua complexa natureza. Parecem-lhe ampliadas, mas também refratadas, poderão estar num outro lugar mais à frente, numa outra dimensão, imagens de dinamismo próprio no fundo das águas. O corpo transita num movimento circular, onde cria uma atmosfera enunciada pelos seus limites curvos, sem cantos nem vértices, que pulsam e empurram o corpo numa espiral para o encontro com o sobressalto, a compreensão de novas imagens.

Evoca-se a imagem de mergulho do documentário *Ama-san*, pois o corpo acredita que na profundidade encontra a matéria nobre, rica de uma singularidade próxima à vida, como as mergulhadoras japonesas Ama-San — as mulheres do mar em japonês — que ao longo de vários séculos mergulham para colher algas, ouriços, abalones, ostras e as suas pérolas. Um trabalho penoso e violento onde os mergulhos dão-se sem o auxílio de botija de ar ou de outra ferramenta. As Ama-San ocupam um lugar importante na sociedade e, no entanto, tão misterioso e incompreendido, tal como o corpo que conhece a riqueza e profundidade do seu mergulho.

Maria Filomena Molder em *Matérias sensíveis*, elucida a ideia de que o pensamento, decorre da imagem — “o dois é o nome da cisão originária entre aquele que olha e aquele que é olhado, o dois é o movimento próprio do olhar que olha, separação de si para si, que tem de haver para haver pensamento, inteligência: o perceber perceber-se, o pensar pensar-se” (Molder, 1999, p. 185). Esta ideia poderá esclarecer a vontade do encontro do atelier, até mesmo o mergulho. O corpo vive de uma vontade intrínseca de pensamento, sem a consciência que se desvela, o pensamento não existiria no mundo. Pode-se concluir que o corpo carrega este sentimento de aproximação da imagem como a dialética do *perceber perceber-se*, para *pensar pensar-se*.

É necessário compreender a forma como o corpo percebe as imagens — o encontro com a profundidade, a matéria do mar alto — não basta contemplar as impressões do mergulho. Faz-se uso da descrição dessas imagens providas do olhar da primeira vez, para que o estranhamento, que surge sobre o próprio corpo eleja mais hipóteses do que as conhecidas. Eleger as ruturas, as aberturas, as partes ocultas,

impulsiona o corpo a ver mais adiante. Assim, é mais fácil o corpo abster-se de uma dimensão participativa para enunciar mais hipóteses na esperança de “*aparecermos, de nos reconhecermos, na medida em que uma coisa fora de nós nos liberta de nós mesmos*” (Molder, 1999, p. 183). Pense-se *uma coisa fora*, como a coisa refletida no espaço, a imagem que surge e que despoleta um sobressalto, que leva a uma interpretação pessoal.



2. Still Frame, *Dificilmente o que habita perto da origem abandona o Lugar*, Catarina Rosendo e Olga Ramos, 2008

Na trajetória do atelier, o corpo encontra-se com a imagem acima. Atenta-se a marca de um vazio exercida por um pé que caminha num solo seco que divide a terra em dois. A marca une os dois fragmentos, une a separação.

Esta imagem associa-se à ideia de sepultura de Edgar Morin na obra *Paradigma Perdido: a natureza humana*, onde o autor atenta a sepultura de um ponto de vista antropológico. Entende que a sepultura Neanderthal surge como o testemunho mais antigo que identifica uma modificação antropológica na vida do *sapiens*. Para além da necessidade do enterro dos mortos para proteger os vivos da decomposição, reconhece a morte como uma perda, como um golpe irreparável. A conscientização da irrupção da morte na vida humana, torna o ser presente desta imposição de perda, da transformação entre estados. É esta ideia de perda que permite o *sapiens* tomar consciência da presença do tempo e, por sua vez, perceber que o seu pensamento não é investido na sua totalidade no ato presente.

Esta mudança leva a indicar que o *sapiens* tem um grau mais complexo, uma qualidade nova, do conhecimento consciente. Note-se que na sepultura Neanderthal, o morto encontrava-se numa posição fetal o que poderá conduzir à ideia de renascimento. Sabe-se que o mito foi uma das primeiras formas de inteligência e de inquietação humana, a imagem e arquétipo da relação primária do homem em contacto com o mundo, e que leva a compreender a natureza do ser pensante. O mito, como subtil forma de interpretação de vida, da morte e das forças da natureza, fazia-se notar enquanto primeiro campo experimental de todos os valores humanos, a essência da poesia e a arte. A sepultura e o rito fúnebre, enquanto manifestações da crença no mito, denotam e evidenciam que o imaginário irrompe na percepção do real e que, por sua vez, o mito irrompe a visão do mundo, o que leva o ser a criar ferramentas para enfrentar a morte e lidar com a lesão.

O ser que conquistou uma consciência mais objetiva e que reconhece a impossibilidade de aceder à imortalidade, acredita ter acesso à *transmortalidade*, ao renascimento. A crença na *transmortalidade* torna-se real através da manifestação dos rituais fúnebres que exprimem, reabsorvem e exorcizam um traumatismo provocado por esta ideia de redução de nada. É a partir da vivência desta crise inquietante que se enuncia uma tentativa de superação. Pode-se constatar que a angústia ou horror da morte sentida pela transformação, terminam como um problema vivo, que é transposto para a prática do rito e o uso da magia. O ser dissocia o seu destino à morte. Para isso, será necessário compreender que o ser primitivo não estabelece qualquer demarcação entre o animal, o vegetal e todos os corpos inorgânicos, atribuindo o mesmo grau de vida a tudo o que o rodeia: os rochedos, o sol, a lua, as árvores, os animais, a chuva e o vento. Porém, apesar de se inteirar como parte, como elemento e matéria dos corpos que o envolvem, o *sapiens* tem o dom da palavra e, por isso, o pensamento permite-lhe exercer o bem ou o mal. A sua posição ainda não é demarcada por si — visível como potência relativamente aos outros seres que o envolvem — uma vez que vive numa condição de vida instável. Sabe que não é certo que consiga sobreviver mais uma noite na gruta sob as condições adversas naturais, nota que é vulnerável mesmo a par da sua consciência ambivalente. Para restituir a ideia de separação presente na natureza, o *sapiens* elege a magia exercida pelo rito como meio de reconstituição e vontade de tecer a rotura no ciclo

de vida. Definida como a arte de agir sobre a natureza e seres por meio de processos ocultos, graças à magia, o *sapiens* tem a possibilidade de estabelecer relações com o universo, um vínculo, uma boa relação com essa força vital que desconhece. Atrai o que é favorável e afasta, ou torna neutro, aquilo que entende como maligno. O *sapiens* é atraído. Quer, de alguma forma, tocar e sentir, envolver as suas partes do corpo e entrega-las a esta arte de agir inexplicável que produz efeitos extraordinários e que o levam a ter mais consciência de si no mundo, criando laços para a sua sobrevivência.

A natureza imensa torna o *sapiens* mais consciente dos seus instintos, emoções e limites e, por isso, envolve-se com a mesma, não só pela relação de cooperação, como pela relação de autossuperação. A saída da gruta — que lhe permite estabelecer um novo contato com o exterior — testemunha o caminho da luta do *sapiens* que permanece em vigília, uma vez que está submetido às condições da luz que o fragilizam, tanto o dia, como a escuridão da noite. Numa vontade de luta contra todas as adversidades, deseja manter uma relação próxima com a morte e com o desconhecido e, por isso, aproxima-se do mundo espiritual. Pinta no interior das grutas figuras de animais que correspondem, em movimento de carácter mimético, aos ritos preparatórios da caça. Estas pinturas rupestres são um recurso à magia e levam ao nascimento da imagem do duplo, a manifestação de um pensamento mais complexo. A figura inscrita na pedra surge como uma figura híbrida entre o humano e o animal, por vezes com vestígios de setas trespassadas onde já se anuncia o desejo da caça. A figura híbrida do homem primitivo parte da ideia da próxima relação entre o humano e o animal e esclarece a ideia de metamorfose uma passagem enquanto transformação.

A imagem de sepultura, na obra de Edgar Morin, enuncia-se enquanto o primeiro conhecimento de perda para o *sapiens*, é o ímpeto que leva o corpo a perceber a sua origem na compreensão do mundo. É a partir desta realização que o corpo consegue relacionar-se com o significado de separação. Assim como, ao longo dos tempos, o homem suportou restabelecer-se com um assunto tão transcendente à raça humana. Evoca-se o uso da magia, como meio através do qual o *sapiens* dispõe, para melhor entender e estabelecer conversação sobre o qual pode agir.



3. Still Frame, *Alma viva*, Cristiële Alves Meira, 2022

Para além das imagens primeiras de sepultura, de *paradigma perdido*, as imagens do filme *Alma Viva* (2022), enunciam o desaparecimento de um corpo que já habitou. A narrativa apresenta a morte como um acontecimento trágico irreparável que coloca um fim — deparamo-nos com o corpo sem vida. Haverá algo mais a imaginar ou a lutar? A criança que olha o corpo da avó, já não só está a olhar o seu rosto, está fixada à espera do que se prepara encarnar, como um possível renascimento. Um segredo passado de avó para neta, pelo forte amor, parece que é transposto para a vida real, a neta termina como a alma viva de sua avó. As imagens do filme repõem a importância das histórias primitivas, o poder do mito e da magia, que permanecem como comportamentos comunicacionais de carácter mimético-simbólico desencadeados pelo amor, o desejo e a crença na reparação da rutura. Essa é a via para a infinitude do caminho. A perda é sempre motivo para restituição.



4. Still Frame, *Metamorfose dos pássaros*, Catarina Vasconcelos, 2020

À luz da atmosfera primitiva do ventre materno, o corpo é um ser composto por matéria do cosmos de uma natureza profunda, partículas que pertenceram às estrelas, à terra e, provavelmente, a outras formas de vida. Surgimos deste banho estelar — de entre pontos de luz que pulsam no escuro, estrelas cintilantes que firmam a presença de sinais de vida, flutuante e emerso placidamente à espera de um novo contacto, de sofrer mais uma transformação. São estes pontos luminosos, pontos cardeais, que o esclarecem do caminho no escuro da noite, e que o acompanham na solidão de quem navega nas ondas deste mar visceral, matéria de céu. É no globo, no ventre materno, com forma de mapa-múndi, que contacta com as re-vibrações da natureza, as condições universais, as primeiras emoções e percepções. Nesta noite prolongada, que sustenta as marés e ondulações das águas mornas e viscerais que o carregam, o corpo aprende a escutar os ritmos da natureza. É nesta casa primeira que se escutam os silêncios da noite, que se distingue as alvoradas das auroras e dos eclipses.

Pela via de um cordão umbilical, o corpo que é feto, liga-se à placenta durante a gestação, e nutre-se desta, para estabelecer a ligação com a mãe. A relação é mediada por um canal, que executa as trocas entre o exterior do corpo materno e o interior do feto, uma partilha de confiança absoluta como dois corpos que caminham nas incertezas do escuro da noite. Tal relação, intrinsecamente dependente, encontra a posição de fragilidade, uma vez que o corpo se nutre dentro de outro que o protege. O ventre materno é importante para o corpo, enquanto lugar intermédio espaço-temporal, onde este conhece as suas necessidades e constrói os primeiros olhares de desejo de ver o mundo. Sabe que o conhecer intrinsecamente poderá estar disponível para tudo o que virá.

A relação entre mãe e o corpo é um lugar, ainda assim, de cariz extraterritorial, onde o corpo, enquanto feto, enuncia a sua condição geográfica primeira dentro do ventre materno. Desejando extravasar os limites, pressiona o seu peito de pulsação quase violenta, para corromper com o cordão e partir para o resto do mundo. O sentimento de crueza grotesca, um corpo de fisionomia frágil impõe à mãe — à origem, ao primeiro universo — uma libertação. Depois de tudo o que criou, cedeu e ofereceu. A imagem sofrida, é a causa do nascimento do mundo belo, das clarividências, onde são visíveis as coisas concretas. Persiste no corpo uma necessidade de brotar, revestida de um manto mistério, coberto da matéria profunda da carne, a matéria cósmica. Parte agora para um lugar novo peculiar, nunca contactado pelo seu limite corpóreo, o órgão de maior extensão, a pele.

No ventre, o corpo estava disposto a seguir os ritmos biológicos do crescimento. O nascimento permite a partida para uma outra relação, que já não depende desta troca e diálogo entre apenas dois seres, está entregue ao abismo da complexidade do mundo. Contudo este crescimento, as trocas que se estabelecem no útero, são a origem para a confiança no que devém: o ímpeto do caminho no corpo, a procura da vida e o desejo de gestão de outras vidas.

O bebé que é livre, ingénuo e inocente tem um olhar desperto para o contacto com o mundo, inquieta-se pelo seu corpo frágil que pisa o solo húmido, misterioso e

tenebroso, teme que seja demasiado, que seja maior que a sua dimensão. Tem medo, pelo excesso de liberdade da luz do dia que o fragiliza e impede a descoberta, afastando-o do reconhecimento das estrelas do mapa-múndi. A sua condição frágil, condiciona-o a estimular o vínculo que estabeleceu na casa primitiva, terá de confiar nas coordenadas primeiras, para poder ir mais longe. Uma vez que pisa o solo, a matéria imensa que o embarca para o contacto com as matérias sensíveis do mundo. O corpo já não se prende por este abismo aparente de um mundo livre e imenso.

Este olhar sobre a perda enuncia-se no momento de separação entre a mãe e o corpo. Foi talvez a partir desse momento fugaz e de uma intensidade frenética, que o corpo sentiu a proximidade à infinitude do mundo como um sentimento esmagador, um limite que causa asfixia.



5. Still Frame, *Difícilmente o que habita perto da origem abandona o Lugar*, Catarina Rosendo e Olga Ramos, 2008

Espera-se que o furor das águas e dos ventos não perturbem as condições necessárias ao retorno do corpo que mergulhou no silêncio profundo das águas. Assim, empregando braçadas e num movimento forte de bater de pernas, empurra a massa de água e continua a emergir. Os sentidos adulteram-se devido à pressão da água e, por momentos, o corpo não olha às necessidades básicas. Após um longo tempo submerso, onde compreendeu as imagens descobertas, torna à superfície. Assim, abandona o estado líquido, o seu ambiente visceral, e pisa a terra, as coisas concretas. Nada é turvo em terra firme, o corpo conhece o seu peso e liberta-se do estado de suspensão, cedendo à força da gravidade, a força de atração que o fixa à terra. O corpo vence a coragem do mergulho, a vivência das imagens viscerais como o mamífero, o único animal que experiencia o contacto com o ventre materno. A maleabilidade do pé permite-lhe o equilíbrio, marcando a sua força no solo. As pegadas são sinais de libertação segundo os ritmos de tração e suspensão. A segurança na terra confia-lhe o andar bípede, uma vez que os pés estão alicerçados

ao solo. Cresce uma confiança na estabilização do corpo, tornando a mão disponível e autónoma. Confiar no equilíbrio e na força da gravidade leva-o a perceber com clareza os fenómenos em seu redor, assim como as suas necessidades. A imagem do pé e da mão trabalham como um elemento só, na medida que a mão opera o espírito determinando a direção e movimento do corpo no mar e no cosmos, enquanto o pé suporta e age sobre a terra. Apesar de surgirem de uma natureza radicalmente oposta, são indissociáveis. A mão surge em função do pé.

No caminho do atelier, o corpo encontra-se com a imagem do jardim de Alberto Carneiro. O artista olha a matéria que transita entre os elementos do seu jardim como *“coisa essencial para o meu viver – alimento da minha obra: no meu fazer e no meu pensar”* (Carneiro, 2013, cited in Arte vida/vida Arte, p. 89). Contemplando os fenómenos naturais que o envolvem, as coisas da terra são as lembranças das primeiras perceções, as reminiscências do passado, as anamneses essenciais à produção da sua obra. Na natureza, *“ela: a mãe, a origem primeira”*, (Rosendo & Ramos, 2008) observa e compreende as relações em constante transformação e conversação, lugar que obriga o seu corpo a mutar e a mover-se no espaço. O fruto colhido e comido no seu jardim eleva a compreensão das imagens fenomenológicas. Acompanhar o crescimento de um fruto é a poesia que o leva transcender as coisas concretas. Fá-lo ir à procura da compreensão da origem dos corpos e mergulhar noutras áreas do pensamento.



6. Alberto Carneiro, *Trajeto de Um Corpo*, 1976-1977, Fotografia p/b (46 elementos) e fotografia a cores (2 elementos), 139 x 207 cm

Trajeto de um corpo (1976-1977) é a sequência de tempos e espaços de incorporação, que o artista Alberto Carneiro percorre na natureza que o envolve. Pela boca, nariz, pele e ouvidos, percebe as relações que se estendem. O corpo penetra e desvenda para além daquilo que toca e torna-se conhecedor das fases da obra: apropriação, nominação e posse. Os três momentos elegem-se como: “*Apropriação, reflexo supremo de identificação pelo possuído; Nominação, entrega pelo entendimento da essência da coisa apropriada. Posse, descoberta do ser do artista pelo ser da obra e revelação da obra como ser.*” (Carneiro, 1978/79, revista Sema nº4, 104-105). As sequências de imagens revelam a relação íntima que o autor estabelece com o meio e com as qualidades íntimas da árvore, da pedra, e da água. Como se ambos os corpos que são distintos, partilhassem a mesma origem, o mesmo espírito dessa natureza. A matéria da pedra é transformada como testemunho indelével que retoma a mesma identificação, enquanto necessidade intrínseca para o seu viver. Consequentemente, à medida que o corpo altera a matéria em seu redor, transforma-se. “*Caminhar no corpo todo e possuí-lo no gesto único de transformar.*” (Carneiro, 1978/79, revista Sema nº4, 104-105).



7. Alberto Carneiro, *Canavial, Memória-metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968, Canas, fita de cor, letra de decalque e rafia, dimensões variáveis

Canavial, Memória-Metamorfose de um corpo ausente (1968) é uma obra que elevou muitas reflexões essenciais para o percurso do artista, na medida da sua relação com a matéria, a terra. As canas que se cruzam verticalmente, como as palavras de Alberto Carneiro, “o vertical leva a conhecer as coisas como elas são, no entendimento e no sentido mais profundo da sua realização” (Carneiro, 1978/79, revista Sema nº4, 104-105), constroem um cenário da experiência dos episódios remissivos da sua primeira infância em São Mamede.

No espaço inscreve a eterna recordação das percepções, das brincadeiras vividas, como a descoberta da sua sexualidade, a intensa transição de energia entre o meio e o corpo marcaram-no como memórias muito significantes. Estas inscrições transformaram fisicamente e espiritualmente o seu corpo. Nesta obra, diferenciando-se do seu trabalho anterior, a matéria é usada no seu estado puro, não havendo nenhuma ação direta sobre a mesma. Assim, concretiza-se uma experiência de deslocamento do corpo, eternizando a ausência do seu corpo entre os trajetos.

Canavial, Memória-Metamorfose de um corpo ausente vive da presença do caminho que Carneiro descreveu, o vazio prevalece como o cheio, e não como a perda. Pelos valores apreendidos na cultura oriental, a Tautologia excede o significado da cisão aberta, quer ultrapassá-la através da imaginação do que olha e é olhado. O

vazio não perde o seu volume como um esvaziamento, mas sim torna-se a potência da incarnação do seu corpo, na matéria da natureza. É a figuração da matéria da crença da energia que transita entre os corpos, enquanto gerador de vida.

Alberto Carneiro terá compreendido o valor da cisão entre os espaços no seu ofício de santeiro pela sua aprendizagem primordial de quando tinha de “tirar a alma ao santo”. Uma aprendizagem muito natural e intuitiva, sem medida do tempo, onde se apreendiam a tecnologia e uso dos materiais observando o gesto do mestre. As suas obras retratam a sua experiência de uma relação simbiótica insubstituível da energia que transita entre o corpo e o que o envolve, cristalizando na matéria natural o corpo que sofre de metamorfose e transformações.



8. Alberto Carneiro, *Sobre o Meu Jardim*, 1998-1999, Segmentos de troncos de buxo, Dimensões variáveis

Sobre o meu jardim (1998-1999) é um conjunto de fragmentos de madeira que se dispõem no espaço sob a forma de uma rosácea. A altura dos segmentos de tronco de buxo, eleva-se em direção ao centro. A geometria concêntrica das linhas, definida pelas forças exteriores, apesar de bem definida, como Alberto Carneiro aponta, não trata da representação de um sentido literal e formal, mas da procura do sentido estético tirado da experiência de cada planta aberta e íntima do seu jardim. A arte revelada pela sua essência como os ensinamentos dos poetas dos haikus.

CAPÍTULO DOIS

BRINCAR NO ATELIER



9. Still Frame, *Paula Rego, Histórias e Segredos*, Nick Willing, 2016

“Quando eu estou a fazer uma imagem e tenho uma história, e não sei bem onde a situar em termos de ambiente, de cenário, eu volto a um sítio que conheci em criança.”

Paula Rego,
em *Paula Rego, Histórias e Segredos*, Nick Willing, 2016

Das águas profundas ao regresso da terra firme, o corpo traz consigo estas imagens, interpretações e brinca no atelier. Um lugar intermédio de geografia particular, que se caracteriza pela justaposição do imaginário sobre o real, como duas partes que não se param de tocar, onde o corpo, à semelhança da criança, brinca intensivamente para compreender as relações. Dos mapas de trajetos percorridos e à semelhança do gesto do arqueólogo, mergulha no percurso ligando-se ao inconsciente pela memória, a matéria dos estratos da terra.

A partir do encontro com o Documentário *Paula Rego, Histórias e Segredos*, o corpo determina o regresso do mundo da tenra infância, de modo a estabelecer um vínculo com o seu passado, a compreender as suas emoções como a perda gerada na infância, o início da apreensão do mundo. Esta é a possibilidade do corpo se libertar do sentimento nostálgico em relação ao meio outrora vivido. Assim, move-se de gatas, próximo do chão, livre de voltar a ter contacto direto com a terra que lhe cofia o equilíbrio na descoberta do objeto e da paisagem. Fixa os quatro pontos de apoio na terra, de modo a criar um vínculo de confiança onde encontra um conforto e proteção que o motiva, através da perceção, a explorar o espaço por meio de trajetos dinâmicos. Por meio de um mapa, desloca-se e preenche o espaço ilimitado entre o passado e o futuro, notando as descobertas, as possíveis respostas.

A matéria e energia do espaço em constante transformação, como a corrente da maré, leva o corpo mapear e enunciar aquilo que faz ou tenta fazer no espaço. O seu trajeto define-se como um comportamento que se faz sentir pela possibilidade de perda de confiança com o lugar. Descreve os seus passos como a criança que canta a lengalenga, ou até numa fase precoce que balbucia, enquanto *fenómeno transicional*. (D.w.winnicott, 1975,p.17) Um fenómeno que se traduz na experiência funcional de transição do bebé, entre a mãe e o mundo, dá-se separação, que é mediada pela utilização de certos objetos responsáveis por esse fenómeno: os *objetos transicionais*. (D.w.winnicott, 1975,p.17) O corpo transporta para o atelier estes objetos vindos da realidade exterior. Estes são responsáveis, neste contexto, por medear as tensões entre o corpo e as realidades externas e internas, em que o alívio da mesma é proporcionado pela área intermediária da experiência. É através

do brincar que o homem constrói a totalidade da experiência do ser. *Experimentamos a vida na área dos fenómenos transicionais, no excitante entrelaçamento da subjetividade e da observação subjetiva, e numa área intermediária entre a realidade interna do indivíduo e a realidade compartilhada com o mundo externo aos indivíduos.* (D.w.winnicott, 1975,p.93)

O corpo traz consigo alguns objetos que lhe são significativos, não lhe são totalmente próximos nem totalmente estranhos, que lhe apresentam um mistério. São objetos lhe suscitam alguma curiosidade de desafio pela sua experiência de auto-identificação. Os *objetos transicionais* enquanto brinquedos que a criança apropria, não se entendem como um lugar, nem como um corpo, não pertencem à realidade interna, tampouco são um objeto externo, encontram-se sim como uma possessão. O mais importante acerca dos *fenómenos transicionais* e *objetos transicionais*, no contexto desta investigação, é o confronto com a ambivalência e a aceitação da mesma. Por um lado, o corpo cria o objeto e, simultaneamente, ele já existe. O corpo quer testar cada objeto, como a criança estabelece a primeira posse com o objetivo de verificar se os objetos lhe são fidedignos. Confere-lhe o seu peso, a sua estrutura e profundidade. Por isso, agarra-os, atira-os com muita força, entre um diálogo de possessão e de libertação. Para possuir e desempenhar o seu papel, o objeto terá de sobreviver a toda a condição imposta pelo corpo. Apesar dos objetos serem externos ao corpo, este toma-os como representação da sua realidade psíquica interna, não é alucinação. O objeto deve sobreviver ao amor que é projetado como instinto, ao ódio como agressividade pura e à excitação que pode conduzir, tanto à mutilação, e como ao amor. Este não deve mudar, a menos que seja mudado pelo corpo, deve conter textura, que lhe dá calor. O desejo é que o objeto seja mediador, que conduza à brincadeira, mediando a relação do corpo com mundo de separação.

Submeter os objetos a estes testes e perceber que os mesmos os superaram, provam ao corpo que esta relação é fidedigna e, conseqüentemente, segura sobretudo, nos momentos de criação, onde se insere a exigência da solidão. Espera-se que o corpo, nestes momentos, seja acompanhado por todos os mapeamentos que teceu no lugar para novos desdobramentos e novas ideias. Os *objetos transicionais*, os objetos

do atelier, abrem caminho ao processo de aceitação pela diferença e similaridade, que representa a jornada de toda a experimentação e, sobretudo, contribui para a sua relação com o culto da brincadeira. Estimulando assim, a atividade criativa física e mental. O atelier aparece então, como um espaço de fruição da liberdade de criação, a possibilidade do encontro do eu.



10. Still Frame, Paula Rego, *Histórias e Segredos*, Nick Willing, 2016

“(...) A lengalenga do hum, hum, hum dava-me um certo conforto emocional e físico (...)”

Paula Rego,
em Paula Rego por Paula Rego

A *lengalenga* refere-se ao mecanismo de transição que permite estabelecer uma relação com o novo, assim como os objetos descobertos pelo corpo no espaço de atelier. Estes, enquanto *objetos transicionais*, que pertencem a uma realidade externa, terão de sobreviver aos testes impostos pelo corpo. O mesmo dispõe-nos no espaço como uma criança que é soberana sobre a sua brincadeira mediante a sua narrativa, onde a forma de brincar está relacionada com a sua experiência primordial. O corpo tira partido da condição da brincadeira e reverte o seu gesto num contínuo ato de *destruição*³, provocando fraturas, que o objeto vai suportando. Tornando cada vez mais clara a fidelidade às suas condições de soberania que o corpo impõe. A natureza do objeto, a fantasia que o corpo lhe emprega na brincadeira e a sua localização são aspetos nocivos para a compreensão dos movimentos e trajetórias traçadas. É ainda importante notar que a criança deixa à vista os objetos, uma vez que não os deseja guardar dentro de um baú. Confiná-los e limitá-los ao espaço de arquivo escuro inibe as relações entre o corpo e os objetos, o que pode levar ao esquecimento. O corpo não pode assim sentir as suas cores, textura e temperatura.

O corpo brinca no atelier e estabelece uma relação segura e fidedigna com os objetos, olha-os de diferentes frentes para melhor compreendê-los através da novidade como o olhar primeiro.

³ termo utilizado por D.W.Winnicott e que se refere ao ato de sobrevivência do objeto perante o sujeito (D.w.winnicott, 1975,p.127).



11. *Concha I*, Imagem do arquivo pessoal, 2021

Atentam-se as conchas (imagem 11) como destroços do fundo do mar trazidos até à costa, recolhidos pelo corpo, que se encanta pela sua mestria. Pequenas crostas cheias de perfurações, volumes, texturas e tonalidades. Parece que a força da maré já lhes levou matéria, mantendo, ainda assim, intactos estes destroços. Como uma casa em ruína, que outrora foi habitada. O seu limite, mesmo que corroído, ainda está definido. Na parte inferior do seu interior, uma concavidade que poderá ter sido um outro refúgio. Imensas imagens de caminhos, trajetos, obstáculos de relevo e outros obstáculos de vazios.

A imensidão de possibilidades que a concha pode trazer ao pensamento, outras narrativas, como um mapa cósmico da terra. A concha revela-se como um mapa de olhares profundos intermináveis.



12. Still Frame, *Petite Maman*, Céline Sciamma, 2021

Este *still frame* do filme *Petit Manan* poderá ajudar a descrever o encontro com o fenómeno da imagem especular, que surge refletida. É uma novidade para o corpo! Olhar de novo a mesma matéria que já tinha olhado nas águas paradas das poças da praia, mas agora a imagem é vertical e está presente numa superfície polida, enunciada por um limite físico entre o olhar do corpo e o corpo que é olhado. O corpo crê que não se trata apenas de uma reflexão, mas que a partir da observação intensa sobre o seu gesto mimético refletido, inaugura uma espécie de encontro com o novo. *A repetição exaustiva do olhar poderá trazer o novo?* Talvez esse olhar exaustivo, possa suscitar a percepção de outros ângulos que lhe tragam novidade. Nesta imagem do filme *Petite Mamam* nota-se a brincadeira de duas personagens gémeas, que se entreadjudam, que quase se refletem, enquanto corpos, e atuam de formas diferentes para o mesmo fim, o corte de um fio. Uma delas segura no fio, a outra corta-o, o gesto que trata de evocar aquilo que a repetição da imagem especular trata. Isto é, os repetidos olhares sobre o corpo no espelho, conduzem à ideia de outro olhar sobre outro ângulo de si, parece que há sempre

um outro modo de agir no gesto da procura. As personagens que representam duas partes de um corpo em que cada uma age de modo diferente para o mesmo fim. O corpo interpreta este gesto como o da procura de se ver no espelho. É preciso que permaneça muito tempo em frente ao espelho, que seja paciente e disponível ao que se revela, até que surja a possibilidade do corpo encontrar em si, o olhar novo, as partes novas.



13. *Praia do Carvalho*, 2004, Still Frame vídeo do arquivo pessoal

Outros *objetos transitórios* como as fotografias enquanto memórias, levam o corpo a aproximar-se do facto. Muitas vezes são imagens do passado esquecido que suscitam espanto acerca da sua experiência. Uma vez que o corpo não mantém em si todas memórias, como a preservação dos factos, levantam-se questões como: “*Tu eras assim?*” e “*isto aconteceu?*”. A fotografia tem esta mesma qualidade de poder voltar a apresentar os factos do passado, por outro lado, elucida a transformação do corpo, como se pudesse voltar a sentir o cheiro do mar, a textura da areia,

ou os barulhos de vozes ensurdecedoras que ecoam no lugar. Existe uma vontade de que elas não sejam esquecidas, por isso conduzem o corpo a um novo sentido determinante, o valor do espanto.

O atelier foi ocupado por *objetos transitórios* que convocam o brincar como uma aprendizagem, são estas relações que levam o corpo à interpretação para uma compreensão da imagem de perda. Tornando-se cada vez mais livre na sua forma de se relacionar com o mundo. Numa fase primária de ligação com os objetos, espera-se uma continua *destruição*, a tensão para a destruição dos objetos. Caso o objeto sobreviva, o corpo reconhece-se amado, e por isso, sente-se mais seguro na relação a que presta tanta atenção e devoção. É crucial que estas relações intermedeiem, enquanto relação, um olhar novo para as imagens que surgem ao longo do percurso do atelier.



14. Still Frame, Paula Rego, *Histórias e Segredos*, Nick Willing, 2016

A imagem de Paula Rego no seu atelier surge como a representação que evoca, através da imagem especular, o olhar de espanto que consequentemente se revela num assombramento— o contacto com a ambiguidade. As relações com os objetos — o espelho, as conchas e as fotografias — levam o corpo a revelar algumas interpretações profundas. Através da brincadeira, o corpo espreita e esconde-se de si nesta aprendizagem de natureza alegórica.

A concha, enquanto a parte óssea de textura irregular e geométrica de forte dureza, é a casa abandonada do molusco que a habitou em tempos. Questiona-se sobre o que o levou a carregá-la para dentro do campo do atelier. Uma imagem rica de matéria onírica surge como símbolo da casa primitiva, a casa segura, refúgio daquilo que é mais recôndito. Observar a concha à beira-mar é viajar até ao tempo da infância o tempo onde se imaginam as casas perfeitas, onde a concha seria a casa de geometria animal incapaz de ser proferida pelo homem. O que sai da concha, *meio-carne meio-peixe*, *meio-morto meio-vivo*, parece surgir de um terreno fronteiriço.

Paralelamente, o corpo observa-a como um destroço fóssil de mar, uma casa desalojada, abandonada. Como um bebê expelido sobre terra, a passagem abrupta do estado aquático ao terreno, uma separação brusca e grutesca. O animal que habita a concha não participa das mesmas características que o nascimento nem desenvolvimento do mamífero, o molusco parte do ambiente aquático e constrói sobre si mesmo um esconderijo que circunscreve a sua forma. Como Paul Valéry citado em *Poética do Espaço* por Bachelard, a concha é “*o mistério da vida formadora, o mistério da formação lenta e contínua*”.

Agora que o corpo reconhece a sua imagem especular como uma possibilidade de ver o novo em si, brinca como uma criança ao espelho. Testa o seu reflexo, avança e recua, com a esperança de ver o olhar novo, conhecer uma outra imagem de si, mas recua amedrontado. É esta tensão que leva o corpo a desviar-se da imagem projetada de si mesmo, mas não demora a querer aproximar-se. A imagem especular seduz o corpo pela sua ambivalência e, conseqüentemente, leva o corpo a libertar-se de si mesmo. Ver-se ao espelho levou à percepção da sua inquietação, como se o corpo tomasse a consciência da sua complexidade. Através do espelho, conhece a representação da sua duplicidade que o ajuda a compreender-se, olhar-se melhor. O espelho é um objeto refletor que ao longo da história enunciou os segredos do psíquico da sociedade, como uma realidade visível a todos, através da forma como o ser se via refletido. No atelier, o corpo olha a imagem especular como um coooperador do olhar, as relações de aprendizagem, a investigação do pensamento sobre a sua identidade. O corpo sabe que nele os segredos mais profundos vão remanescer das sombras, é o meio onde o rosto visível alcança outras partes de si, onde traz à superfície a sinceridade na reversibilidade do olhar do amor.

Todavia, o corpo confronta-se com a ambiguidade, o assombramento do reflexo da infância, o corpo ingênuo que desafiava a sua imagem refletida nas poças pode agora confrontar-se ao espelho. Percebe que a inocência da infância o fez afastar do poder da imagem especular mas, felizmente, o espelho pode ser sempre revisitado. O reflexo, matéria da origem das profundas águas do mar, convoca o diálogo entre a realidade, a terra, e a fantasia, o mar. Talvez se incumba de, não só estabelecer

um diálogo, mas anuncie também o duelo entre as partes. Os choques sentimentais entre as forças ambíguas do corpo encontram-se agora sobre uma superfície física que torna o oculto evidente. O corpo admite que traz consigo, no seu interior, fantasmas — um conjunto de estranhezas que vivem nas suas entranhas. A sua inquietude é a solução e reviravolta para o desenlace deste constrangimento.

Falta ainda o corpo observar as fotografias antigas. Olha-as como lembranças de fraturas disjuntoras, que carregam as verdades cristalizadas num tempo, tal como a imagem de Narciso que ficou impressa pelo consumo de se contemplar no espelho das águas. Nas reproduções de recordações dos factos que se impõem à visão, surgem choques sentimentais. A fotografia, enquanto recordação, pode ser enganosa para a imaginação, dificulta o encontro com o sonho, não permitindo reconstruir outros cenários e fantasias, alimento do corpo do artista. Por outro lado, enquanto reladoras dos acontecimentos permitem a revisitação eterna e lembram o corpo que nada é estático. Através delas, pode agir sobre estes momentos como um gesto de superação. Enquanto veículo, um meio e instrumento que evoca e apresenta a realidade do corpo, solidificando todas as qualidades sem suscitar dúvidas.

A partir do momento de mergulho, o corpo procura estabelecer uma compreensão dos fenómenos, enquanto imagens que se vão enunciando no atelier, entre elas a imagem como perda. Para além do contacto com a obra de Alberto Carneiro, que elucida o corpo a novos modos de interpretar a perda, o corpo entende que a obra, e a artista Paula Rego, aproxima-o daquilo que se entende como a possibilidade de consciencialização da perda, como parte do caminho, como o brincar de modo a conquistar novos olhares e ultrapassar este modo de ver.

As pinturas, desenhos e gravuras de Paula Rego falam de narrativas e histórias brutas e grutescas que transcendem a verdade. A sua obra autobiográfica, como espaço potencial à construção de identidade, é o impulso e estímulo da boa aventura daqueles que querem brincar e procuram o choque e confronto com as profundezas enigmáticas e medonhas do eu. As palavras da autora, *“Tudo o que seja fazer bonecos é o contrário de fugir: é ir ao encontro do que a gente é”* (Ribeiro, 2016, p.57).

Um corpo desassombrado e inquieto que vive preso à noite escura retorna a um sítio que conheceu na infância, para definir onde e como se situar na história que quer pintar. Os cenários ambíguos e ambivalentes, retratam o feminino como meio de proximidade aos outros mundos adjacentes, feminino e masculino, a vida a morte, o dia a noite, o bem e o mal. O lugar intermédio — entre — um intervalo espaço-temporal é onde a artista compreende as dúvidas, os acertos e os desencontros. Agir sobre a imagem é sempre um lugar erótico de criação, como a posição em que Rego se coloca diante do cavalete, como o lugar de criação de algo novo, um nascimento. Num ritmo desconcertante, a obra de Rego desafia a construção de imagens trânsfugas do real para um momento áureo de viragem. Numa atmosfera ampliadora da desordem, narra novas possibilidades, articulando as forças disparres, num gesto imediato do espírito que sofre, unindo as forças com vista à criação

de outras imagens. Age por instinto, como o homem primitivo que possui magia e por via da mesma corrompe o seu destino.

A obra de Paula Rego expressa o desejo de pintar como aquilo que se transpõe diretamente, evitando o desvio da história contada. Pinta as forças da sensação exercidas sobre o seu corpo, forças essas que emancipam a deformação da crueza bruta da realidade. A escassez do sonho e o prazer impulsionam-na para a escrita de uma nova profecia, de onde se ergue uma nova possibilidade de alterar os erros do passado pelo gesto do pincel. As pinturas que retratam a vida dão rosto ao desconcerto e à sua profunda sensibilidade que não pode ser descrita, mas que é contada. Todos os gestos tomados, numa fúria e amor sem medida, parecem exceder-se.

Através da figuração, Paula Rego torna visível aquilo que se quer invisível, sensível ao olhar honesto atenta o horror através do retrato da vida doméstica, o lugar de maior intimidade. Cenários cujo hábito da oração representam o alívio e atenuam os dramas humanos de modo a restituir os gestos condenados, golpeando-se, batendo-se em si mesmo, no seu próprio vulto.

Rego propõe o exercício: *“Imagine que num quadro, em vez de pôr a figura no sítio onde fica bem, põe-se no sítio onde fica mal. Começa-se o quadro perversamente errado. Depois, tem de se arranjar uma maneira de acertar. Com o assunto, muitas vezes acontece o mesmo, começa-se ao contrário.”* (Rego cited in Ribeiro, 2016, p.25). Onde *acertar*, deveria corresponder ao termo *recrear*, reconstruir um tal corpo, uma tal personagem. *Começar ao contrário*, evidencia uma posição onde o corpo deveria existir confrontando o que o envolve.

As imagens alegóricas transcendem a sua experiência emocional e psíquica, onde surgem monstruosos seres de forças indomáveis. Criaturas de natureza perversa que a assombram e lembram a pulsação dos ritmos do inferno. Numa imagem originada pelo concomitante estado de sobressaltos, que ultrapassa e excede o seu corpo pelo prazer do domínio. Na tela, é-lhe permitido contrariar, desvelar, aquilo que há muito se esconde, excede-se e comportar-se como um animal, que risca e torna visível aquilo que a desassossega. Condenada a não poder possuir, fere o

papel e a tela, desenha, corta, rasga, humilha e pune as personagens. Num gesto agressivo austero que imediatamente a conduz ao arrependimento, como uma espécie de condenação pelo sentimento de justiça, tornando-se uma imagem piedosa. Luta contra a submissão da mulher portuguesa da época, exprimindo compaixão por aquelas que viviam incentivadas pela vigia dos sonhos do homem, enquanto as impulsiona a contrariar aquilo a que estavam condenadas. Para Paula Rego, o desejo de pintar nasce da medida de sacrifício onde aquilo que deseja torna-se algo estimável.



15. *Mulher Cão*, 1994, Pastel sobre tela, 120 x 160 cm

A ampla escala da pintura aproxima o espectador dos fortes sentimentos que a figura sofre: a solidão, decepção e frustração. Lembra aquilo que envolve o ser humano: e convida a imaginar aquilo em que se pode tornar. A figura revela a capacidade do ser humano de se transformar, quando lhe é pedido, levando-a por vezes a enfrentar o horror das partes mais abjetas de si mesma. Pode até revelar-se muito miserável, quando sofre da incapacidade de estabelecer relações, acabando por ser dominada por si mesma, pela parte animal, mais primária.

A posição da figura agachada, enfatiza a força e o potencial dos seus membros de mulher. De boca aberta, vira-se para o espectador torcendo os seus olhos grandes. O chão faz lembrar algum tipo de paisagem marítima, onde a mulher exala, com toda a força que lhe resta, um rugido ou grito avassalador de desolação. Parece que a saia de tons azul, reflete as ondas do mar inquieto que se aproximam, enquanto o seu penteado faz lembrar o da mulher popular portuguesa. Ao fundir na figura estas duas partes, Paula Rego encontra dentro de si, pela sua forte capacidade de se assemelhar ao outro, o cão que mora em *Mulher Cão*.

O pastel seco oferece a Paula Rego uma entrega maior do seu corpo ao suporte. Através do seu uso, pode arranhar, ter um maior controle sobre o desenho das formas, a possibilidade de manchar e criar cores através da sobreposição de camadas finas de pastel sem o uso do pincel. Paula Rego descreve o processo como o ato de esculpir, que, de certa forma, é o que lhe permite retornar ao gesto primitivo prazeroso de cortar, como acontece nas suas colagens.

A partir do uso do pastel, explora a importância do desenho e da cor onde, numa expressão forte e de alguma rudeza, transforma a intenção das roupas da mulher à medida do seu comportamento enquanto cão. As pinturas de Degas abordam temáticas que despertavam um enorme interesse e estímulo a Paula Rego. O estudo do corpo humano, a forma como usava as roupas para descrever a classe social da personagem retratada, o desejo do duplo movimento na pintura, o interesse pela alusão de narrativas e suas intenções entre o homem e a mulher. Estes apontamentos foram muito ricos para o trabalho *Mulher Cão*, ao retratar os fortes músculos e o volume do corpo da mulher demonstra a contínua exploração que Degas referia como um “homem animal”.



16. *Quando Tínhamos uma Casa no Campo Dávamos Festas Maravilhosas e Depois Saíamos e Matávamos Negros*, 1961, Óleo, grafite e papel sobre tela, 49.5 × 144.5 cm

Um gesto agressivo, fruto do ambiente de guerra dos anos 60, contagiou a mão de Paula Rego com uma vontade de querer separar-se daquilo que sentia como contrário à sua natureza. Enquanto que nas colónias se instalava um ambiente de horror, Paula Rego recortava incessantemente as figuras, largou a natureza morta, deixou de pintar com um modelo e tudo o que passou a fazer era de cariz político. A liberdade que as colagens lhe ofereciam — um sentimento paradoxal ao ambiente que se fazia sentir em Portugal, ainda mais para uma mulher — era onde Rego sentia um enorme prazer. A destruição, a modelagem e construção dos bonecos a partir dos fragmentos criavam os ambientes de constante movimento radical, que anunciam a obscuridade da noite, a solidão, a crueldade. A colagem reúne os tempos de guerra, o passado e o futuro, como uma unidade. Paula Rego pinta, porque tem medo das atrocidades vividas e é no suporte da tela que exorciza todos os seus receios.

Para além do corte e da colagem, ainda pinta e desenha, dá-se um encontro mais próximo com a sua força motriz. Satura e sobrecarrega a imagem com a pulsação incessante de fazer, redesenhar, até se fazer sentir completa. A técnica mista parece, emergir em si um espírito de uma criança que opera na brincadeira, o lugar do tempo sem medida na esperança de concertar o desconforto que sente forte no peito. As grandes machas inundam as memórias e as escrituras dos pedaços de papel. Entre as sobreposições dos papeis colados revelam-se as figuras e as formas que se querem vistas à superfície. As camadas de histórias escondidas parecem ser uma tentativa de se proteger de todo o mal que ali emerge.





A série *Possession* descreve uma narrativa da relação entre a figura e o sofá onde se deita. Observada de um ângulo mais alto, a figura anuncia a distância a que o observador deve manter perante o que olha. Ao mesmo tempo que a investiga, atenta-a de um modo íntimo como se visse claramente o seu interior. A horizontalidade da figura aparenta um desejo de abrandamento face à desordem do dia, parece que procura estar ligada ao sonho, o nascimento de ideias, num fulgor associativo. O seu corpo manifesta-se num conjunto de posições e movimentos como transições entre o dia e a noite, simbolismo e retrato das fases de transformação da figura de um corpo agitado, enquanto fixado no sofá. A figura sustenta os sentimentos paradoxais entre a angústia e libertação deste processo difícil de transformação. O comportamento do seu corpo revela a tensão que extrapola os limites, como uma criança que fica angustiada por sentir uma contrariedade ao seu desejo. As viragens bruscas dos gestos libertam uma tensão, surgida da rotura com aquilo que é proibido, seguindo um batimento eufórico do fluxo e do refluxo. As pinturas foram inspiradas nas fotografias tiradas no séc. XIX pelo neurologista Jean-Martin Charcot, que descrevia o processo de um episódio de histeria. Esta controversa condição, segundo a teoria de Freud, seu aluno, veio notar que a histeria era uma doença psicológica causada pela repressão das memórias sexuais e fantasias da infância. O que lembra a condição de Paula Rego relativamente ao seu crescimento num ambiente reprimido.



17. *Possession I, II, III, IV, V, VI, VII*, 2004 Pastel seco sobre papel em alumínio, 150x100 cmcm

As obras de Paula Rego serviram ao corpo que opera no atelier como uma elaboração e compreensão da imagem de dialética, que ultrapassa a oposição do visível e do legível no jogo, a partir da figuração. Paula Rego surge como abertura a este novo mundo de pensamento, além da inauguração daquilo que é sensível e que é colocado na dimensão do inteligível.

Na sua obra, induz o jogo como possibilidade, meio de sedução, onde as leis que residem nas figuras animais partilharem de características humanas — a antropomorfia — para despertar curiosidade naquele que quer ver a imagem. Paula Rego expõe a cena e fá-la viver do seu dramatismo a partir da experiência autobiográfica. A artista, de forma modesta e ao mesmo tempo tão ambiciosa, dá a ver a imagem de um cenário, como multissensorial de várias ações simultâneas e enredos, e nela cristaliza justamente aquilo que a inquieta continuamente. Estas imagens, que à priori eram como difusas, tornam-se evidentes.

CAPÍTULO TRÊS

A PINTURA

Pela possibilidade de se olhar a si mesmo, o corpo despede-se da personagem — a identidade externa — e constrói o discurso na primeira pessoa.

Acho que muito atento as leis da encenação quando quero compreender uma imagem. Chamei-me de Corpo, intui o significado amplo da palavra, enquanto nome comum e nome próprio que nomeia tudo aquilo que me envolve, desde o objeto à carne do ser. Tudo existe na medida de uma acoplagem de matéria e, por isso, faz-me sentido tratar-me como parte desse conjunto quando falo da minha experiência do atelier. O encenador passa pelo mesmo processo quando conta uma história, através de um corpo externo, a personagem, que interpreta e, conseqüentemente, compreende melhor os fenômenos, porque cria uma distância com a imagem ao mesmo tempo que nela projeta a sua condição. Os olhares pela primeira vez desejam não ser influenciados por um passado, uma vez que procuram libertar-se desses seus ecos, para se aproximarem da experiência da criança que olha o mundo como uma novidade.

O atelier é uma atmosfera protetora, onde se instauram as imagens primitivas, as ligações ao mundo, que circulam segundo as leis do imaginário. A experiência do atelier dá-se no mergulho, nos primeiros olhares sobre a matéria que circula entre os corpos e não propriamente sobre as formas, de acordo com uma atitude natural — como menciono, acerca da aprendizagem natural, Alberto Carneiro. É uma aprendizagem sem tempo marcado, que advém da relação entre o mundo exterior, e o interior, através dos sentidos. No atelier privilegia-se o toque como o sentido que me integra na relação com a subjetividade. Do estímulo do toque, nasce a percepção, que é o ímpeto para me estabelecer com o fenômeno da imagem, esta é a condição que procuro captar através dessa atitude natural. A curiosidade surge do contacto com a consciência de um sentido, aferindo que esta se torna mais importante quando a imaginação — depois de fazer a descrição exaustiva do fenômeno enquanto imagem — decorre de uma interpretação que advém da minha subjetividade. Este é o poder do investigador da lupa: dar um sentido, conduzir a uma interpretação que o leve mais longe, à potência da ampliação das imagens. É um espaço de intervalo de tempo, de concretização do que não foi revelado no contexto

do real, daquilo que é mais inacessível, é numa dança que se dá nesta experiência entre a consciencialização da perda e a sua tentativa da superação, como à imagem das primeiras experiências do mundo, a primeira pulsação, sensação pura.



18. Conchas, 2021, Carvão vegetal e pastel seco sobre papel Canson 200gr 297x420

A série *conchas*, oito desenhos a carvão vegetal e pastel seco, enuncia a transformação interna de um corpo. Uma procura, um estudo de uma observação de uma concha onde se olha as partes internas, as estruturas ósseas, lugar onde se imagina o trajeto de um corpo mole, talvez os órgãos que nele se inscrevem. Esta sequência é a representação da trajetória do corpo no atelier e a transformação dos seus movimentos, tal como os que surgem nos desenhos, um registo de um corpo que outrora habitou o espaço. Não se trata de um espaço comum, que pode ser fisicamente percorrido, mas sim de uma concha que evoca os movimentos e transgressões do pensamento. Este trabalho surge também como uma libertação do manuseamento e uso dos materiais. O registo do desenho rápido, imediato, permite cristalizar as imagens num gesto imediato como um fim. No trabalho, há sempre a tentativa de desígnio das formas, um gesto que conduz à representação imediata do pensamento efêmero que tende a escapar. O uso do carvão aparece como a abertura de um ciclo, a anunciação da expressão do movimento livre. Utilizou-se uma máscara, que circunscreve os limites do desenho num espaço fechado, enunciando as possibilidades de exploração do desenho, simultaneamente, evocando os limites externos a que propõe a pintura.

O gesto do desenho procura enunciar o início do percurso, as intenções das imagens que já mais poderão ser colocadas de parte, essa é a qualidade que surge como representação da vontade do investigador. A partir do desenho enuncio plasticamente a falta de limites como um o desejo de olhar a possibilidade de infinitas escolhas. A série explora a concordância entre este gesto e o fazer pela repetição. Ao mesmo tempo, com o refazer, o desenho assume uma posição mais descomprometida com o resultado, sofre da qualidade do intervalo. Compromete uma atitude de espanto que tende a ser infinita.



19. *Intimidade* 2022, óleo sobre tela recordada, afixada por alfinetes 105x130x2cm

Intimidade, é um movimento de abertura a novas circunstâncias que já se fazia enunciar nos desenhos da série *conchas*. Neste caso, aumentou-se a escala para expandir a amplitude do uso dos materiais. Gosto que a grande escala convoque uma dimensão semelhante ao tamanho do meu corpo e que o pigmento se espalhe ao longo da superfície. Na pequena escala perdem-se essas percepções do toque em relação ao suporte, concentram-se muito as matérias. A parede do atelier é o suporte deste trabalho. A pintura é também construída num contexto de sequência. Primeiro surge o corpo, depois o chão e depois a bacia. Não se trata da transformação numa sequência de movimentos, mas referente à forma como os organizei. Parece que os limites circunscritos de todas as partes enunciam um espaço que pode trazer uma reconstrução infundável. Para a pintura a óleo sobre tela traz-se essa característica, anteriormente, usada no desenho. É curioso notar que o uso do recorte, também possibilita infundáveis formas de composição, uma vez que não agrego as superfícies entre elas — encontram-se levitadas no espaço, apenas com um ponto fixo à parede. O limite do fragmento que se inscreve no meio das figuras, é trespassada pelo corpo e pelo lavatório. Um trabalho que aborda a linguagem do sonho e conduz ao pensamento de levitação do corpo no espaço. A figura habita este espaço, sente-o como um desafio à infinitude do tempo. Assim, apresenta-se a questão de dimensão de tempo no espaço de atelier — um tempo vivido terreno, um tempo do sonho, um tempo da experiência da imaginação. A aplicação de alfinetes que sustentam as figuras à parede parece conduzir à sobreposição do tempo do sonho no espaço físico, mas apenas em alguns pontos de sustentação. Aqui monta-se a cena do teatro, somos lembrados da figura da marioneta, da encenação.



20. *Praia I, II, III* 2022, Óleo sobre contraplacado, 30x40x1cm

Este tríptico, surge da observação de um filme caseiro, que me possibilitou a captura de still frames que abordaram o movimento do corpo de uma criança a interagir com a matéria em volta, que lembra a minha trajetória no atelier. A narrativa encarrega-se da passagem de tempo abrupta pois as posições das figuras não são sequenciais. Surge uma novidade importante no enquadramento da figura, parece que o observador a segue, quase como quem brinca neste caminho, em pausa e arranque. Essa posição levou-me a compreender que o momento da brincadeira se enuncia como parte da minha aprendizagem na pintura, que foram estas imagens que se enunciaram como caminho que percorro ao longo do atelier, como o uso dos objetos que encontro. É um caminho de possessões sequenciais a que todas as matérias me pertencem. A recolha como descoberta é um momento de brincar, um mote de aprendizagem onde a percepção está em alerta — os sentidos não param de ser estimulados. Nota-se pelas figuras há uma ligação com o corpo de criança, livre, e a possibilidade de me estabelecer com a matéria primitiva, um corpo que percorre o espaço. É sempre um risco tentar entrar neste caminho — a areia pode sempre escorregar entre os dedos das nossas mãos.

Estas coordenadas sensoriais enunciam o trajeto do atelier consoante os maiores desejos de encontro. Numa repetição deste percurso, encontra-se sempre mais alguma extensão em cada movimento, como na coreografia do dançarino. Enuncia-se um mapeamento da experiência como uma espiral, como o mergulho no começo da experiência, mas parece que essa desenha num percurso em ascensão e abertura onde conquista a ampliação das possibilidades.

A leitura de *Francis Bacon: Lógica da sensação* levanta outras questões que levam a compreender o ímpeto e a intensidade que manifesto na experiência do atelier. Deleuze afirma nesta obra, que a pintura de Bacon nasce de um *devenir-animal*. Segundo o autor, Bacon age por meio de instintos e estímulos de acordo com a sua percepção, não procura parecer ou assemelhar-se com o animal, mas deseja partilhar a sensação da vivência animal como uma sensação pura. Assim, a atitude que reconheço demonstrar no atelier, a vontade de pesquisa que se relaciona com a aprendizagem natural, partilha as qualidades enquanto animal. O animal que é devoto, atento ao mundo, que age de acordo com os seus ritmos biológicos, instintos, estímulos e que se comporta de acordo com as percepções que o alertam para a sua sobrevivência. Contudo, é importante notar que *devenir-animal*, surge enquanto um ímpeto, uma condição de qualidade efêmera, fugaz, um forte impulso para uma transição entre estados, que se revela a partir da apreensão das percepções providas de um estímulo intenso e frenético, não um estado que se estende no tempo.

A leitura de *A metamorfose* de Kafka, que há muito ecoa no meu trabalho, evoca a imagem de metamorfose enquanto lesão irreparável, uma degradação que se revela como consequência da vivência animal que se estende e que de alguma forma se mantém. A obra aborda a transformação da personagem Gregor, um homem que acorda numa manhã inseto devido à incapacidade de revolta contra os constrangimentos que o oprimem: as suas relações familiares e profissionais. Esta consequência é fruto da submissão de Gregor relativamente à sua nova dimensão de individualidade enquanto animal, parasita. *A metamorfose* elucida e estimula uma reflexão profunda acerca desta condição enquanto imagem de transformação animal como um acontecimento trágico, o contacto com os instintos de uma forma extrema que devém da condição *devenir-animal*. Esta é uma viagem de duas linhas paralelas que oscilam entre a dimensão do natural e o extraordinário, o indivíduo

e o universo, o trágico e o quotidiano, o absurdo e o lógico. Neste terreno turvo, os limites entre o homem e o animal retratam a corporização de um destino humano onde a narrativa se desvela um movimento impossível de restituir. Numa lógica paradoxal, o enredo evidencia a estranheza da simplicidade com que o homem renuncia à morte e a facilidade como se entrega à queda, um simbolismo de alienação. Gregor sofre uma metamorfose, submetendo-o à adaptação de circunstâncias abjetas que, conseqüentemente o levam a abandonar a sua profissão de caixeiro-viajante. Uma vez que aceita esta realidade de sofrimento, instaura-se um limite, uma via sem saída que nasce pelo desejo da libertação de um corpo rebelde e selvagem — como uma revelação. A repressão grotesca da sua essência, termina como um fim que não deseja consertar o desfecho trágico da perda dos seus traços humanos, mas que conduz ao caminho da depressão. Uma rotura como um buraco sem luz que o impede de emergir e tornar à superfície, encaminhando-o a uma via sem saída que o esmaga. A rebeldia do espírito animal contida — rebeldia esta que não foi assumida por Gregor — revela o seu fim trágico levando-o a encarnar a atmosfera de medo que habita. Uma imagem de abismo que anuncia a entrada na escuridão sem saída, a abertura da morte evidente.

A leitura de Kafka surgiu num período de grande rotura no percurso do atelier que motivou o estudo aprofundado sobre a ideia de separação entre vida e morte como possibilidade de perda infinita. A evocação da depressão como término, determinou uma reflexão nociva relativamente à minha prática. Penso que, tal como Paula Rego, noto e enuncio as separações, a perda, o contacto com a morte, tal como um animal que a partir da sua perceção e dos seus sentidos a antevê e reage. O meu trabalho, a minha pintura, surge como manifestação destes sentidos, como a experiência que procura afastar-se de uma degradação passiva à imagem de Gregor. O personagem atenta apenas às sensação de vivacidade animal, os instintos e não às emoções. Entendo que as emoções são como um termómetro do pensamento. O pensamento que gera a descoberta, aquilo que pressupõe a entrada no atelier, o trabalho parte do nascimento dos sentidos e as emoções do ponto de vista autobiográfico.



21. Última festa, 2023, Óleo sobre tela de algodão, 140x100cm

Última festa é um díptico composto por duas telas soltas que tratam dois momentos de uma narrativa, uma imagem de perda. A tela do lado esquerdo, nota o movimento de vestir a saia à figura que se revela frágil, débil. A curvatura e inclinação da figura que se rebaixa, enfatiza o gesto de atenção e carinho para com a que se apoia e que parece ser confortada pelo gesto. Dá-se uma viragem no discurso, a tela do lado direito enfatiza a figura que é vestida, e que aparece do lado esquerdo, num ambiente que a abriga. Em posição de conforto olha imóvel o espectador com uma expressão inquietante. As rugas da sua pele do rosto, prenunciadas pelas sombras, enfatizam a sua textura áspera, dura, marcada por sofrimento, assim como a luz dramática que sugere uma lucidez. No conjunto, a pintura tem como foco o rosto, que se dispõe numa torção subtil, que olha e penetra espectador. A figura olha o espectador profundamente na esperança de se dar uma transformação, como transgressão. Quer-se entregar a novas descobertas. Este olhar profundo não é provido de uma intuição de degradação, enquanto uma autocondenação, como Gregor que reprimiu a sua rebeldia. A figura dispõe de uma quietude que revela um desejo de transgressão, devido à dura realidade de aceitação da morte como uma inevitabilidade do corpo doente. Este trabalho foi desenvolvido ao longo de várias sessões de modelo vivo, que permitiam um maior contacto, olhar, desejo e cuidado com a imagem que se levantava na tela. Tendo a inspiração no trabalho de Paula Rego *Possession*, *Última festa* revela-se como grande aprendizagem, um momento de viragem no meu processo de atelier. Um início que determina a vontade de retrato da atitude animal onde a pintura se elege como um grande motivo de ponderação e gesto de pensamento. O uso do óleo surge como necessidade do manuseamento de uma matéria que exija um tempo de maior maturação, onde o pigmento pode ser utilizado como um gesto de sobreposição de camadas espessas como as camadas da pele. Um trabalho cujo as pinceladas obrigam a uma cristalização de tempos, precisamente, por querer retratar um momento de transição. A tela não é pintada na sua totalidade, a libertação de áreas *livres* e abertas na pintura permitem evidenciar uma reconstrução do momento. A imagem é representada como um desejo de esperança, uma alteração de um passado. Apesar de ser um trabalho de observação de modelo, há uma reconstrução da vivência desse momento que se evidencia na forma como se constrói a imagem, como se balançam os lugares de maior detalhe e os espaços em branco da tela.



22. *Piquenique*, 2023, Óleo sobre tela, 100x140cm

Piquenique é um trabalho que propõe um olhar atento às emoções sobre uma experiência anamnese, uma imagem de um passado, onde o gesto pintura desvela a tentativa de novos olhares sobre este momento. O desejo da transgressão da cristalização desta memória na tentativa de superação do facto. A pintura procura desvelar, em céu aberto, o choque das relações íntimas estabelecidas. A suspensão do movimento da imagem conduz à continuidade do discurso, onde o ímpeto *devir-animal* enuncia a pulsação dos rostos e expressão do corpo das figuras enunciadas pela tensão, como se sofressem um ataque ao qual se propõem defender. Atenta-se os rostos, a pele, sobretudo as figuras, o ambiente cai na perda do facto, enunciados pelos objetos monocromáticos que se perdem no desenho da toalha. Em contraste, a luz sobre o ambiente e as figuras enunciam a lucidez, uma clareza do que transitava entre os corpos.

O duelo trata-se de um combate entre forças, tensões que procuram a unidade no espaço intermédio, o tecer a rotura. Este combate não exige que as tensões adversárias choquem a fim de se romperem, mas antes, quer que a adversidade instaure e defina um limite como um conjunto. No combate procura-se a verdade e, por isso, deseja que surja a clareira para se denotar a linha entre a terra e mar. A tensão adversária tem a necessidade de instalar a *desocultação*⁴, que gera mais mundo, novas hipóteses, novas imagens, analogias. Como explica Martin Heidegger *“O combate não é um rasgão como rasgar de um mero abismo, mas o combate é antes a intimidade da copresença recíproca dos combatentes.”* (Heidegger, 2018, p.52). É este combate que define a emergência de conhecer esta *desocultação*: o rasgão termina como a juntura deste conjunto. Conquista-se a unidade entre terra e mar, na medida em que se abre uma nova dimensão.

Neste sentido, posso afirmar que o rasgão termina como a juntura para a *desocultação* da verdade, que leva à instauração da desordem. Surge o termo duelo como combate entre as duas frentes opostas que se querem circunscritas no mesmo limite — esta é a complexidade e contraditoriedade do mundo da plasticidade da pintura. A desordem é um estado eruptivo, instável e intenso que vive no mundo caótico e que ganha dimensões mutantes, que na pintura poderá ser inscrito numa superfície como um lugar. Não há como uma reorganização deste estado, que conduz a uma verdade única, mas a verdade enquanto possibilidade que está de acordo com o corpo presente.

A pintura é como uma superfície que sustenta a desordem, uma folga, sobretudo nos dias de transtorno, que recria na medida do suplício onde loucura e a sensatez se podem sobrepor. Ela permite um lugar de discurso, e cria uma complexidade ainda mais rica. Tocar uma tela, um papel é sempre uma transformação feliz para a evolução, recria-se a partir do erro que também é causa de perigo.

⁴ termo utilizado por Heidegger em Origem da obra de Arte “A desocultação é para o pensar o que há de mais oculto no ser-aí grego” p.41



23. *Duelo*, 2023 Pastel seco sobre papel Canson 200gr, 140x100cm

O *Duelo* surge como a irrupção da desordem no sonho e na vida onde a gestualidade da pintura convoca para o movimento de disputa entre duas faces. Ao centro da imagem, o traço vertical, enuncia o limite que marca a viragem do discurso desencadeado pelo ritmo, pela pulsação *sístole-diástole* entre os mundos fronteiros. Aqui, as duas faces são a evocação das duas tensões que partem do mesmo espírito e da mesma carne — o mesmo corpo — que tende à inscrição da imagem verdadeira de si para si. É a potência do exterior, ou a potência, mais precisamente, de partilha e abertura entre um dentro e um fora, que proporciona a troca. Aquilo que vê fora reporta a si mesmo, permitindo a autoafirmação que possibilita o que o corpo se distinga de si próprio. A imagem anuncia, não só o reflexo, mas também, a imagem refratada, um desassuste entre forças. A primeira representada um pouco a cima, como uma tensão ativa, geradora, e a outra, como uma tensão recetiva de uma espontaneidade livre. A força ativa é apresentada por um rosto que reprime uma emoção, enquanto a força recetiva liberta o seu ser indomável.



24. *A égua branca*, 2023, Óleo sobre papel, 110x150cm

A égua branca é um trabalho em papel de ampla dimensão que estende a relação entre o animal e o corpo, através de um encantamento de um encontro profundo. Não se trata de um duelo que deseja um limite trágico em que um dos elementos é arrebatado sobre o outro. Trata-se de uma forte ligação que se dá, quando o ser e o animal confrontam-se com os seus espantos e assombramentos. De uma coragem cega, anunciada por dois seres videntes que se entregam à sensibilidade da natureza instintiva, nasce uma possibilidade nova de laço, que brota de uma abertura a novos encontros de diferentes dimensões. Dois corpos de tamanhos e naturezas distintas contrastantes que partilham de numa relação em que se aninham, se protegem.



25. *Viagem ao exílio*, 2023 Colagem de papel, 215x150cm

Viagem ao exílio é um trabalho de colagem feito através da sobreposição de fragmentos de papel. O ambiente é uma convocação à tensão entre a morte e a vida. A morte que se encontra sempre perto, mas à qual a vida promete um caminho, um possível renascimento. A posição lateral das figuras, enuncia o desejo desse percurso, mesmo que os assombramentos, os monstros, tentem corromper o núcleo. A luta entre os dois mundos é uma viagem sem fim, onde a vida tende sempre a escapar à morte. Não se trata de uma oposição, mas sim de uma sobreposição que encaminha uma das tensões para o renascimento. Usar a técnica de colagem é também desejar o prazer da reconstrução constante que pressupõe o aumento de novas esperanças dentro de uma imagem. A possibilidade infinita de enquadramentos cria uma maior dinâmica entre as tensões, são geradas mais realidades, mais espantos e desilusões, prazeres e tensões desviadas. Porém, há uma maior possibilidade de alterar, refazer, recriar e testar, e isso traz uma fome insaciável de prazer. Com os recortes aproximamo-nos do sonho, porque não há formas muito relativas ao mundo concreto, há umas associações como rostos, pernas e braços, mãos e pés, mas tal como o inconsciente, as figuras encontram-se desfiguradas. Não se quer pressupor nos recortes a literalidade do psiquismo, mas a associação dos fragmentos pode sempre tender a uma relação inesperada que proporciona ao trabalho um prazer. O próprio manuseamento da tesoura, o som, a cisão das lâminas sobre uma superfície, coloca-me um pouco mais perto da morte, provooco o sofrimento no desenho no papel. O risco entre a vida e a morte é sempre aquilo que impulsiona o renascimento.

A pintura é uma manifestação de todo o meu percurso de experiência do atelier, que se liberta ao mundo e se torna autónoma, como aponta Bachelard “*A imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio, procede de uma ontologia direta.*” (Bachelard;1962, p.2). Em resposta ao enunciado a que me preponho neste relatório que se desvela na interpretação da experiência do trajeto do atelier, gostava de solidificar algumas compreensões à cerca do mesmo.

O cariz fugaz do desenho no meu trabalho permite que o meu gesto trace um movimento que acompanha os ritmos pulsantes dos sentidos. Tem uma força inerente e estrutural uma vez que descreve a abertura do um espaço no real como as necessidades e desejos. Ora, nos trabalhos até agora mencionados, o desenho manifesta-se numa presença abrupta, onde olho atentamente os sentidos que nascem das imagens e onde nasce o *devenir-animal*. O desenho revela o trajeto, a força ostensiva é a síntese enquanto registo diagramático do pensamento, como afirma Degas “*O desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma*” (Nancy, 2022, p 19). Ou seja, o desenho não procura a linhas e a mancha enquanto fim, mas o registo da maneira como se olha a experiência das imagens. A sua essência consiste nas marcas na superfície exercidas pela matéria que anuncia todo o seu movimento, ele descreve a compreensão daquilo que se olha para além das qualidades físicas, a expressão revela o pensamento. As suas características participam das qualidades enquanto método de aprendizagem empírica natural, o jogo, a brincadeira no atelier. O desenho, o registo do ímpeto, como a brincadeira, procura constantemente desejar fazer nascer. É um meio de viragem para o retorno, o nascimento. No suporte instauram-se todas as possibilidades sem limites, mas num gesto breve de desenho.

A pintura, de acordo com a minha experiência, conserva esse cariz primário do desenho. Diria que o traço, ou a pincelada — é semelhante à flecha lançada por um arco. A tensão é libertada num tempo indefinido, por um meio de uma descarga de forças. E no desenho, o que me dá realmente um prazer imenso é atentar a força formadora, mais do que a obra formada. Todo o prazer daquilo que me desafia à experiência e não o seu fim como um prazer saciado, tal como a estrutura deste relatório se manifesta, a valorização da experiência para o saber.

O trabalho tende à procura da construção desta imagem imensurável de prazer que se encaminha à sublimação do desvio, o encontro com o caminho para a complexidade, o indefinido, o infindável, o infinito. O prazer que sustenta o caminho enunciado pela mancha e linha, estende-se a um fim diferente daquele que propõe o fim enquanto separação. Para tocar esse prazer é necessário contrariar o ciclo da vida que enuncia um nascimento e um fim, que é indissociável de um duelo de tensões. No fundo, tenho prazer de instaurar na figura, no desenho, uma desorganização dos sentidos, partindo de uma ordem com via a estimular o espanto. O prazer parte desta atitude disponível e da devoção, o alerta, o *devoir-animal*, onde ambiciono encaminhar-me para o nascimento através das separações, em vez de um caminho de degradação do fim. A fórmula, o facto, é a morte do *devoir-animal*, uma vez que o animal que caça deixa de ter necessidade de agir perante a desordem do mundo. Neste combate, desejo sempre escapar-me à condição de encontro com o fim de um trajeto. Porém, é necessário sofrer esta crise de tender aos comportamentos animais — uma crise que se manifesta na pintura, antes do duelo. Trata-se de uma espécie de encarnação do animal, é uma manifestação da predisposição de ultrapassar um caminho antigo de pensamento, com vista ao novo, exorcizando um trajeto anterior.

A imagem de crise de um corpo histérico, surge da pesquisa da obra *Possession* de Paula rego, onde se anuncia um momento de crise, um súbito realce da experiência enquanto animal. O comportamento a partir do qual a artista explora este comportamento físico de crise idêntico à manifestação de um rito humano, onde a figura que se deita no colchão procura corromper com a angústia e a falta de uma

resposta evidente para as questões que elevam o seu pensamento. O movimento da figura revela-se em duas direções, uma associada ao desejo de se fazer sentir presente num ambiente (como poderíamos lembrar os ritos animais: ritos de namoro, de acolhimento, de apaziguamento), e simultaneamente, outra que se revela como a libertação que acalma os seus sentidos. O rito, aqui entende-se por um momento de evocação de crise como meio de manifestação de uma vontade intrínseca de ultrapassar a angústia para tomar outro caminho.

Este momento, enuncia-se através da expressão do ritmo na superfície — o movimento de pulsação como um espasmo que tende ao encontro das respostas que o corpo deseja encontrar numa primeira fase — face à angústia vivida. Entre gestos bruscos, e pinceladas soltas, o meu corpo tende à proximidade da experiência de tocar o limite, tal como a crise que tende a tocar a violenta desordem. Porém, conquista o momento de desvio. A animalidade permitiu a libertação da desordem da rebeldia na superfície. Os esgotamentos das forças fizeram-se sentir pelo desejo gerando novas possibilidades do saber.

O *ritmo*⁵, potencia a linha descrita no momento de crise que assinala o desvio, é matéria da fome insaciável do saber pela experiência através da pintura, uma vez que só através da experimentação, e por momentos, encontramos uma resposta de grande complexidade que nos satisfaz num momento de êxtase, a culminação de um desejo a anulação das tensões. O corpo pela pintura manifesta na sua melhor qualidade a sua sapiência e a sua demência.

Por fim, como última compreensão do meu trabalho penso que este procura desencadear um ritmo pulsante fruto do momento de crise, que se manifesta no desenho, um conjunto de pulsações de desejo insaciável. Procuro manter-me esfomeada, procuro estabelecer o retorno com o desejo de querer conhecer, ampliar as possibilidades que numa palavra se sintetizam como o encontro com a verdade. O ritmo, encaminha-me sempre para o retorno, a recriação, o nascimento. No fundo, o ritmo encaminha-me ao encontro do trajeto que busca a compreensão da imagem, o fenómeno que instaura uma dialética definida pela separação e abertura. O

⁵ que em grego significa, “o facto de não escapar para o infinito, mas antes regressar a si e dobrar a divisão do espaço, o corte que o abre, fazendo a curva que o dobra, sem contudo fechá-lo.”(Nancy, 2022, p.70)

gesto do desenho e da pintura como um ato indefinidamente renovado. Os meus trabalhos, terminam no atelier como parte do trajeto deste ciclo sem fim e à multiplicação de hipóteses, que me conduzem à proximidade com as primitividades, com aquilo que me é mais essencial.

O trabalho torna-se separado do corpo, na mesma medida em que a imagem é possível ser vista à luz do dia. Esta, só é possível ser vista fora, também ela surge como algo que termina independente, torna-se autónoma e estrutural. Quando saio por momentos do atelier, quando irrompo um ciclo, aliviada como se o meu corpo se libertasse do excesso, que até ao momento de entrar dentro do espaço tinha sido reprimido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após todo o trajeto percorrido, abre-se um espaço para criar ainda algumas conclusões sobre toda reflexão.

Mais do que conhecer as oposições, os paradoxos, as ambiguidades, os choques importa-me compreender esse olhar para um próximo caminho a tomar. O presente relatório incumbe-me dessa reflexão sobre a trajetória. Não se trata de conhecer os factos. Para compreender, é preciso puxar aquilo que é sensível para dentro dos meus limites enquanto corpo, não basta apenas localizar exteriormente. Assim, procuro fazer pertencer ao meu corpo aquilo que me rodeia, pela apreensão sensível através da experiência.

Este percurso, a entrada no mundo das artes plásticas, a academia, permitiu-me conhecer um meio onde pudesse experienciar a vontade de pesquisa experimental, e não tanto a matéria dos factos. Este ponto vem justificar-se na forma como expliquei os conteúdos ao longo deste relatório, a estrutura começa por um ponto mais subjetivo e experimental, ligado às profundezas das águas, à matéria do espírito e da noite escura. À medida que percorro o caminho do atelier, vou me apropriando das condições da terra firme, onde posso perceber e objetivar, aqui as associações livres passam a ter a forma de imagens. Torno-me capaz de me apropriar do espaço em volta, da matéria das imagens, dando-lhe um uso e continuando a evocar muito presentemente a relação próxima com os ritmos do mergulho. O atelier torna-se cada vez mais uma matéria de sobreposição entre o sonho e o terreno. Tudo, neste espaço é intimamente complexo de uma dimensão desordenada que procura o encontro desse caos para construir um trabalho derivado de uma plasticidade ainda mais complexa.

O caminho de investigação sofreu muitas roturas e renascimentos, mas mais que tudo, sofreu da intenção de confronto com as fragilidades a partir da evocação da imagem da perda despoletada pela separação.

O desenho do trajeto transformou-se à medida que a pesquisa avançava. Numa fase inicial, esperava-se que o trajeto tomasse unicamente um desenho circular, à luz da espiral bidimensional, apertando os limites para o encontro com a origem. Pensou-se que o ímpeto que motivava a entrada no atelier era a relação com as primitividades, o contacto com o centro da elipse enquanto objetivo, e não enquanto uma parte do percurso. Numa fase seguinte, o caminho cresce num eixo vertical, que enuncia a forma tridimensional do trajeto como um cone, pensa-se que o encontro com a origem está no topo da forma, pensa-se que a investigação se encaminha para uma diminuição das hipóteses. E por fim, conclui-se que a forma tridimensional tem precisamente a forma inversa da imagem anterior. Parte-se de um terreno muito conhecido e vivido — de fortes memórias e aprendizagens —, a infância que é a origem do vértice, para a ampliação das formas circulares. Abre-se gradualmente um lugar mais livre de escolhas, uma visão cada vez mais ampla, uma potência da amplitude. Por isso, é tão importante ter consciência que nesta massa primitiva, nesta viagem à infância, posso sempre tocar esse começo através da pintura. Nessa dimensão, nesse tempo é onde se instaura a euforia desmedida de sentidos, as primeiras perceções a partir do brincar, o ponto de partida da posição do investigador, para a janela imensa de mundo que advém.

Viajar até lá, significa regressar à matéria da visceralidade, à sensação de suspensão no líquido amniótico, emergir num estado de flutuação, como um novo olhar ingénuo, uma imaturidade, que nos liga à criatividade. Toda a trajetória do atelier termina como uma experiência de transição, a transformação de um estado para outro, a esperança de uma transgressão, pela aprendizagem como quem brinca. É por isso importante que o espaço se disponibilize à criatividade à ação das associações livres: ideias, pensamentos, impulsos, sensações sem conexão aparente com o mundo.

Na trajetória, as corridas, os avanços, os recuos, o passo em sobressalto revelam o ritmo para tentativa de novos renascimentos e possibilidade de descobrir a procura do meu “eu”.

BIBLIOGRAFIA

Bachelard, Gaston (1993), *Poética do Espaço*, Martins Fontes.

Deleuze, Gilles (2011), *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, Orfeu Negro.

Heidegger, Martin (2018), *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lda.

Kafka, Franz (1996), *A Metamorfose*, Editorial presença.

M.Tavares, Gonçalo (2019), *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Relógio D' Água Editores.

Melchior-Bonnet, Sabine (2016), *A História do Espelho*, Orfeu Negro.

Molder, Maria Filomena (1999), *Matérias Sensíveis*, Relógio D' Água Editores.

Morin, Edgar (1973), *O Paradigma Perdido: A natureza Humana*, Publicações Europa-América, Lda.

Nancy, Jean-Luc (2022), *O Prazer do Desenho*, Sistema Solar.

Ribeiro, Anabela Mota (2016), *Paula Rego por Paula Rego*, Círculo de leitores.

W.Winnicott, Donald (1975), *O Brincar e a Realidade*, Imago editora LTDA.

CATÁLOGOS

Alberto Carneiro *Arte e vida/Vida*, Fundação Serralves, 2013

Paula Rego, Tate Britain, Londres, 2021

Paula Rego, *The Art of Story*, Deryn Rees-Jones, Thames & Hudson, 2019

FILMES/DOCUMENTÁRIOS

Alves Meira, Cristèle (Realizador), (2022), *Alma Viva*

Rosendo, Catarina, & Ramos, Olga (Realizadoras), (2008), *Difícilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*

Sciamma, Céline (Realizador), (2021), *Petite Maman*

Vasconcelos, Catarina (Realizador), (2020), *Metamorfose dos Pássaros*

Varejão, Cláudia (Realizador), (2016), *Ama-San*

Willing, Nick (Realizador), (2016), *Paula Rego, Histórias & Segredos*

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Carneiro, Alberto (1982), *O Meu Rio Corpo Pedra, 1978/79*, Revista Sema, 104-105.

ÍNDICE DAS IMAGENS

Salvo indicação em contrário, as obras, as imagens e a respetiva captura dos still frames são da minha autoria.

1. Still frame *Ama-San*, 2016

Documentário de Cláudia Varejão,

P.21

2. Still frame *Difícilmente o que habita perto da origem abandona o Lugar*, 2008

Documentário de Catarina Rosendo e Olga Ramos

P.27

3. Still frame *Alma viva*, 2022

Filme de Cristiele Alves Meira,

P.30

4. Still frame *Metamorfose dos pássaros*, 2020

Filme de Catarina Vasconcelos,

P.31

5. Still frame *Difícilmente o que habita perto da origem abandona o Lugar*, 2008

Documentário de Catarina Rosendo e Olga Ramos,

P.34

6. Alberto Carneiro, *Trajetos de Um Corpo*, 1976-1977

Fotografia p/b (46 elementos) e fotografia a cores (2 elementos)

139 x 207 cm

Imagem da Coleção Serralves- Museu de Arte Contemporânea

P.36

7. Alberto Carneiro, *Canavial, Memória-metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968

Canas, fita de cor, letra de decalque e ráfia,

Dimensões variáveis,

Still Frame do Documentário *Difícilmente o que habita perto da origem abandona o Lugar*, 2008
de Catarina Rosendo e Olga Ramos

P.37

8. Alberto Carneiro *Sobre o Meu Jardim*, 1998-1999

Segmentos de troncos de buxo,

Dimensões variáveis,

Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela

P.39

9. *Paula Rego: Histórias & Segredos*, 2016
Still Frame, do Documentário de Nick Willing,
P.43

10. *Paula Rego: Histórias & Segredos*, 2016
Still Frame, do Documentário de Nick Willing,
P.48

11. *Concha I*, 2021
Imagem do arquivo pessoal,
P.50

12. *Petite Maman*, 2021
Still Frame do filme de Céline Sciamma,
P.51

13. *Praia do Carvalhal*, 2004
Still Frame vídeo do arquivo pessoal,
P.52

14. *Paula Rego: Histórias & Segredos*, 2016
Still Frame, do Documentário de Nick Willing,
P.54

15. Paula Rego, *Mulher Cão*, 1994
Pastel sobre tela,
120 x 160 cm
P.60

16. Paula Rego, *Quando Tínhamos uma Casa no Campo Dávamos Festas Maravilhosas e Depois Saíamos e Matávamos Negros*, 1961
Óleo, grafite e papel sobre tela,
49.5 × 144.5 cm
P.62

17. Paula Rego, *Possession I, II, III, IV, V, VI, VII*, 2004
Pastel seco sobre papel em alumínio,
150x100 cm
P.63-65

18. *Conchas*, 2021
Carvão vegetal e pastel seco sobre papel Canson 200gr
297x420 cm
P.72

19. *Intimidade 2022*

Óleo sobre tela recordada, afixada por alfinetes,
105x130x2cm
P.74

20. *Praia I,II, III 2022*

Óleo sobre contraplacado,
30x40x1cm
P.76

21. *Última festa, 2023*

Óleo sobre tela de algodão,
140x100cm,
P.80

22. *Piquenique, 2023*

Óleo sobre tela,
100x140cm
P.82

23. *Duelo, 2023*

Pastel seco sobre papel Canson 200gr,
140x100cm
P.86

24. *A égua branca, 2023*

Óleo sobre papel,
110x150cm
P.88

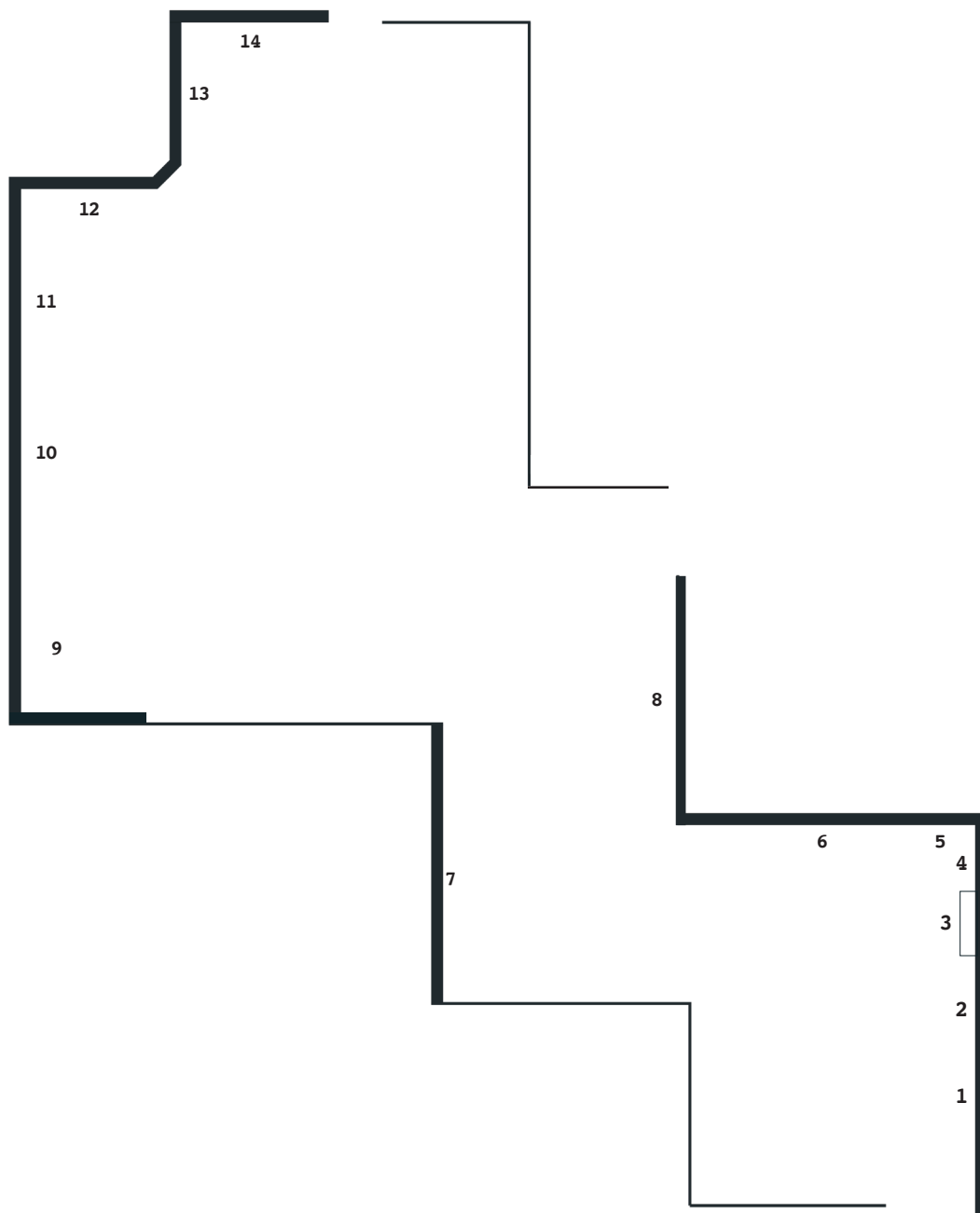
25. *Viagem ao exílio, 2023*

Colagem de papel,
215x150cm
P.90

Eu quero a minha cama do Alentejo

Exposição de Defesa de Mestrado

16-11-2023



1	2
<i>Intimidade, 2022</i>	<i>Cama do Alentejo, 2023</i>
Óleo sobre tela recordada	Óleo sobre tela
105x130x2cm	15x18cm
3	4
<i>Metamorphose, 2021</i>	<i>Toque, 2023</i>
Carvão sobre papel	Óleo sobre contraplacado
29,7x21cm	20x30cm
5	6
<i>Sul, 2023</i>	<i>Conchas, 2021</i>
Monotipia sobre papel	Carvão vegetal e pastel seco sobre papel
14x21cm	Canson 200gr
7	8
<i>Praia I, II, III, 2022</i>	<i>Duelo, 2023</i>
Óleo sobre contraplacado e tela	Pastel seco sobre papel Canson 200gr
30x40x1cm	140x100cm
9	10
<i>Última festa, 2023</i>	<i>Viagem ao exílio, 2023</i>
Óleo sobre tela de algodão	Colagem de papel
140x100cm	215x150cm
11	12
<i>Lembro-me de estar aí, 2023</i>	<i>A égua branca, 2023</i>
Óleo sobre papel	Óleo sobre papel
110x150cm	110x150cm
13	14
<i>Maria em chamas, 2023</i>	<i>Férias no jardim, 2023</i>
Óleo sobre tela	Óleo sobre tela
169x118cm	150x65cm



Direita › Esquerda: (1) *Intimidade*, 2022 ; (2) *Cama do Alentejo*, 2023; (3) *Metamorfose*, 2021 e (4) *Toque*, 2023



Direita › Esquerda: (5) *Sul*, 2023 e (6) *Conchas*, 2021



(4) *Toque*, 2023



(5) *Sul*, 2023



(7) *Praia I, II, III*, 2022



(8) *Duelo*, 2023





(9) *Última festa*, 2023



(10) *Viagem ao Exílio*, 2023



Direita › Esquerda: (11) *Lembro-me de estar aí*, 2023 e (12) *A égua branca*, 2023



Direita › Esquerda: (13) *Maria em chamas*, 2023 e (14) *Férias no jardim*, 2023