

ENCONTROS

sobre a partilha e o escultórico do corpo

Maria Palma

Encontros:
sobre a partilha e o escultórico do corpo

Maria Palma
2024

Este Relatório de Projeto foi apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, para obtenção de Grau de Mestre em Artes Plásticas no ramo de Escultura.
Sob a orientação da Professora Doutora Filipa Cruz.

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Agradecimentos

Filipa pela dedicação e apoio que me foi dando, mesmo quando não sabia para onde me virar;

Alcides pela constante paciência e abertura às minhas buscas exaustivas pela perfeição, pelas conversas à porta das oficinas (que tanto ajudaram para a escrita deste relatório); juntamente com a produção prática, não conseguiria fechar os elásticos sozinha;

Família pelo constante apoio e paciência com as minhas ansiedades relativas ao trabalho prático, e Teresinha pelas leituras e debates de cada vez que mudava um parágrafo;

Inês M. e família por todo o amor e força que me deram, pelos cuidados e conversas que se mostraram ser importantíssimos para a produção deste relatório;

Thiago e Inês, por todo o apoio e miniaulas sobre o design do documento, sem eles não seria possível a produção deste relatório;

Aos colegas e amigos que me acompanharam neste percurso de mestrado, partilhando as ansiedades, dicas e cafés;

Obrigada por estarem comigo, seja longe seja perto, é a medida necessária para que os nossos corpos se cruzem novamente.

Resumo

Este Relatório de Projeto investiga os processos escultóricos do Corpo e a prática artística como prática curativa, explorando as suas especificidades escultóricas na experiência com o mundo. Com foco nas ações afetuosas como participantes da mutação corporal e como fonte de inspiração para a prática artística, desenvolve-se de maneira prático-teórica, analisando a relação entre Corpo, íntimo e gesto. Através dessa análise, o Corpo é compreendido como um objeto fluído, cuja formação depende do espaço e das conexões que habita.

Este documento permite o desenvolvimento dos grandes tópicos da investigação: Corpo, íntimo e gesto. A ambiguidade de cada conceito é explorada através da prática artística autoral, resultando na percepção do Corpo como um objeto em constante mutação, moldado pelas ligações que estabelece no mundo.

A investigação é alicerçada em referências teóricas como Vilém Flusser, Maggie Nelson e François Jullien, e a produção plástica associada situa-se, principalmente, nos domínios da escultura e da performance. Utilizando materiais como têxteis, resinas e matérias vivas, a prática artística expressa os diferentes meios de afetação a que o espaço e o Corpo estão condicionados, refletindo as marcas impostas pelas relações interpessoais no contexto sociocultural atual.

Palavras-chave: Corpo, gesto, trauma, íntimo, plasticidade.

Abstract

This Project Report investigates the sculptural processes of the Body and artistic practice as a healing practice, exploring its sculptural specificities in the experience with the world. Focusing on affective actions as participants in bodily mutation and as a source of inspiration for artistic practice, this project is developed in a practical-theoretical way, analyzing the relationship between the Body, the intimate and gesture. Through this analysis, the Body is understood as a fluid object, whose formation depends on the space and connections it inhabits.

This document allows the development of the main topics of the research: Body, intimacy and gesture. The ambiguity of each concept is explored through authorial artistic practice, resulting in the perception of the Body as an object in constant mutation, shaped by the connections it establishes in the world.

The research is based on theoretical references such as Vilém Flusser, Maggie Nelson and François Jullien, and the associated plastic production is mainly in the fields of sculpture and performance. Using materials such as textiles, resins and living materials, the artistic practice expresses the different means of affectation to which space and the body are conditioned, reflecting the marks imposed by interpersonal relationships in the current socio-cultural context.

Keywords: Body, gesture, trauma, intimacy, plasticity.

Sumário

Nota Introdutória 8

1- O Corpo como escultura viva 11

1.1- O que pode o corpo? 19

1.2- Corpo expandido 25

2- [Cui]dados de mim para ti 39

2.1- A criação como declaração de amor 43

2.2- O trauma como agente escultórico de subtração e adição 60

2.3- Os cuidados e a prática artística como aglomerante 68

3. Dentro de nós, um fundo comum 73

3.1- O amor na produção 76

3.2- Encontros: a produção artística como expansão do corpo 89

Considerações finais 96

Referências 99

Anexos 102

I. Material gráfico 103

II. Vistas de exposição, fichas técnicas e sinopses 108

Nota Introdutória

Encontros: *sobre a partilha e o escultórico do corpo* pensa, de forma práctica e teórica, sobre o Corpo como lugar de produção escultórica.

É no Corpo e sobre ele que o nosso mundo se concretiza. O primeiro capítulo, *O Corpo como escultura viva*, fala sobre a plasticidade do Corpo e da sua ambiguidade, desconstruindo a sua forma e limitação. O capítulo apoia-se em Maurice Merleau-Ponty, Paul Valéry e Rosalind Krauss, para sustentar a desconstrução do corpo em trabalhos artísticos como *Quanto (que) cabe de mim* e *Uma raíz em vivo*. No segundo capítulo *[Cui]dados de mim para ti* percebe-se como os gestos de cuidado (ou a falta deles) são ferramentas de construção escultórica do Corpo. Equipara-se estes modos de construção à criação artística, resultando numa abertura do íntimo entre produtor/criador, objeto e espectador. Com François Julien, Edith Stein e Vilém Flusser, apresenta-se diferentes perspetivas sobre o íntimo, a empatia, o gesto e o cuidado. Estes conceitos são abordados à luz da produção artística, particularmente com a performance *Na tua mão* e com a série de esculturas *Só mais um bocadinho*, para refletir no modo como a prática artística é um aglomerante que permite que os gestos se materializem. No terceiro capítulo *Dentro de nós, um fundo comum*, o Corpo, o íntimo e o gesto são introduzidos na prática artística autoral, a partir do conceito de ternura de John Berger e no

método curativo descrito em A *Fortunate Man*, assumindo este como ferramenta da produção artística. Começa-se por perceber o amor na produção artística, na relação íntima que há entre o objeto e o produtor, procurando esta sensação num conjunto de outros artistas, através do livro *Like Love* de Maggie Nelson. Após a sua síntese, analisa-se o processo de produção do projeto artístico *Desabafos, delírios ou aberturas* e *Dois a Dois*, relacionando-os com algumas das entrevistas de Nelson e retornando a Merleau-Ponty, para por fim realizar as triangulações de Corpo, gesto e cuidado e de produtor, objeto e espectador. O íntimo é introduzido, desta vez, através de Gaston Bachelard. Após propor que o íntimo não exige apenas uma relação bilateral entre dois indivíduos, mas pode ser composto por um triângulo de produtor, objeto e espectador não especificado. Apresenta-se o exemplo do processo de modelação do canal vaginal e das suas várias utilizações em trabalhos ao longo dos anos. Depois, fecha-se a definição do conceito inicial da plasticidade corporal com os gestos de cuidado e aproximação do íntimo para perceber que a produção artística é também uma expansão do Corpo como forma de prática curativa entre os Corpos. Por fim, apresenta-se o coletivo E-Flux e as suas escritas coletivas em relação ao amor e a experiência estética, no livro *What's love got to do with it?* como fundamento da produção artística como como prática curativa amorosa e social.

Este documento divide-se em três capítulos, tendo um cariz prático-teórico. A escolha deliberada de não usar referências artísticas neste Relatório de Projeto deve-se a não sentir necessidade de basear a minha prática, associada àquilo que vejo como o meu Corpo e objeto de produção à produção de Outros, visto que terão certamente experiências, vivências e intenções diferentes das minhas,

não achando vantajoso utilizar determinada obra artística e encaixá-la naquilo que será apenas a minha perspetiva como espectadora distante. O processo de produção de determinado trabalho nasce de alguma experiência vivida, de conexões feitas através do material utilizado ou de referências experienciadas e não da remanescência de uma determinada referência artística.

No entanto, sei que conviver diretamente com determinadas obras teve impacto na minha prática.

Desenvolverei outros tantos motes, outras tantas noções que considero serem os pilares do que me inquieta: o espaço, o Corpo e o que fazemos com ele(s).

Encontros vem daquilo que levamos connosco desde que nascemos até morrermos. É algo, que não sei bem o que chamar (Relatório de Projeto é demasiado frio), que nasce do pensar com as mãos - do pensar do Corpo **com** o corpo.

1.

O Corpo como escultura viva

Encontro-me na situação de escrever sobre o meu trabalho. Tendo, por norma, uma abordagem prático-teórica, tem-me sido complicado localizar o ponto de encontro entre o que faço e o que penso (talvez por serem uma só coisa), mas comecemos este desafio, de forma a percebermos o que me leva a produzir, pensar e comunicar aquilo que me vai dentro. Comecemos, pois, por duas questões: *Quanto (que) cabe de mim? Como podemos pensar no espaço que ocupamos?*



Fotograma do vídeo de processo do trabalho *Quanto (que) cabe de mim?*

Sobre este Corpo, irão descobri-lo ao longo do documento.

Sabemos, mais ou menos de uma forma autónoma, a fisicalidade do nosso corpo, as suas dimensões. As crianças, por norma, descobrem o mundo através do seu corpo, seja a pôr as coisas mais improváveis e menos saborosas na boca, seja a tentar agarrar aquilo que lhes pareça "agarrável", desde a água às partículas de pó num feixe de luz. Mas, por vezes, a percepção do corpo não corresponde à realidade vivida. Por vezes o nosso sentido de corporeidade dilui-se no que estamos a experienciar (vamos perceber a corporeidade mais à frente). Lembro-me em pequena de o meu avô falar no corpo do vinho. Grande apreciador desta bebida, consegue nela encontrar várias características humanas, desde a agressividade, à envolvência, à corporeidade. A primeira vez que me deu a provar um tinto, deixou bem claro para ter em conta o peso do seu Corpo. Algo que se torna mais evidente se o deixarmos aberto a arejar, para que os taninos evaporem. Nesta memória recordo-me vividamente de quando me dizia:

"Molha os lábios, pressiona a língua contra o céu da boca, e sentirás o corpo do vinho. O peso dele mede-se na sensação que deixa quando libertas a língua, e o sentes descer a garganta". Era nova e não percebi nada dessas sabedorias de enólogo. Achava ridículo pensar nos "tons frutados" e nos aromas amadeirados do vinho, mas percebia a relação corpo-intensidade, que não está, necessariamente, ligada ao teor alcoólico da bebida. Esta intensidade tem um cariz quase objetal, de um embate no paladar. Porém, atribuir dureza a um líquido é um pouco contraditório – como se pode atribuir a um líquido informe características sólidas? É aí que entra o corpóreo – ao sentirmos matéria sobre o nosso Corpo, atribuímos a um dado objeto a sua corporeidade. É atribuída através

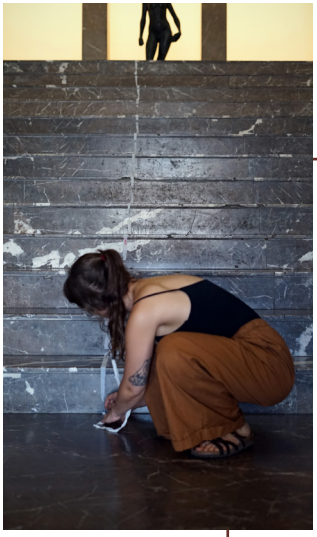
Esta linha é um gráfico que remete para as medidas da fita utilizada na performance *Quanto (que) cabe de mim?* A sinopse desta performance encontra-se no final desta linha.

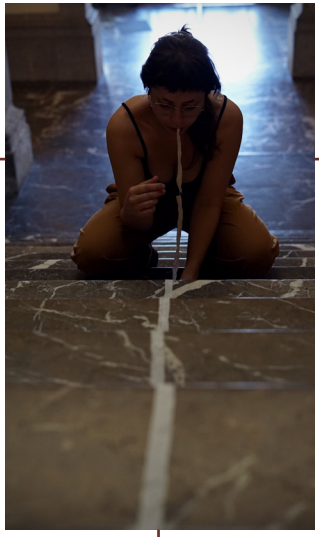
Ouvido(11,8cm)

Nariz (17,5cm)

das nossas sensações, sendo que a nossa percepção nos ajuda não só a medir e sentir o Corpo, mas a medir e sentir o espaço à nossa volta. E é nos nossos vazios que sentimos a corporeidade, não só nos orifícios físicos, mas também nos buracos emocionais que criamos ao longo da experiência vivencial, ou assim o vou (tentar) propor ao longo deste documento.

Ao medir os meus espaços vazios através de uma fita de têxtil, consigo relacioná-los com o espaço à minha volta, e vejo que caibo em muito mais do que aquilo que sinto. A fita de têxtil, pela flexibilidade e facilidade em encaixar nos sítios apertados, permite-me ter uma leitura plástica da dimensão dos meus buracos. As fitas métricas flexíveis são usadas em formas mais orgânicas, como no caso da indústria têxtil, ao passo que as fitas rígidas, por norma, são usadas para medir materiais rígidos. Em *Fenomenologia da Percepção* (1945) Maurice Merleau-Ponty define a corporeidade como a experiência de interconexão entre Corpo e mundo. O autor sublinha que a percepção do mundo exterior está profundamente conectada com a experiência corporal, pelo seu contexto sociocultural, não sendo um processo meramente mental – o que quero dizer é que se é atribuído corpo a tudo o que nos transmite uma consistência orgânica, o Corpo não é apenas físico, com as suas diferentes partes e sistemas; o Corpo é algo que cresce, encolhe, se estende e muda de cor, no seu plano físico e não só. Este crescimento corporal pode ser uma expansão mental, daquilo que temos como apreensão de conhecimento.





Quanto (que) cabe de mim?
2023
Performance de 5'
Fio de algodão
e licra

Registos da performance *Quanto (que) cabe de mim?* realizadas nos espaços da FBAUP. Registos feitos por Vitor Rosário.



Nesta performance, concluí que o tamanho da minha boca correspondia aos 14 degraus da Aula Magna e a metade do comprimento do *Muro escultórico.*

Ao aprender coisa novas estou a "expandir a mente" como é costume dizer-se. Posso abrir o coração a quem me fez mal – essa abertura não é física, mas emocional. O emocional é Corpo. O Corpo não se situa apenas no plano físico mas, também, no emocional, mental e espiritual. Apresenta distintas formas e mecanismos de adaptação. Ganhamos força nos músculos quando temos um trabalho que nos leva à repetição de um determinado esforço físico, sendo isto uma forma de mutação física do Corpo; podemos evitar determinado tipo de ambiente se este nos foi traumático, sendo uma mutação mental de sobrevivência do Corpo. As suas propriedades de mutação devem-se à sua plasticidade, gerada pelos vários ambientes em que se encontra, e pelas diversas sensações que são ativadas pela sua presença, dando-lhe capacidade de adaptação. E é esta plasticidade e sentido de corporeidade que vemos na medição dos orifícios: a minha boca é da altura da escadaria da Aula Magna da FBAUP, e metade do comprimento do *Muro Escultórico*[1] dos seus jardins, mas continuo a ter um metro e meio de altura. Esta subjetividade de dimensões corporais é o que chamo plasticidade corporal – é a capacidade do Corpo, através do gesto ou do pensamento, se prolongar (ou encolher) mais que a sua dimensão física.

e só consigo comer meio pastel de nata em cada dentada.

E se há corporeidade na sensorialidade e materialidade do mundo, ou seja, se sentimos o corpo não só na sua relação direta com o mundo objetal, mas na sua vivência estética, emocional e temporal, então também há corporeidade nas artes plásticas. Esta linha de pensamento é decorrente da situação cultural, política e social do pós Segunda Guerra Mundial, na qual, mais expressivamente na escultura, se questionam os limites

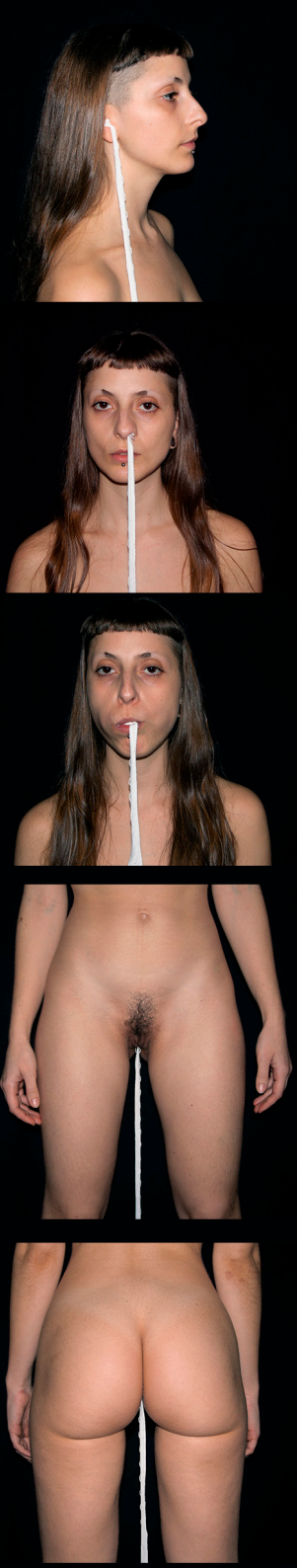
1 Obra de Zulmiro de Carvalho, 2018.

da arte[2]. É após a expansão destes limites da produção artística que se valoriza o corpo como ferramenta de produção. O Corpo existe na produção do objeto, na sua apresentação e também no interior de si próprio – no seu desejo de partilha e naquilo que é. Isto faz-me pensar que também há escultura no Corpo – há o talhar de emoções, polir o físico, ampliar a mente. Corpo e escultura andam de mão dada, não existindo um sem a noção do outro. Eu não produzo escultura sem o meu Corpo nem a fruo sem ele e, portanto, o que nasce escultoricamente de mim é, também, parte do meu Corpo: eu sou, para mim, também o que sai de mim, eu sou, para o outro, sobretudo o que sai de mim e me objetiva.

Se no meu vazio da boca se encontram mais de catorze degraus (dois deles patamares, como se vê nos registos) e em simultâneo apenas três dedos da minha mão, existe alguma capacidade do Corpo de se adaptar à sua intenção. Mas vamos por partes:

2 Em *História de Arte* (Janson 1986) , através da análise dos capítulos correspondentes à arte da pintura e escultura na era do Pós-Guerra Mundial, percebe-se que a preocupação com o corpo, principalmente com o corpo mutilado e ou violentado crescera em relação aos anos anteriores. A preocupação pelas ações e consequências do corpo tornara-se uma temática explorada pelos artistas da época.

Registos das medições de cada orifício com a fita têxtil inicial.
De cima para baixo:
Ouvido
Nariz
Boca
Vagina
Ânus



1.1

O que pode o corpo?

Situamos o Corpo em dois planos psicossomáticos: o físico e o psicológico trabalham em sincronia, influenciando-se e deixando-se influenciar. Segundo Paul Válery[1], existem dois tipos de necessidades para o bem-estar do Corpo: os cuidados primários (ou atos de conservação), como a alimentação e o abrigo; e os cuidados secundários (ou atos de luxo, não menos essenciais para o psicológico), como o prazer, o ato de criar e conhecer. Considero-os, antes, atos de sobrevivência e atos de vivência.

Válery divide o Corpo em quatro partes, na fórmula 3 +1[2]: um primeiro corpo simplificado, um "corpo-massa", aquele que primeiro é percecionado na sua totalidade quando nos confrontamos com ele, é o primeiro objeto pensado quando ouvimos a palavra "corpo"; um segundo corpo, aquele que mais ao exterior se encontra da sua totalidade, que é visto por outros; o terceiro corpo, um "corpo-sistema" aquele que se compõe interiormente e estabelece uma conexão com todos os anteriores através da ciência – é aquele no qual raramente pensamos, mas sabemos que existe, da mesma forma que sabemos da existência dos nossos orgãos. Por último, o "+1" ou o

1 Através da leitura de *Atlas do Corpo e da Imaginação* de Gonçalo M. Tavares.
2 Expressão utilizada por M. Tavares.

corpo-vontade, ou o *corpo utópico*[3] de Michel Foucault (2006) que fica num plano superior a todos os outros, sem caráter necessariamente físico. É a encarnação do desejo/vontade, aquilo a que podemos chamar "alma". Um corpo que está numa constante ânsia de conhecer, partilhar, criar e comunicar, deseja tudo o que é bom e tudo o que é mau, e nessa sua procura alimenta os outros corpos, criando, por consequência, novos apetites e novas vontades a saciar.

Este Corpo total depende de todas as suas partes, embora todas as suas partes não dependam totalmente desta unidade para sua mutação individual, para as suas adaptações do quotidiano. Permite que o seu espaço e a sua matéria se contraiam ou expandam conforme as suas necessidades. Estas necessidades, por vezes, podem ser invisíveis ao olhar, mas presentes através das sensações. É através da supressão destes apetites, e através da influência destes quatro corpos, que vivenciamos e percebemos o mundo, o seu espaço e o nosso – só assim é que o Corpo se deixa viver. E se uma daquelas necessidades é a de compreensão do seu ambiente, o Corpo só se completa na sua mutação para que possa viver, criar e socializar. Vejo esta estratificação dos Corpos, não como uma fenomenologia do corpo, mas como condição material de sobrevivência, como essencial à construção do Corpo que se permite viver.

Então, Corpo só é Corpo seguindo determinadas caracterizações que participam dos quatro corpos: se é ou foi vivo; se é ou foi mutado desde a sua origem; e se é ou se foi possível deixar-se afetar pelo outro – todos estes aspetos estão à mercê do seu desejo. Dizemos

3 Em *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, editado por Caroline A. Jones (2006).

serem os seus limites aqueles que o impossibilitam de continuar ou alterar a sua experiência. É um limite o que imobilizar, magoar ou terminar a sua vida. Tem mais limitações físicas que psicológicas como podemos verificar em Vergílio de Ferreira: "o meu corpo não começou – o meu corpo não finda, porque quando ele findar não será já o meu corpo, mas um pouco de estrume sem dono." (Ferreira 2011, 263). Podemos propor então que Corpo só pode ser Corpo enquanto mantém as suas propriedades plásticas – Corpo só é Corpo enquanto o for escultura, enquanto retiver a sua incansável procura pela satisfação de todas as suas necessidades.

O Corpo não só é agente ativo na produção plástica, como pode ser a sua seiva, aquilo que a constrói em todas as suas partes – no meu caso, o Corpo é o meu objeto e ferramenta escultórica. Sem ele não produzo e sem ele não consigo absorver o que está à minha volta. Ele é matéria e é receptor. Nele cabem espaços arquitetónicos e dele saem relações objetais com o espaço, como a fita métrica. É através do trabalho físico e mental do Corpo que a produção plástica se origina, mesmo que depois seja materializada mecânica ou digitalmente. Sem Corpo, não haveria produção plástica: "É o tato. E é esse sentido que fundamentalmente se sublima com a escultura. Porque a escultura não é uma arte para os olhos mas para as mãos." (Ferreira 2011, 290).

A produção plástica é Corpo – nasce dele, e pertence-lhe. É um meio de afetação utilizado pelo corpo artístico para o corpo-espectador. O corpo artístico, ou produtor, é aquele que oferece ao espaço e ao Outro a sua produção, mediada através de um objeto ou ação, permitindo que o corpo espectador, à falta de melhor palavra, possa (caso queira) fruir desta partilha, deixada como um rasto da comunicação entre estes corpos – a obra artística. Talvez

por isso é que vejo o objeto artístico como algo mais que a sua classificação material – nele, está o Corpo de quem o fez, estão os seus desejos e as suas experiências, ali, prontos para serem recebidos e compreendidos por quem assim os desejar tomar e levar consigo, dentro de si.



Primeira fita que fiz. Utilizei fio vermelho de algodão e papel vegetal, mas rapidamente percebi que o papel era demasiado rígido para o efeito que queria, teria que ser em tecido.

(viver)

Ao produzir um objeto, como a fita métrica, ou a ação de comparação entre espaços, convido os Corpos a pensar e explorar a sua percepção corporal, na sua corporeidade – no espaço que a nossa língua ocupa na boca, na imensidão que a nossa música preferida ocupa nos nossos ouvidos, que nos deixa a sensação de penetração desde a cabeça ao peito, ao estômago. É através destes atos de partilha do mundo sensorial, mundo esse tão difícil de partilhar de forma clara com os outros, que vejo a prática artística como uma extensão

do corpo-vontade – uma transposição materializada daquele que é o nosso quarto corpo, o nosso desejo. Tanto a performance como a escultura são exemplos afetuosos (pois afetam o espectador, sempre de alguma forma, como dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari)[4]. Considero--os afetuosos pela sua potencialidade de tocar o Outro, pela sua gestualidade comunicante que traz um pouco do Corpo de origem para o Corpo do Outro. Por um lado, temos a expressão total da sensação através da sens(ação) – o gesto como ação crua que permite a comunicação e estabelece ligações entre Corpos; e por outro, temos a mesma expressão da sensação, porém, num âmbito mais objetal e material – o gesto como matéria expressiva da intenção do corpo comunicante.

Se existe esta necessidade de criar e partilhar a criação com os outros, a prática artística é como o alimento para o corpo físico – é o primeiro afeto direcionado ao espírito e sem ele, a sobrevivência das sensações estaria em risco. Se para sobrevivermos precisamos de alimento e abrigo, para vivermos precisamos ainda de alimentar o espírito, da experiência estética. Um Corpo completa-se na sua experiência do mundo à sua volta, e no desejo de partilha dessa sua experiência.

4 Em *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*- Os autores definem o conceito Corpo sem Órgãos (CsO). Este representa um corpo que não é limitado pela organização habitual dos órgãos e suas funções, mas que é aberto a fluxos de intensidades, onde os afetos operam de maneira mais livre e criativa. É um espaço de potencialidade pura, onde formas de vida e experiência diferentes podem surgir.

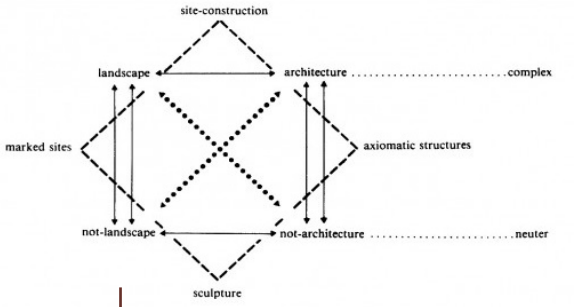


Um dos testes que fiz para perceber a relação da minha boca com o espaço. Da zona onde tirei a fotografia até à àrvore, embora seja a mesma distância que, por exemplo, as escadas da Aula Magna, não nos dá uma percepção espacial da boca em relação a um outro espaço.

1.2

Corpo expandido

É a partir do final da Segunda Guerra Mundial, devido ao contexto sociocultural vigente, que começam a expandir-se os campos do pensamento, explorando mais a ambiguidade das suas fronteiras, dentro do contexto europeu. Autores como Maurice Merleau-Ponty, Paul Válery e Rosalind Krauss, vão alargando o pensamento dos limites dos conceitos que abordam. Ao ver a produção plástica como uma extensão do Corpo, levanto a hipótese de um corpo expandido. Com ela, trata-se a noção da escultura em *campo expandido* de Rosalind Krauss.



Esquema de Krauss.

A teoria de *campo expandido*, de Krauss, refere-se à expansão das definições tradicionais de escultura. A autora propõe que a escultura não precisa de se limitar à criação de objetos físicos tridimensionais, mas

pode contemplar instalações, intervenções no espaço, performances, etc.. O *campo expandido* abre possibilidades para a experimentação artística que transcende as formas convencionais, como a forma tridimensional, a materialidade e a característica de ser um objeto estático, para que seja contemplado, incluindo práticas que visam a interação com o espaço, conceitos, contextos culturais e experiências temporais. Essa abordagem desafia as noções tradicionais da escultura como uma forma física autónoma e estática, abrindo caminho para uma compreensão mais ampla e inclusiva da prática escultural na arte contemporânea.

Krauss define a prática a partir "não do medium, (…) mas sim das operações lógicas situadas num determinado conjunto de termos culturais" (Krauss, 1987, p.41)[1]. Podemos equiparar a importância da produção através dessas operações lógicas, à importância do gesto na arte como medium para demonstrar e restabelecer a condição (física e social) do corpo. Isto porque, se pensarmos o corpo como um espaço, e se esse mesmo corpo é produto do ambiente, e se o objeto construído nasce desse corpo – desse espaço –, podemos concluir que a alteração ao Corpo é apenas uma alteração ao espaço nele contido. Se, por exemplo, olharmos a arquitetura como um espaço contido de escala monumental construído pelo homem, abarcando as suas necessidades, também ela faz parte do *campo expandido*, (como vemos no esquema de Krauss na imagem acima) e simultaneamente é Corpo, na medida em que suprime uma das necessidades de sobrevivência (a de abrigo), como diz Valéry, e é adaptável às carências dos Corpos que a rodeiam.

1 Traduzido livremente por mim a partir do inglês.



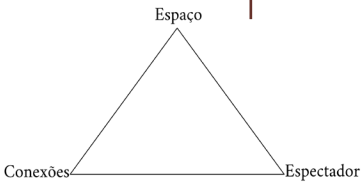
Este foi o primeiro molde feito ao molde do canal vaginal (ainda em 2019). Eventualmente rasgou-se na abertura dos lábios, por não ter sido feito com uma saída facilitada para materiais mais duros. Nesta imagem, a sua última utilização, foi feito um positivo em resina acrílica para que pudesse fazer um novo molde e pudesse começar a fazer a modelação do trabalho *Uma raíz em vivo.*

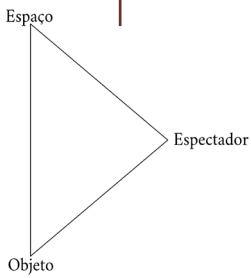
O revelar da prática corporal na escultura e na performance vem abrir portas a um universo de possibilidades técnicas e sensoriais para a experiência artística tanto do autor como do espectador – o Corpo torna-se mediador da escultura e do espaço. O espaço é dependente do Corpo na sua formação, pelo facto da presença corporal ser determinante na forma como o permeamos, obtemos e alteramos. Nesta fórmula existem, então, três variáveis: o espaço, o Corpo e a produção plástica. Sem o espaço não há as duas a seguir, sem Corpo não há espaço onde o próprio existe, sem a produção plástica não se completa o Corpo: "a Arte não é um acréscimo ao homem, mas a expressão do que fundamentalmente o estrutura". (Ferreira, 2011, p. 205).

Reinterpretando o esquema de Krauss, podemos ver que os lugares da "não arquitetura" e os "não lugares" são preenchidos, respectivamente, pelo produtor e pelo gesto. Isto por considerar serem os conceitos que compõem

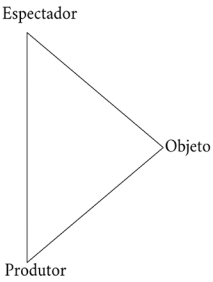
a escultura, mas que simultaneamente, a separam. Na substituição do espaço-construído temos o espaço, que bifurca para a conexão e o espectador (respetivamente no lugar e na arquitetura). Para a substituição da oposição entre lugar e não-lugar temos as conexões e o gesto. Entre a arquitetura e não arquitetura, permanecem, nesta ordem, o espectador e o produtor. Analisando por trios, o Corpo encontra-se entre o gesto e a conexão, e o objeto entre o produtor e o espectador e, por fim, fica o espaço entre as conexões e o espectador. Mas vamos dividir as diferentes ligações que aqui se encontram:

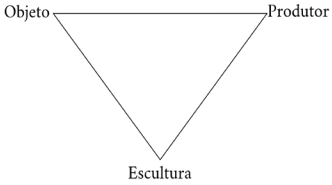
Estes triângulos seguem a ordem do topo do octógono, para a sua direita, adicionando sempre um conceito em relação ao triângulo anterior. Parece-me que assim torna-se mais fácil compreender não só as relações simples de 3:3 mas também a evolução do octógono, ou dos dois campos quaternários. Veremos:



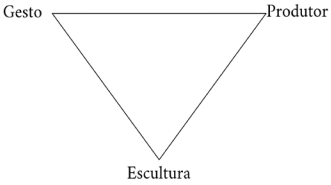


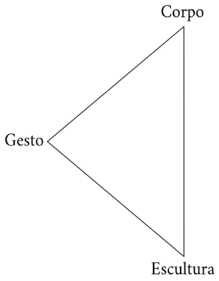
Neste primeiro par, introduzimos no espaço as conexões entre o objeto e espectador. Estas conexões estabelecem-se através do objeto, que entra no segundo triângulo.



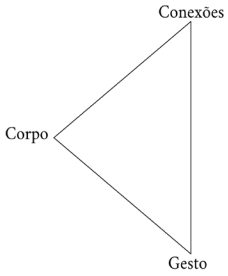


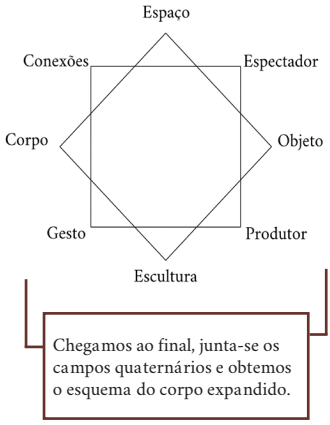
Depois, observamos a relação simples da experiência estética: o espectador que se relaciona com o produtor através do objeto artístico. Aprofundando um pouco mais no quarto trio, temos a relação direta do produtor com o objeto através da escultura.





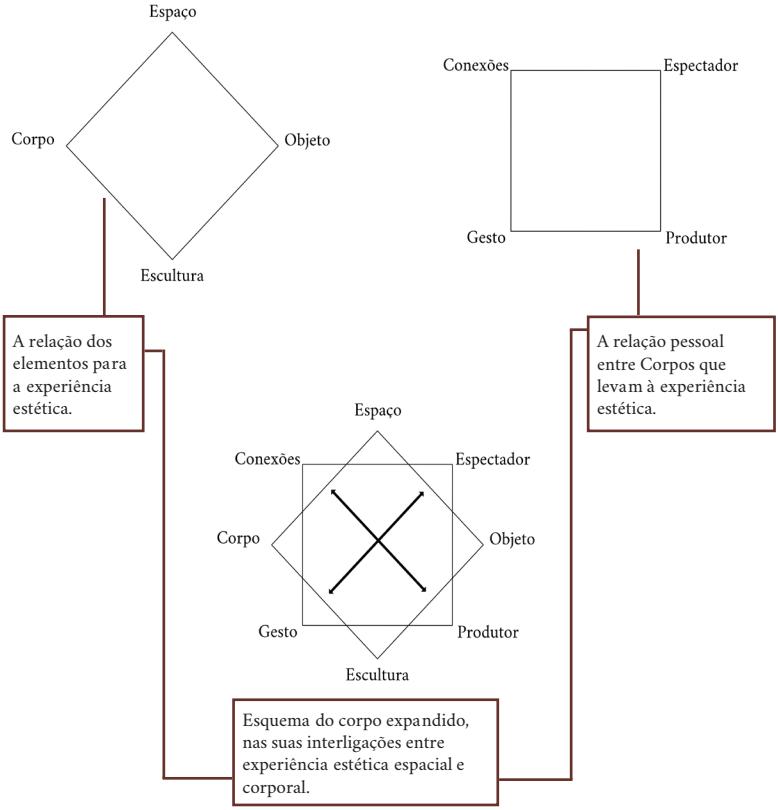
De seguida, temos uma relação da escultura como um gesto causado pelo produtor, ou, como no trio ao lado, um gesto do Corpo que cria escultura.





O corpo encontra-se entre o gesto e a conexão, e por fim, fica o espaço entre as conexões e o espectador, voltando ao triângulo inicial.

Estes conceitos circundam dois quadrados principais: o da relação dos elementos para a experiência estética, e o da relação pessoal entre Corpos que levam à experiência estética.



Por fim, estes campos quaternários juntam-se naquilo que são os conceitos-chave para percebermos o corpo expandido como algo mutável perante os diferentes parâmetros que o compõem. Entre este octógono, existem as mais diversas relações e jogos de ideias, cada uma igualmente [in]dependente da outra.

Segundo a estrutura de pensamento que acaba de ser exposta, percebemos que o Corpo é capaz de se mutar pela sua própria vontade, e age sobre a sua vontade indireta e diretamente, tornando-o exterior a si próprio. O comportamento do Corpo sobre o Outro, através da



Detalhe da produção de um positivo da série *Uma raíz em vivo*, utilizando silicone reutilizável Gel Flex pincelado com resina poliéster, cedido pelas Oficinas de Modelação e Moldagem. Esta forma de produção do molde trouxe-me a uma relação mais atenciosa ao objeto final, por ter um tempo limitado para trabalhar com o seu molde, dado a sua natureza reciclável. Após a produção dos três elementos, o silicone foi cortado e reaproveitado para outros estudantes.

conexão, é uma forma de se estender pelo espaço – vejo-o assim n'*Uma raíz em vivo*: elas saem de mim, exaltam o meu espaço mais escondido, em busca de uma conexão que por mim, no meu corpo físico, não conseguiria. Elas precisam de existir para que essa conexão com o Outro seja feita. Elas fazem parte do meu corpo expandido. Mas o que é isso? Idealmente, o pensamento de Krauss traduz-se para a experiência corporal – corpo expandido – referindo à noção de que o corpo humano não é apenas uma entidade física isolada, mas está interligada com o ambiente, tecnologia, linguagem etc. – *campo expandido.*

Embora estes campos não se refiram diretamente um ao outro, ambos desafiam limites convencionais. O *campo expandido* questiona as fronteiras da escultura, enquanto o corpo expandido questiona as fronteiras

tradicionais da compreensão do Corpo. Ambos sugerem abordagens mais flexíveis para conceitos que, nas suas formas mais convencionais, podem ter sido considerados restritos. Ao pensar no Corpo como algo expansível, consigo compreender a sua plasticidade e mutação e, assim, percebê-lo dentro dos contextos em que se insere e, ao tomá-lo como uma matéria plástica, parece-me que consigo explicar-vos tudo aquilo que penso enquanto produzo, em relação ao Corpo pelo menos. Mas para mais dúvidas por favor sigam o texto.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty, explorou a corporeidade, destacando como a experiência do Corpo está enraizada na percepção e interação com o mundo. O corpo expandido encontra-se, de certa forma, presente no seu livro *A Fenomenologia da Percepção*[2], onde explora o corpóreo e a sua relação com o espaço envolvente. A sugestão do corpo expandido apresenta-se através dos conceitos anteriores e ainda pela noção de experiência perceptiva, que está obrigatoriamente presente na corporeidade encarnada, visto que é através do corpo que experienciamos o mundo. Para melhor compreendermos este conceito, podemos dividi-lo em quatro noções diferentes:

-Corpo consciente e vivo: o corpo não é simplesmente uma entidade física, mas é vivenciado como um corpo vivo e consciente que está sempre envolvido na nossa experiência do mundo;

-Percepção encarnada: a percepção não é uma atividade puramente mental, mas está enraizada na experiência corporal. O corpo não é apenas um instrumento passivo para a mente, mas está ativamente envolvido na percepção e na compreensão do mundo.

2 Através da leitura dos capítulos *A "sensação", O campo fenomenal, A espacialidade do corpo próprio e motricidade* e *Outrem e o mundo humano.*

Ânus (411,9cm)

-Interconexão com o mundo: Merleau-Ponty considera a interconexão entre o corpo e o mundo, argumentando que a experiência corporal não é isolada, mas é sempre contextualizada pelo ambiente e pelas relações com os outros.

-Corpo pré-reflexivo: o corpo não é apenas uma entidade objetiva que podemos observar separadamente da nossa experiência, mas é o meio pelo qual experienciamos o mundo antes mesmo de obtermos uma reflexão consciente sobre ele.



Cartaz da exposição, feito por Ana Leite.

Se nos situarmos na perspectiva do Corpo de Merleau-Ponty, percebemos que o corpo se expande além dos seus limites físicos para melhor experienciar e compreender o mundo ao seu redor. O Corpo utiliza mecanismos de se colocar em espaços que, à partida, não lhe pertenceriam através de manipulações de espaços físicos, ou de outros Corpos. Na exposição coletiva *Entre a XIV e a XV: até ao corpo*[3], o tema que unia os meus trabalhos aos de Edgardo de Almeida e Inês Mendes era, precisamente, novas formas de apresentar o corpo, seja através das relações de cuidado, seja do trauma da paralisia de sono. Embora houvesse representações figurativas do nosso corpo (como membros em látex, bustos em cerâmica ou positivos vaginais), apresentámos em simultâneo as diversas possibilidades corporais por trás do nosso físico, de acordo com a perspetiva corporal de cada um. N'*uma raiz em vivo*, emprego uma forma

3 Esteve patente de 29 de Junho a 5 de Julho de 2023, na Corpus Christi (Gaia).

orgânica que se afina até chegar aproximadamente ao nível médio do olhar, elevando um espaço negativo no nosso corpo – do canal vaginal. Este deixa de estar num lugar escondido, baixo, e passa para o exterior, numa altura que é passível de ser vista. A materialização do espaço negativo cria uma expansão de algo que, materialmente, não existe, trazendo-o à vista em toda a sua violência e poder.





À esquerda: processo de moldagem do segundo molde, feito de forma a que a tiragem de positivos rígidos possam sair com maior facilidade, sem que rasguem o molde. Foi feito em duas partes, utilizando o mesmo silicone que o anterior.
À direita: molde feito, aberto para mostrar a complexidade da forma, que agora pode ser feita com mais leitura e detalhe - embora, a meu ver, já não é um molde do positivo do canal vaginal, mas sim um molde do molde do molde do canal vaginal.

A percepção deste trabalho por outros foi particularmente interessante: primeiro, a curiosidade pela matéria transparente e de forma orgânica, depois, a desconfiança de que este corpo, de certa forma, se assemelha "ao meu" e, por fim, por vezes não chegando aqui, a percepção e relativo choque de que, verdadeiramente, esta parte pertence ao corpo humano, embora ninguém a tenha verdadeiramente assim. Para além disso, este trio é uma variedade de corpos individuais mas que nascem de um outro, anónimo ou não para quem o vê. Também dependendo de quem o vê, pode ser semelhante ao espectador: podem ver nele,

as suas parecenças e particularidades reconhecidas, tornadas externas. E na produção destes objetos tive em mente que o sangue libertado por pessoas que menstruam é em si uma exteriorização corporal. Damos os restos de nós para fora porque não houve uma conexão com Outro dentro. Ao criar os três Corpos, crio uma narrativa contada em três partes – a imobilidade, o surgimento do fluído, e a sua presença visível. E através desses três Corpos vemos o sangue no seu estado pré-cristalização. Escondido a olho nu, em crescimento, pronto para sair para o mundo.

O Corpo torna-se expandido na prática artística, por esta se exteriorizar de si - é através do gesto que ele se realiza. Se em *Quanto (que) cabe de mim*, faço a transposição direta das minhas medidas interiores para o espaço exterior, relacionando os dois estados e tendo como ponto de referência a minha percepção do real, n'*Uma raiz em vivo* torno o Corpo numa matéria menos fixa, mais mutável, abordando não só o nosso corpo no seu primeiro plano, mas também nos seus outros dois, numa tentativa de apreender e demonstrar o nosso quarto plano, aquele que Valéry idealiza como a nossa alma e que, a meu ver, se situa na prática artística. E é nesse quarto plano, onde se encontra a prática artística, que coloco também o desejo e a intenção do Corpo. Daí ser tão complicado, socialmente, completar este quarto corpo.



Uma raiz em vivo
2023
Resina poliéster
125 x 20 x 20 cm

Sinopse:
Observam-se três momentos diferentes do mesmo corpo. Este indica um movimento de expulsão de um fluído que aparenta ser sangue. Através da captação deste momento, normalmente escondido por trás da carne, propõe-se um novo olhar para o mesmo, como a fluidez de algo que está escondido a "olhos vivos". Este fluído traz a vida, a força de viver, fluído este que deve ser partilhado.



Dois dias antes da inauguração, o terceiro positivo (que está na fotografia acima) caiu ao chão, e partiu-se em estilhaços em seis zonas diferentes. Isto porque, a resina precisa de uma estrutura para ficar estável. Normalmente usa-se fibra de vidro, mas por retirar a transparência que me interessava, decidi não usar estrutura e aceitar o risco que era. O técnico de Modelação e Moldagem, Alcides, conseguiu ajudar-me a colar as peças que tínhamos do objeto, e modelar as que faltavam com alguma fibra de vidro e resina vermelha. Felizmente, o elemento que caiu foi o que tinha mais cor, o que facilitou o processo de "mascarar" as zonas de colagem.



Registos da Exposição *Entre a XIV e a XV: até ao corpo.* Registos fotográficos tirados por Vitor Rosário.

2.

[Cui]dados de mim para ti

Tenho uma dificuldade imensa para dar prendas aos meus entes queridos. Parece que quanto mais conheço a pessoa, mais dentro dela estou, mais difícil é demonstrar carinho. Isto é sintoma de uma sociedade que se tornou apática, sem amor. E por isso sinto que entre comprar um perfume ou fazer uma casa de massinhas, a casa de massinhas tem um maior peso – vem de mim. Parece uma forma estranha de começar, mas fará sentido: porque vejo a prática artística como canal de comunicação e de partilha (que acaba por ser a mesma coisa, mas logo veremos) de um Corpo para o outro. É uma declaração de amor. Este sentido do fazer para alguém, do querer partilhar o resultado do cuidado do meu Corpo para com o Outro, é a junção da intenção da partilha do Corpo com o desejo de cuidar o Outro. É um desejo de partilhar aquilo que é nosso, do privado, do Corpo, com o Outro.

O desejo, que vemos descrito não só em Paul Valéry como em Vilém Flusser, nasce da necessidade de partilhar com o Outro. De dar, quer seja em gesto, quer seja em experiência, a um Outro que o receba. E este gesto é uma partilha, o gesto do cuidado. Flusser descreve os vários gestos do Corpo através da intenção do indivíduo, e intitula o gesto de fazer como o mais natural ao Corpo: "porque não cremos mais que gesticulamos, mas que somos gesticulação." (Flusser, Gestos 2014, 53)

A nossa mão é uma das ferramentas mais potentes –

ela constrói, destrói apreende, acaricia (e até acho que o acariciar é, em si, construtivo). É a ela, juntamente com o pensamento, que atribuo a força artística do meu trabalho. Lembro-me do desejo de fazer a performance *Na tua mão* desde 2021, e nunca perceber bem o porquê, até que, ao ler Flusser, entendi: queria fazê-lo para o Outro, queria fazer da performance uma declaração. Queria criar um ambiente íntimo, um momento entre mim, o objeto artístico (a performance e o sangue cristalizado) e o Outro. Seria nesse momento, nesse encontro, que a obra se completaria porque é a circunstância da fruição da obra artística que nos permite conhecer o Outro, conectarmos com um outro índividuo, de uma forma distante, através do objeto, mas íntima. "Penetrar o outro"[1], como diz François Jullien, mas já lá vamos.

Desde 2021 que me interessam os processos de cristalização. Falei, na altura, com o Professor Doutor Sérgio Rodrigues, docente no Departamento de Química da Universidade de Coimbra, via e-mail, para que me pudesse auxiliar no processo de cristalização de sangue. O professor ajudou-me a compreender os processos, dando-me até algumas publicações sobre o tópico – tanto da cristalização de ureia como de sangue. Chegámos, em conjunto, à conclusão de que a cristalização química seria bastante difícil, pois a partir do momento em que congelo o sangue (para o armazenar até ter a quantidade necessária), a hemoglobina expande e explode, não sendo possível a cristalização. As plaquetas e glóbulos brancos também teriam que ser retirados, para que não houvesse coagulação, dessa forma retirando apenas o ferro do sangue, facilitando a cristalização que não seria visível a olho nu. Para tal a forma mais fácil de cristalização visível seria um "falso cristal" – através da adição de mais sal ao sal presente no sangue, é possível fazer um processo parecido ao da cristalização, por via da desidratação, e permitindo assim obter um "sal de sangue".

1 Ao longo da sua obra *L'intime* (2013).



Fotografia do processo de cristalização do sangue utilizando sal.

2.1

A criação como declaração de amor

E se encontrámos o íntimo na criação artística, temos também de falar da empatia, e de como ela está presente na produção e fruição do objeto. A experiência estética pode ser avassaladora, na medida em que, pela forma como nos toca e penetra, nos subverte. Lembro-me de ver o teatro-performance *The Dan Daw Show*, no seu dia de estreia no Porto. Antes, iria haver uma sessão de esclarecimentos sobre os possíveis gatilhos[1] da peça. Quando chego ao Teatro do Campo Alegre, atrasada e com algum medo de já não conseguir perceber os gatilhos emocionais que poderia haver, deparo-me com a beleza incontornável que é uma relação teatro-espectador, na sua fórmula mais pura: um conjunto de pessoas que transmitem algo para outras.



Fotografia do teatro-performance *The Dan Show* retirada do site do artista, *Dan Daw Creative Projects*.

1 Representações de experiências *kink*, asfixia, humilhação, comportamento dominador, representações e linguagem sexualmente explícitas, descrições de sentimentos de ostracização, ruídos altos, luzes intermitentes.

Junto à rampa que leva à entrada, havia três veículos de transporte de pessoas doentes não urgentes ou, pelo que me pareceu e mais tarde me foi confirmado, o transporte público de pessoas com mobilidade reduzida, e incapacidade de se moverem por si até ao lugar do espetáculo (juntamente com corpos de bombeiros voluntários). Ao entrar, esta paisagem amplia-se para um espaço de total horizontalidade: à nossa frente, junto à sala, encontra-se a equipa responsável pela produção do espetáculo (menos, claro, os dois performers intervenientes na peça) pronta para esclarecer qualquer tipo de dúvida que pudéssemos ter. Ao lado da equipa, uma mesa[2] coberta de panfletos com explicações dos diferentes tipos de gatilhos, detalhando o que era cada um deles, juntamente com imagens de palco ilustrativas desses mesmos momentos. A equipa técnica falava inglês e português, e havia uma pessoa para língua gestual. Falei com a diretora do Dan Daw Creative Projects (Liz Counsell) sobre a minha preocupação com sons altos e luzes fortes, por ser uma pessoa ansiosa e esse tipo de estímulos me poderem desencadear ataques de pânico. A Liz levou-me à sala e pediu para que me sentasse no lugar em que eu iria permanecer no espetáculo, para que ela me mostrasse a intensidade máxima do som e das luzes antes da peça. Disse-me também que poderia sair quando quisesse, que o próprio Dan iria também falar disso ao público. Depois deste momento, podíamos ir para a sala ao lado, classificada de *Sala de aclimatização/Quiet room*, onde se podia permanecer em silêncio, para que houvesse habituação à luminosidade e à sensação térmica do espaço.

2 Na mesma mesa existiam também fotografias de frente, de trás e laterais dos performers, para uma fácil identificação das pessoas, juntamente com uma breve descrição das características corporais de cada um; tampões de ouvidos, óculos escuros, post-its de identificação de gatilhos, caso a pessoa seja mais sensível e necessite de ajuda. Estes são alguns dos objetos presentes na mesa, mas havia ainda mais.

Quando a peça começa, um performer já se encontra no palco e as luzes mantém-se acesas. Música de discoteca dos anos 80 passa enquanto o performer (KrisX) dança e nos fita, numa forma de avaliação do tipo de espectador que assiste. Após algum tempo de descontração do público e do performer, entra Dan Daw, artista que dá nome à peça. Fala connosco sobre a sua deficiência, e o que o leva a criar este espetáculo: a sua necessidade de retomar controlo do seu corpo, constantemente controlado por outros, numa sociedade eugénica e higienizante. Antes do espetáculo começar, apresenta-se a si e ao seu percurso, assim como ao do seu parceiro, KrisX (Christopher Owen). O artista fala connosco como se fizéssemos parte da sua relação. Explicou-nos a sua necessidade de controlo na sua sexualidade, mas também a necessidade dele e nossa (enquanto espectadores) de conhecermos os limites que o corpo aguenta, sejam eles de dor, seja de desconforto psicológico. Assegurou-nos que qualquer ato que fosse performado ali era consensual e treinado por aquela dupla. Existia uma *safe-word* entre o par, e caso fosse necessário, poderíamos adicionar a nossa ao espetáculo. Reforçou ainda que, se a qualquer altura, nos sentíssemos desconfortáveis com qualquer tipo de coisa, sendo ato, pessoa, temperatura, etc, poderíamos sair e voltar a entrar, as vezes necessárias – o facto de o consenso entre performers ter sido estabelecido, não significava que houvesse um contrato de aceitação do que iria acontecer entre performer e público.

Após esta longa, mas necessária, conversa sobre consentimento, dor e relações de afeto, o espetáculo começa. A peça foca-se em demonstrar uma parte da vida sexual de Dan Daw; existe apenas um ponto fulcral desta peça para a sua introdução neste relatório de projeto: estávamos aproximadamente no seu final, quando Dan é colocado por KrisX numa *Vaccumcube* – um cubo

metálico revestido por látex, no qual a pessoa entra em quatro apoios e lhe é retirado o ar, de forma a que fique presa pelo vácuo (*kink* de asfixia e pressão) – após alguns minutos neste cubo, KrisX entrega um microfone e um tripé a Dan, que diz, pela primeira vez, de uma forma bastante calma e clara: "Aqui posso relaxar, posso baixar a minha guarda e desfrutar do meu corpo. Se amanhã acordasse num corpo diferente, ficaria triste."[3] Este excerto é a *alma mater* do espetáculo, mas também, desta ideia de estar confortável e em controlo do próprio Corpo como um ato de manifesto e um ato de afeto.

Durante toda a peça, via-se o par a falar entre si, percebendo que apesar de haver humilhação, dominação, qualquer ato de agressão, havia acima de tudo, uma preocupação, ternura e cuidado pelo outro. Havia respeito pela vulnerabilidade. E havia-a não só na relação entre o par, mas entre eles e o público, que se veio a expandir também para a relação entre espectadores (havia partilha de lenços no choro, de fala entre estranhos, de movimentação espontânea na sala de espetáculo). Este foi o ponto que considero mais importante na peça. Não é o precisar de expressão do *kink*, mas sim a necessidade de respeito entre corpos, de informação sobre as carências de cada um. Através do cuidado, da ternura começa-se uma revolução. E foi através da partilha de um ato cultural que apelou à



Fotografia do teatro-performance *The Dan Show* retirada do site do artista, *Dan Daw Creative Projects*. Aqui é o momento em que Dan Daw é posto no *Vaccumcube*.

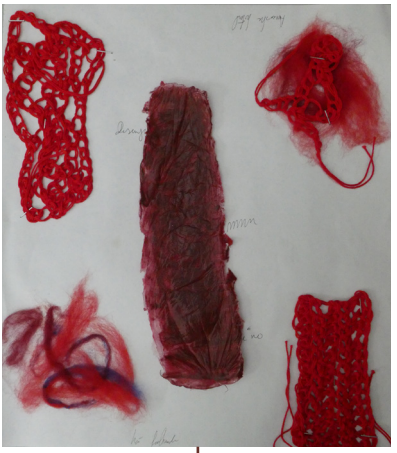
3 Falado originalmente em inglês, traduzido por mim.

integração total de todas as divergências, que surgiu uma união carinhosa entre corpos que outrora não se iriam cruzar. Esta experiência foi avassaladora para mim e suponho, para vários outros membros do público, por haver a partilha de um momento tão íntimo entre público e performers. E é nestes conceitos, de partilha, amor e empatia na prática artística, de nos transportarmos para o Corpo e experiência do Outro, que me quero focar neste capítulo – e felizmente, tenho François Jullien e Edith Stein a apoiar-me, pelo que não vou ser só eu a baralhar-vos.

Mas voltemos à minha performance *Na tua mão* – os seus preparativos foram forçosamente íntimos. Foram dois anos de recolha do meu sangue menstrual, de olhares confusos e meio enojados de colegas de casa quando pegava no copinho de vidro de iogurte no congelador para recolher a porção diária e o voltava a colocar lá (tudo limpinho e selado!). Mas também forçosamente me abri intimamente na minha experiência pessoal: tornou-se uma competição para mim própria, para ver quanto sangrava naquele dia, que comidas e bebidas afetavam o fluxo, a sua viscosidade, o seu cheiro, se valeria a pena o esforço, se faria sentido. E só fez sentido quando me libertei a segunda vez do sangue (visto que a primeira é a saída do sangue do meu corpo): quando o dei a alguém, nas mãos, no gesto performativo. Isto faz-me pensar que a criação nasce de uma relação entre o nosso Corpo e o manuseamento de objetos ou matérias à nossa volta. Este manusear curioso, despreocupadamente desenfreado, reverte a função do objeto para uma de preencher o nosso desejo pela estética:

"Artista realiza-se enquanto isso na forma de um tal apontar de um futuro. 'Vive realmente' por participar de movimento significativo. E 'sabe que vive realmente' por ser gesto de produzir movimento auto-analítico. E nós, os

observadores de gesto sabemos que o artista vive realmente porque nós nos reconhecemos no ato de criar." (Flusser, Gestos 2014, 68)





À esquerda: testes de diferentes técnicas textêis para o vestido da performance *Na tua mão*. À direita: primeiro desenho de estudo. Para esta performance, queria que não houvesse um reconhecimento do meu corpo, mas sim de uma Entidade que toma conta do meu corpo.

Este reconhecermo-nos no ato de criar traz-nos à empatia. O entendimento deste conceito é comumente associado ao sentimento de compaixão. Segundo Edith Stein, no seu livro *On the problem of Empathy* podemos dizer que a empatia é o que regula a parte psicológica do nosso corpo, e que sem ela, não obtemos uma relação com outros ou com o Corpo próprio. A autora refere que o experienciar da empatia é não primordial, embora se refira a uma experiência primordial. E, defendendo ainda que pode ser movimentada dentro da nossa própria consciência, faz-me pensar então que pode ser considerada plástica. Mas isto deixa-nos a perguntar: o que é a primordialidade? Passo a explicar: primordial é o que acontece ou existe desde o

nosso início - desde que somos pessoas[4], desde que retemos um sentido de consciência, ou seja, a empatia nunca pode ser primordial por ser resultado de uma experiência prévia, essa sendo sim, primordial. Um exemplo: uma situação em que o "eu" primordial confronta o "eu" não primordial em memória segundo um objeto. Também pode acontecer ao memorizar, reviver a experiência primordial em vez de a tornar um objeto do pensamento: "a memória sempre se mantém como uma representação com um sujeito não-primordial que está em contraste com o sujeito que recorda"[5]. (Stein 1989, 9) – a tal coisa de nunca experienciarmos o passado como a memória nos diz, de o cérebro, de cada vez que se "lembra" de algo, o rescrever.

Segundo Stein, a empatia pode ter diferentes pontos de vista e diferentes centros. O que a torna, de certa forma, plástica, e com esta consideração, é objeto propulsor da criatividade – o que a leva a tomar um certo percurso de pensamento dependente de experiências passadas externas e internas ao "eu", e a não ficar imutável perante experiências que possam vir a acontecer e a influenciar esse mesmo "eu". Por exemplo, aquilo que a autora menciona como empatia negativa[6] – quando não conseguimos sentir compaixão pelo outro, por experiências pessoais. Ou seja, se estiver a passar pelo processo de luto, é-me impossível sentir-me feliz por completo pelo outro. Stein afirma ser um exemplo do "eu" a ser puxado para outro "cogito" (pensamento, foco), podendo acontecer por diversas situações. O "eu" que Stein menciona é um objeto não-espacial, sem localização. No

4 Ou seja, desde que nos encontramos aqui, na realidade vivida.

5 Traduzido a partir do inglês livremente por mim.

6 No 2º capítulo *The Essence of Acts of Empathy* – 3º ponto *Discussion in Terms of Other Description of Empathy-Especially That of Lipps-and Continuation of the Analysis*.

entanto, o Corpo é usado como ponto de orientação. O corpo está aqui – no espaço imediato. Contudo, o espaço corporal, ou seja, o espaço que o corpo tem e ocupa, e o espaço exterior são diferentes. Para entender o espaço corporal, precisamos de sentir o espaço exterior, mas o contrário não se verifica.





À esquerda: pormenor de "gotas de sangue" em resina. Posteriormente estas gotas foram retiradas por rápidamente descolarem do fio.
À direita: fotografia de processo da produção do vestido.

A sensação corporal exige uma perceção do espaço exterior. Para que haja uma mudança externa há que haver uma certa afetação ao nosso Corpo, seja esta provocada por parâmetros exteriores a nós, seja por interação do próprio consigo mesmo. O "eu" constitui-se nos atos espirituais primordiais, o Outro em atos empáticos não-primordiais: eu experiencio a ação do outro por causa de uma vontade/ação em troca de um sentimento que retribua, positiva ou negativamente essa vontade. Permite-me receber uma dimensão do Outro

que é fruto da experiência para ele. Esta necessidade existe pela nossa natureza de procura do amor, do afeto.– "As comunidades sustentam vida – não as famílias nucleares ou o "casal" e certamente não o individualista arrogante. Não há melhor lugar para aprender a arte de amar como na comunidade." (hooks (2001), 129).

Esta procura aumenta no momento em que nos encontramos, numa sociedade profundamente narcisista e solitária. E é nessa falta de amor, de empatia, que a procura por ela cresce, que nos abrimos ao Outro. hooks diz que:

"à medida que a nossa consciência cultural das formas como somos aliciados para nos afastarmos do amor, para nos afastarmos do conhecimento de que o amor cura ganha reconhecimento, a nossa angústia intensifica-se. Mas também o nosso desejo. O espaço da nossa falta é também o espaço da possibilidade. Ao desejarmos, preparamo-nos para receber o amor que vem até nós, como dádiva, como promessa, como um paraíso terrestre." (hooks (2001), 221).

Concordo com a autora, é nesta ausência que abrimos a possibilidade para que o amor, a empatia e o íntimo nos penetrem e comandem a nossa vida.

É através da empatia que podemos apreender a criação plástica, pois é por ela que experienciamos o mundo. E é assim a experiência de *The Dan Daw Show*. E é desta forma que penso (e espero) que quem vê a minha performance a experiencie. Mas também penso o íntimo, na vivência e na criação – quão íntimo é partilharmos algo com o outro? Permitirmos que o que está na nossa cabeça, no nosso pensamento, escondido do exterior, se materialize e se apreenda pelo outro, que agora o leva consigo no seu interior, caso queira, claro. Não falo necessariamente da

prática artística, embora por vezes se enquadre; mas nos pequenos gestos do Corpo, na sua fala ou ausência dela, nas pequenas prendas que nos ligam ao Outro (nas casas de massinhas que vamos construindo e dando ao longo da vida). Quanto à prática artística, vejo a sua intimidade mais na sua produção, no contacto direto entre artista e matéria. Por vezes essa intimidade dissipa-se no momento de apresentação pública, mas o processo de produção é necessariamente íntimo, por ser a materialização do processo de pensamento do artista. Trago comigo as palavras de Dan Daw, de se sentir verdadeiramente no seu corpo e em controlo quando está naquela caixa de vácuo. Embora ele seja um Corpo completamente separado de mim, penetrou-me momentaneamente, através da experiência íntima. François Jullien, no seu livro *L'intime* (2013), analisa extensamente este termo.

E comecemos, claro lá está, pelo início. O íntimo abre-se em dois sentidos:

(1) "que o íntimo é o mais essencial ao mesmo tempo que o mais retraído e o mais secreto, escondido de outros;" – uma noção mais espacial;

(2) "que o íntimo é o que mais se associa ao Outro e leva à partilha com ele." – uma noção mais sentimental. (Jullien 2013, 22)

Se o íntimo é, em simultâneo, o que mais de dentro há, e também o que movimenta esse dentro para fora, em busca do Outro, a prática artística é vertente do íntimo. É algo conceptualizado e feito dentro de nós, para um Outro que virá, e o absorverá nos seus termos. A obra artística passa a não ser mais apenas minha, nem sua, mas nossa; Foi nesta base de pensamento que criei o texto que acompanhava o ato de dar o meu sangue ao público:

"O meu sangue é vosso. O vosso é meu.
O nosso é teu e meu. O meu e o teu somos nós.
O sangue de nós é vosso. Sangue e sal,
sal que sangra e sangue que salga."

Ao partilhar o meu "privado", o que não deve ser visto por mais ninguém, revelo-o, enquanto o aprofundo em simultâneo, produzindo um efeito de "inversão". Quanto mais se descobre o íntimo, mais se aprofunda e isolado fica. O autor reforça a necessidade de quebrar as fronteiras entre exterior e interior, equiparando o contacto do íntimo com a experiência através da pele: pela pele existe o interior do Corpo e o exterior do mundo (lembro-me logo da interconectividade do mundo de Maurice Merleau-Ponty[7], que nos diz que a apreensão do mundo à nossa volta é feita dentro de nós, em relação com o nosso corpo): diluindo estas fronteiras percebe-se a sua movimentação e integração no Outro, mantendo a sua individualidade. François Jullien adiciona que ser íntimo é ser intencional na partilha e no aprofundamento. Não pode a prática artística ser uma alteração da intenção do objeto? E uma partilha dessa intenção? Para defender a saída do íntimo para o exterior diz ainda que não se pode ser "íntimo" de si próprio, ou sozinho[8]. É sempre necessário um Outro, um exterior convocado. E na fruição do objeto artístico também não existe só um elemento – há produtor e fruidor, e sem um não existe o outro.

No mundo, o material está em constante disputa com o imaterial, estabelecendo-se formas de ambos os estados coexistirem. E estando o nosso Corpo em constante mudança e deslocação de um estado para outro, na sua dança entre o físico e o conceito, na criação e no

7 Em *Fenomenologias da Percepção* (1999).
8 Ao longo das páginas 25-27.

crescimento, gosto de pensar que o mesmo é um objeto plástico, fruto de todas as pequenas mudanças consequentes da adaptabilidade ao ambiente em que se encontra. Uma das particularidades do Corpo, como falámos anteriormente, é a de, segundo Paul Valéry, se multiplicar em quatro, na fórmula de 3+1[9]: o corpo que é visto (1), o que vêem os outros (2), o corpo científico, escondido por trás da pele (3), o corpo ideal, o que está totalmente terminado (+1). Este último é ideal por ser pensado como o desejo. É o corpo que alimenta as nossas necessidades, que como vimos anteriormente, são pensadas como primárias e secundárias. Acredito que é nas necessidades secundárias que este quarto corpo se realiza.

O gesto de criar é alimentado pela curiosidade, e o desejo de subversão da forma do objeto, como nos diz Flusser. No entanto, é também um gesto de aproximação ao Outro, uma forma de dizermos "eu vi x, pensei em y, e decidi mostrar-**te** z para que me possas conhecer". Sempre que fazemos algo, fazemo-lo para o Outro. A prática artística é uma das formas que temos para demonstrar que conhecemos o objeto (ou a ideia) a um ponto que o conseguimos subverter e reconstruir de forma a alterar o seu propósito, dando a conhecer ao espectador outras formas de compreensão de um determinado objeto, ou como diz Flusser sobre o gesto de fazer: "As mãos procuram valorizar uma realidade, e realizar valores. Fazer com que o que é seja como deve ser e o que deve ser seja." (Flusser, Gestos 2014, 87)

Considero por isso que a minha produção artística seja uma forma de comunicação. É não só uma expansão do Corpo, como uma forma do próprio se chegar ao

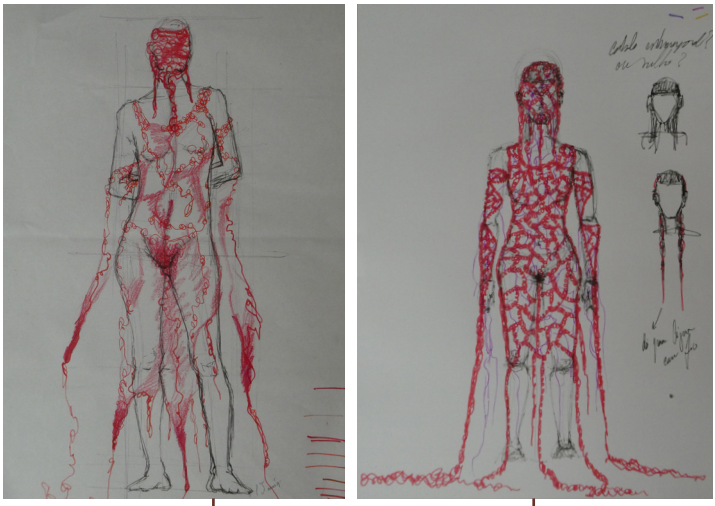
9 Esta adição é feita em +1 pelo autor considerar que o último corpo, embora esteja presente em todos os anteriores, sobrevoa-os e é um separado dos outros. Não depende dos outros, embora seja parte constituinte deles.

Corpo do Outro. Não só revela um íntimo espacial, de uma retração paradoxalmente externa, como também procura por um Outro com quem possa ser partilhada. A produção partilha a última fase do *gesto de fazer* de Flusser – a exposição – exatamente porque o seu existir é para o Outro. É também, por ser uma expansão do Eu para o Outro, um gesto do íntimo, nesta sua necessidade de entrar no Outro, mas também na sua ambiguidade de expressão, de declaração e de compreensão. É uma soberba declaração de amor, não só para o Outro, mas também para a matéria e para o pensamento em torno desta e do indivíduo. É um conhecimento e conexão tão profunda com a matéria que é possível subvertê-la para que o Outro a procure. No que difere no íntimo é, talvez, não ser uma relação exclusivamente pessoal de dois



O objeto escolhido para guardar o sangue cristalizado durante e após a performance. Traz um ambiente de relíquia, de algo que deve ser cuidadosamente guardado.

elementos. Sim, exige um Outro, mas não é "aquele" Outro, com determinadas características individuais (como a cor dos olhos, ou se gosta mais de doces ou salgados) mas sim um ou vários que virão, e se encontrarão no e com o objeto. Não exige particularidades de um certo indivíduo, com nome e idade específicos, mas sim um que consinta a entrada daquele objeto no seu interior. E também é exteriorizar algo de tão profundo, que não haveria outra forma de o explicar e materializar que não o gesto. Podemos ainda vê-lo como o *balbúcio inesgotável* que Jullien atribui ao íntimo, que nos mais pequenos



Estudos de forma do vestido. Inicialmente, foi composto apenas por fio trabalhado em crochet, depois foi adicionado uma camada inferior de toule.

detalhes da vida quotidiana encontra forma de invadir o interior do espectador, através de símbolos que, à partida, não fariam grande sentido.



Fotografia de preparação da performance *Na tua mão*.
No dia da inauguração da exposição *Entre a XIV e a XV: até ao corpo*, a performance iniciou meia hora depois da abertura e durou cerca de uma hora. Nesse tempo, quem quisesse, poderia vir ter comigo, e eu dar-lhe-ia um pouco do sangue na sua mão, enquanto sussurava:
O meu sangue é vosso. O vosso é meu.
O nosso é teu e meu. O meu e o teu somos nós.
O sangue de nós é vosso. Sangue e sal,
sal que sangra e sangue que salga.

Na tua mão
2021-2024
Fio de algodão, chiffon e açucareiro de cristal e prata contendo cristais de sangue menstrual
Performance de duração aproximada de 1h





Espaço onde a entrega do sangue acontecia.

Sinopse:
Um momento de partilha da não violência. Do ser sangue, da unidade do sal. Através da partilha de sangue menstrual cristalizado, pretende-se partir de um pensamento sobre a utilidade do sal, aliada ao sangue, na forma como o sal conserva mas também corrói. Uma entidade senta-se do outro lado do parlatório, permitindo que o espectador se sente à sua frente, sem que a veja na sua totalidade. Neste espaço, repete-se o que se fazia no passado - uma ligação com o mundo exterior através da partilha de objetos, toques e palavras.

Registos fotográficos tirados por Vitor Rosário.



2.2

O trauma como agente escultórico de subtração e adição

Comecemos por um exemplo aparentemente simples: imaginemo-nos como a nossa criança, no seu auge de curiosidade pelo mundo, num dia ensolarado e quente. Pomo-nos em cima de uma bicicleta, e vamos até ao fim do quarteirão (e mais um bocadinho), até onde os nossos pais nos disseram que era o limite para brincar quando, de repente, a corrente da bicicleta sai, perdemos o controlo e caímos. Qual será o final?

1. Ao atravessar o limite permitido, caímos. Das duas uma: ou os pais não nos ouvem, ou ouvem. Digamos que nos ouvem e até vêm ao nosso encontro (porque podiam não vir, mas alongar-se-ia ainda mais este exemplo), ouvimos um ralhete, de como sabemos que não devíamos andar mais do que já andámos, que ainda por cima magoámos o joelho e até estragámos a bicicleta. Conclusão: Não gostamos de andar de bicicleta porque associamos à queda e à repreensão dos nossos pais.

2. Temos o joelho esfolado, gritamos por ajuda e os pais ouvem. Eles vêm à nossa procura, veem o nosso joelho raspado, a bicicleta no chão, e acalmam-nos: **cuidam** da nossa ferida, arranjam a corrente à bicicleta, trazem-na para cima e incentivam, sempre com a sua asa protetora e a sua paciência guerreira a voltar para cima da bicicleta. Lembramo-nos agora, vagamente, de uma queda feia que tivemos na nossa

infância, até sabemos apontar para a cicatriz do acontecimento, mas andamos com facilidade numa bicicleta caso seja necessário.

3. Os pais não ouvem, ou não vêm, e raspámos o joelho. Mas nós percebemos que foi uma pedrinha que se meteu no caminho, respiramos, tiramos as lágrimas da cara e voltamos para a bicicleta a caminho de casa, afinal já vimos amigos nossos a caírem, levantarem-se e continuarem. Ainda por cima não estamos longe de casa, foi mesmo ali no limite. Lembramo-nos das várias quedas dadas, sem grande importância agora para o facto de gostarmos ou não de andar de bicicleta.

4. Ou ainda, continuamos ansiosamente a chamar pelos pais, eles não vêm, ainda por cima estamos fora do limite, onde há perigos que nem sabemos imaginar, e temos o joelho e a bicicleta raspados. Temos de ir para casa sozinhos, sem ajuda, com o joelho a arder e a bicicleta na mão, sem saber o que irá doer primeiro: a reprimenda de irmos para o espaço não permitido, ou o betadine na ferida. Não voltamos a pegar na bicicleta, essa coisa que nem se equilibra sozinha.

Peço que prestem atenção às variáveis no nosso cenário: é sempre, de certa forma, a interação do corpo juvenil com outros. Estas variáveis são constantes na nossa vida e podem verdadeiramente moldar a forma como somos, se somos alguém que nunca irá andar de bicicleta, nem irá ensinar aos seus, ou se somos apaixonados por *trekking* e *BMX*. Praticamente todos nós iremos experienciar algum tipo de evento traumático na nossa vida.

"Trauma é quando vivenciamos eventos muito stressantes, assustadores ou angustiantes que são difíceis de lidar ou estão fora de nosso controle. Pode ser um incidente ou um evento contínuo que acontece durante um longo período de tempo." (About trauma s.d.)

O trauma é qualquer afeção ao corpo psicossomático, que altera a sua experiência vivencial, deixando danos[1]. Estas represálias precisam de ser cuidadas de forma que o corpo se readapte para que a sua experiência do mundo se mantenha em curso. O trauma altera significativamente o modo como nos relacionamos com o Corpo próprio e com do Outro. Esta alteração deve-se à plasticidade inerente ao ser humano, sendo então um mecanismo modelador do Corpo. O trauma é simultaneamente um agente de modelação por subtração e adição. No caso da subtração, existem duas possibilidades: a da subtração física, como a perda de dentes ao cair no chão, ou até a primeira camada da pele ao raspar no asfalto, e a subtração psicológica, pelo impedimento de continuar determinado percurso (o de querer andar de bicicleta) pelo trauma. Sendo físico ou psicológico, o trauma molda o corpo pela impossibilidade dele continuar no percurso que seguia até ao momento do acontecimento (traumático). A subtração altera substancialmente o comportamento do corpo e, se não houver um cuidado a seguir (um agente de modelação por adição), o próprio não se regenera, mantendo-se numa espécie de membro fantasma/coto. Também introduz marcas no corpo que podem ser mais ou menos definitivas, dependendo do nível de cuidados/afetos que o próprio obtém após os acontecimentos que levaram à produção desse trauma.

1 Após visita ao site: https://www.mind.org.uk/information-support/types-of-mental-health-problems/trauma/about-trauma/

Explicarei melhor em *Só mais um bocadinho.*

Um desses cuidados é o repouso. Através do repouso, o corpo obtém mecanismos de reforço da sua força vital.

Se, por um lado, o esfolar da pele lhe causa uma subtração, o crescimento da cicatriz, ou a introdução de implantes nos dentes é uma adição ao corpo resultante desse acontecimento. É, ainda, uma adição, uma nova camada adicionada na parte psicológica pois, pode impedir-me de querer voltar a andar de bicicleta, mas passo a apreciar mais andar a pé pela cidade, coisa que não aconteceria se não fosse aquele evento. Também passo a atribuir ternura à minha mãe que tanto me beijou os joelhos depois das quedas, mostrando-me que é através do cuidado que se cura uma ferida. Esta simultaneidade do que é aditivo e subtrativo pode ser motivo da criação artística. A produção plástica



Processo de produção das peles em látex. Este molde foi feito ainda em Licenciatura, sendo um molde do meu corpo inteiro em posição de descanso. (Ao lado, vemos uma fotografia do processo de moldagem)



torna-se um mecanismo de expressão do trauma e um gesto de cuidado para o mesmo. Através da criação cuidamos uns dos outros, e podemos retomar à nossa experiência vivencial. Demonstramos as fragilidades do corpo, tornando-as uma das nossas forças vitais. Em *Só mais um bocadinho*, as camas que preparei para aqueles corpos esmorecidos e magoados são frágeis e criam uma falsa sensação de conforto – se algum deles se virasse facilmente caía e tornava a magoar-se. No entanto, cada uma delas é desenhada especialmente para o corpo que descansa nela, mais nenhum cabia "confortavelmente" lá. Esta atenção, embora precária, traz uma sensação de carinho pobre, sem mais capacidades do que aquilo que já lá está. Também as costuras feitas demonstram uma vontade de cuidar, de tratar das feridas daqueles corpos. Alguém cuida das subtrações feitas aos corpos de forma que, eventualmente e se possível, se transformem em adições. É no descanso cuidado, no desejo de "desligar" o Corpo utilizando métodos curativos para ele, que encontro a prática artística, e portanto, é ela que vejo como método propulsor dos gestos afetivos – "recuperar o corpo é ter a quem dar as mãos." (Bonneville, 2021, 1).



Fotografia do interior do molde, no processo de fecho das duas partes. Ao fundo, vê-se a impressão da cabeça, e o início das tranças do cabelo.

O momento de produção destas peles em látex foi intenso e, apesar das conversas que ia tendo com outras pessoas, acabei por entrar num ciclo de produção sem um pensamento nela.
Por causa disso, tornei o trabalho demasiado mórbido, não havia a sensação de corpos em estados de repouso. Havia um movimento estático, mas essa imobilidade não remetia para o repouso, mas para uma restrição de movimento. Apercebi-me assim que o que estava a fazer era quase como um "cuidar" em demasia do molde. Para o corpo recuperar, precisa de tempo, de repouso. Naquele momento, estava apenas a fazer os corpos morosos, não os estava a deixar repousar. Tinha de lhes fazer uma cama.



Numa sociedade cada vez mais apressada e veloz, não só pela tecnologia mas pelos próprios corpos que a controlam e se deixam controlar por ela, a regeneração encontra-se num limbo de existência. Por um lado, encontrámos mecanismos melhores para que este repouso seja feito da forma mais "eficiente" (sendo esta palavra bastante perigosa para o nosso pensamento), como antidepressivos, ansiolíticos, analgésicos, as folgas e as férias. Estas "muletas" do repouso fazem com que este ocupe menos tempo das nossas vidas produzindo resultados imediatos – este é um conceito utilizado de forma descomedida, pois apenas vê a possibilidade de o ser humano ser uma máquina de produção de capital, sendo estes "resultados" alcançados de forma que mais rapidamente o corpo possa voltar a produzir, sem que ele próprio esteja preparado para tal. Por outro lado, esta constante procura do "mais rápido e melhor" envenena a alma para que a mesma nunca se ocupe do tempo necessário de repouso. O repouso está a ser posto em causa como ineficiente quando, na verdade, ele é mais que necessário para que o corpo se recupere, para que as subtrações se transformem em adições e vice-versa. Para tudo isto são necessários tempos específicos ao Corpo, e não àquilo que queremos dele. Mais: não existe uma recuperação em isolamento, sem amor, sem prazeres, sem conexões. E também não existe um verdadeiro cuidado se este for apressado, ignorando a sua importância no contexto social.

Vagina (1087,8cm)

Os meus vazios cabem em 53 páginas deste documento.

Sinopse *Quanto (que) cabe de mim?*:
Boca que se expande nos vazios do espaço.Circulo pelo espaço, faço-o meu, ou ele faz de mim seu. Oiço o meu corpo nele, sinto os meus buracos a ressoar pela acústica do que me circunda. São também eles espaços de refúgio, quentes, seguros. Formas que, para serem preenchidas, necessitam de um ato de afeto que não obrigue a sua forma a expandir para além do que é capaz. A expressão dos vazios faz-se através deste movimento, e carece de um recetor. Os sacos de carne em que nos instalámos são meramente contentores que servem de meio para nos movermos entre o espaço, um marcador facilitador da nossa identidade. No entanto, também eles podem ser estendidos e distorcidos, também eles podem não facilitar a identificação do eu. O vazio é importante na medida em que nos permite estas extensões e distorções, criando alternativas à identidade, comunicando que também essas alternativas, também esse espaço é - eu.

Mini teste feito com restos de látex e napa.



O repouso após um período traumático remete-me para um ambiente de almofadas, de sofás, de casa, de mimo. No contexto sociocultural que sei ser particular a Portugal, talvez no máximo ao Mediterrâneo, o conforto do repouso e da experiência na casa dos avós é muito específica. Os avós como figura parental, devido a este contexto, são os cuidadores mais "amorosos", que perdoam o mal das crianças, que lhes atendem aos carinhos, que não se chateiam. Por vezes, esse próprio cuidado origina-se num ambiente muito precário tanto a nível económico como sociocultural. A casa dos avós tem uma estética particular, um cheiro específico, um espaço temporal congelado.

Remeter a essa estética, à "casa da avó" pareceu-me ser o mais acertado para poder cuidar destes corpos. Para tal, utilizei napas com padrões florais para as almofadas, e pernas de camas do estilo "Luís XV", torneadas, para que criasse um ambiente confortável, antiquado. Tornei as camas num espaço confortável, no entanto, precário. Cada uma delas pertence à pele que encontra deitada, têm a sua silhueta. É confortável naquele momento, se se virassem, cairíam.



Pormenor do "pé" de uma das peles.
Registo da exposição *UmPontodeSituação.*

2.3

Os cuidados e a prática artística como aglomerante

E continuando nos preparativos dos corpos, lembro-me de só querer descansar, de querer evocar aquelas vezes em criança em que estamos rabugentas, depois de uma longa viagem de carro, e fingimos estar a dormir para que os nossos pais, da forma mais desconfortável, nos carreguem até casa. Ou das vezes em que depois de uma dor de coração muito grande, só queremos colo apesar de já sermos demasiado crescidas para isso. Mas estas memórias residem todas num ponto – no descanso, no querer um momento para parar e deixar o Corpo sentir, para que recupere. Queremos estar com aqueles que cuidam de nós. Não sei quem disse isto, pois falha-me a memória e não consigo encontrar a citação, pelo que receio que até possa ser daqueles mitos que se assumem como verdades: mas sempre houve uma discussão sobre o momento exato em que nos tornámos humanos. Há quem diga que foi a partir da criação da primeira arma ou ferramenta, mas alguém disse algo diferente: a partir do momento em que começámos a cuidar. Este é, para mim, o momento. Existem umas ossadas milenares em que um dos fémures tem uma fratura cicatrizada.[1] O fémur é dos ossos mais difíceis de cicatrizar, o que faz

1 A partir do artigo on-line *Did Margaret Mead Think a Healed Femur Was the Earliest Sign of Civilization?* de Gideon Lasco.

pensar que essa pessoa foi alvo do cuidado de outra ou outras – e é nesta beleza do cuidar de alguém, de o deixar no seu repouso, que encontramos a nossa significação. Não concordo totalmente com esta perspetiva pois já está mais que documentado que existem várias espécies que cuidam dos mais vulneráveis. Esta noção do cuidar é interessante pelo seu fundo mais escondido – é que sem esse cuidado, o Corpo enfermo não prevaleceria. Sem a adição do cuidado, o Corpo estagnava.





Depois de perceber que nestes Corpos só existiam subtrações, decidi dar-lhes aquilo que podia para que as subtrações se tornassem adições, mesmo que fossem poucas. Ao último látex, o de corpo inteiro, decidi colocá-lo na parede, como quem guarda um casaco (como vemos na imagem à direita), para que indicasse a saída de um deles – um dos corpos já se encontra recuperado. Talvez aguarde os outros noutro lugar distante. Por fim, as peças foram apresentadas em conjunto, cada uma com a sua devida cama, com espaço suficiente para se caminhar entre elas mas ainda com uma proximidade que delimitasse o seu espaço de repouso. Os elementos estão dispostos de maneira a que não haja uma ordem de recuperação, e ainda de forma a que não estejam a olhar uns para os outros. Dessa maneira, percebe-se que há uma relação entre eles, pela matéria, mas não se sabe até que ponto há uma boa conexão entre eles. É importante que a pele que já se libertou, o elemento que se encontra na parede, se centralize no espaço, para indicar que a sua saída não foi apressada, e que, caso os outros elementos acordem, consigam ver que é possível saírem.

Quando existe um trauma e não existe um cuidado, o Corpo mantém-se estagnado, danificado. Isto é, o Corpo

transforma-se num lugar de batalha entre o trauma e a sobrevivência corporal, e perpetua-se um ciclo de microagressões internas e externas, que não permitem ao Corpo atravessar por completo o espaço que lhe pertence. Mas podemos obter diferentes resultados desta batalha. Dando a este Corpo o cuidado (e o tempo) necessário para que se recupere, ele irá adaptar-se da melhor forma possível. Vejo os gestos de cuidado como uma espécie de cola, um aglomerante que pega em todos os bocadinhos que ficaram partidos ou rasgados, e tenta reagrupá-los e reajustá-los da melhor forma possível. Uma destas colas é a prática artística, vejamos: a readaptação do Corpo pode ser através da sua expressão na prática escultórica, na criação de um espaço para que o Corpo se expresse e readapte. Na produção artística, não só criamos uma extensão do nosso próprio Corpo, como também um meio de comunicação em direção ao Outro. A prática artística estabelece uma ponte comunicante entre o espaço, o tempo e os Corpos. E a sua produção torna-se o seu momento regenerativo, de cuidado. A concetualização e o processo de produção, embora sejam algo estáticos até ao momento de apresentação da obra concluída, são momentos altamente velozes, de transformação de um corpo-objeto. Trazer de volta a necessidade do repouso na vida é trazer afetos, cuidados. É retomarmos à nossa plasticidade corporal inerente – quer pessoal quer social. E é aqui que a minha prática artística toma lugar. Insisto: vejo-a como uma cola, um aglomerante daquilo que contemplo e carrego, e que pretendo dar e transmitir ao Outro. É na produção que encontro o método mais eficiente para comunicar aquilo que, por palavras, ficaria incompleto. E por isso é que me é tão difícil escrever tudo isto, explicar tudo o que faço, mas estou a tentar fazer-vos perceber tudo o que vai na minha cabeça, por sentir também que é uma forma de abrir o íntimo aos leitores, nem que seja por breves momentos.





Registos do trabalho *Só mais um bocadinho*, na exposição *UmPontodeSituação*.



Só mais um bocadinho
2022
Série de esculturas em látex, napa e madeira
Dimensões variadas

Sinopse:
Uma série de corpos em diferentes estados de repouso, de recuperação. Aparentam ter alguém que os cuide, de forma bastante precária. Ao mesmo tempo, parece que alguns já terão iniciado o processo de saída deste momento de cuidado. Que tempos precisamos para recuperarmos? Quem nos tira de lá? Com este trabalho procuro criar uma noção familiaridade através de três materiais representativos de três gerações diferentes: a madeira torneada, típica dos nossos avós/ bisavós, as napas dos sofás dos nossos pais e, por fim, o latéx, material industrial e bastante atual, que convive com as gerações mais novas. Somos resultado das interações das gerações anteriores, e somos tudo aquilo que elas nos deram e não deram. As dores que carregamos, apesar de diferentes das delas, nascem nelas, e só as tratamos (às dores) com a ternura e atenção ao corpo social, complexo e diverso.

3.

Dentro de nós, um fundo comum

Chegamos, por fim, a uma espécie de compreensão (porque ainda há muito mais a dizer, mas faltam-me tempo e leituras para poder aprofundar) dos três pilares que assumo serem o sustento da minha prática artística. Estes pilares baseiam-se no Corpo, no espaço e no que fazemos com eles. Será sempre através das vivências do meu Corpo que irei produzir os meus objetos. Eles nascem de mim e caminham até ao Outro, esperando que possam fazer parte dele de alguma maneira.

Este sentimento é um que consigo ver na generalidade das pessoas, em relação àquilo que lhes permite viver. Quando vemos essa paixão em qualquer tipo de profissão, sabemos que é alguém que faz o que faz não só por si, pelas suas experiências, mas também o faz pelos Outros. Em *A fortunate man* de John Berger e e Jean Mohr, os autores homenageiam o Dr. John Sassal, um médico que compreendeu o seu emprego como uma forma de retribuir à comunidade, através da prática curativa. Neste livro, percebemos como através da conexão com o paciente, através da empatia, o médico consegue realmente ajudar a pessoa, através do seu valor social , portanto, do *estar-com*[1].

Este livro, embora seja uma ficção, demonstra-nos como a compaixão e a conexão com o outro pode servir

1 Em *Being Singular Plural*, Jean-Luc Nancy.

como método curativo do Corpo. Sassal, ao entrar na aldeia, relaciona-se com os locais através da sua abertura com os pacientes, no seu comportamento entre pares, e, acima de tudo, na sua paixão pelo cuidado como prática curativa. A sua empatia perante os outros, as suas dores, são aquilo que o levam a ser tão atencioso a sintomas que, um médico mais descuidado, não prestaria atenção. Esta empatia leva a que haja também uma abertura daquela comunidade ao médico, criando uma conexão que leva a um tecido social mais coeso e, por consequência, a confiança (ou confidência) no doutor. Se, por um lado, o médico tem uma ação curativa no local, também intervém no espaço com uma noção total do Corpo – sendo ele individual ou coletivo – percebendo as suas diferentes dimensões. Esta forma de estar em comunidade, relaciona-se com a experiência relacional humana de Jean-Luc Nancy. O autor propõe que o indivíduo não é isolado, estando sempre a ser compartilhado e exposto ao Outro. Esta perspectiva vem de acordo com a compreensão do que Sassal entende como singularidade, comunidade e ser, enfatizando a interdependência e a abertura à diferença como aspectos fundamentais da existência. Voltamos à noção de *estar-com*, de perceber que somos Corpo quando este se aproxima do Outro: "se o Ser é ser-com, então é, no seu ser-com, o 'com' que constitui o Ser;" (Nancy 2000, 30). E é neste "com" que encontramos um espaço cheio de pontes e redes que ligam os diferentes Corpos – uma delas sendo a prática artística.

Mas acho melhor dividir este capítulo em duas partes – uma relativa ao amor existente na produção plástica, muito semelhante ao amor como prática curativa; e a outra a esta produção artística amorosa como forma de expansão corporal.

3.1

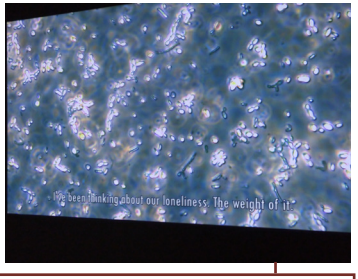
O amor na produção

Numa entrevista dada à Lannan Foundation, dirigida por Michael Silverblatt, John Berger fala sobre a importância da ternura como ato revolucionário de liberdade, isto porque é dado gratuitamente, sem que se peça algo em troca. Previamente, assume que a vida é rodeada por dor e a ternura é uma resposta que denuncia sem juízos de valor a existência desse sofrimento. É a resposta ao renunciar ao julgamento das pessoas. Para o escritor, a ternura é também um ato livre de pressão cultural e intelectual, é inerentemente humano, independente do seu contexto social. Diz que a ternura tem diversas formas de demonstração, nomeadamente a da aceitação da presença dos mortos na vida. Pessoalmente, umas das suas demonstrações é a produção artística, pois torna-se um gesto ternurento perante o objeto trabalhado. Ou seja, é na sua manipulação, nos gestos que o contornam, que se afagam as dores que compreendem a vida. E vejo também na produção uma prática curativa, tal como Dr. Sassal via a conexão entre a sua comunidade como um método curativo da medicina, tomando o corpo como um todo. Através da produção consigo entender que tipos de cuidados afetos ao Corpo podem ser desmistificados utilizando a prática artística como ferramenta.

Esta forma de ver a produção não é apenas minha. No livro *Like Love* de Maggie Nelson, vemos uma compilação de

ensaios e entrevistas a diversos artistas das mais diferentes disciplinas. Na troca de e-mails entre a autora e a Björk, no capítulo *Uma Continuidade Imaginada*, lê-se numa conversa sobre os vários métodos de criação de ambas as artistas, e no quadro das várias formas através das quais veem o seu trabalho, que há uma que as conecta: a de valorizar a matéria que trabalham através do gesto de amor que lhe pertence. Veem no seu trabalho, seja música, seja escrita, uma parte delas. Reconhecem o seu Corpo. Percebe-se que existe um respeito mútuo e um aprofundamento do íntimo no trabalho de cada uma. A certo ponto, Björk, sobre ter lido o livro de Maggie Nelson *Bluets*, traz uma citação que me parece ser pertinente para o sentimento de partilha íntima entre uma pessoa e um objeto: "Que familiar aquela sensação curiosa que se tem depois de ver um filme e que mexe com os nossos botões e o cérebro diz uma coisa e o coração outra" (Nelson 2024, 174). – é esta sensação familiar que me parece ser o retorno do íntimo ao Corpo. É na partilha íntima entre objeto e o Corpo que realmente voltamos para ele. E esta partilha pode ser tanto da perspetiva do espectador como da de quem produz. Ainda na conversa com Björk, a cantora conclui que é através da partilha da vida que se percebe a absurdidade da mesma, e é esse o ponto da partilha cultural: "O objetivo da arte é mostrar às pessoas que a vida vale a pena ser vivida, mostrando que não vale." (Nelson 2024, 176).





À esquerda: folhas de sala da exposição *Conexão.*
À direita: fotografia do vídeo *Desabafos, delírios ou aberturas*. Na exposição *Conexão*, pela centralidade do local, o vídeo foi exposto com legendas em Inglês e Português. Mais tarde, no Café Candelabro, o vídeo foi apenas visto em Português.

Nunca vou conseguir ver os *Desabafos, delírios ou aberturas* sem perceber que me sinto sozinha. Não quer dizer que, num lugar imaginário, não o veja como uma forma de me conectar a outros, nem que seja num plano momentâneo. Na exposição *Conexão*[1], onde apresentei o vídeo pela primeira vez, uma experiência que percebi ser, no mínimo engraçada, foi a de ouvir alguns dos espectadores dizer que não percebiam a relação entre as manchas que passavam e o texto do vídeo. *Se te sentes sozinha porque é que se vê tanta bicheza no vídeo?* Mas também era essa dissonância que me interessava. A absurdidade da solidão num conjunto de micro-organismos em constante mutação que é o nosso Corpo. É um desejo que fica por completar que traz este sentimento. É o Corpo a exigir que nos encontremos com o Outro. Mas a solidão não deixa de existir ou de ser válida por sermos compostos por milhões de outros organismos. E este pensamento veio a permear a conversa dada depois da visualização do vídeo no Café Candelabro[2], onde o curador da mostra *Playlist*, Francisco Vaz, fez notar, mais uma vez, que a

1 Na Casa da Imagem em Vila Nova de Gaia, em Abril de 2024.
2 No dia 8 de Agosto de 2024, permanecendo lá durante o mês inteiro para a 87ª Edição da *Playlist*.

potência do vídeo se encontra mesmo na ambiguidade de imagem e texto. Esta mostra de vídeo veio a fortalecer ainda mais o trabalho, pela sua localização – um bar bastante frequentado, quer por pessoas locais quer por turistas, das mais variadas línguas e diásporas – que embora não fossem propositadamente lá para ver o meu trabalho, davam de caras com ele e, podendo ou não percebê-lo, levaram consigo nem que seja a estranheza de uma TV a passar em *loop* imagens meio azuladas de pontos brancos.

Comecei a escrever para este vídeo num sábado de trabalho, em que ninguém entrava na loja pelo frio que estava na rua. Era daqueles dias de sol de inverno em que está um frio cortante, mas em que, quando se abrem as nuvens, o calor do sol parece ser um abraço gigante sobre a nossa pele. Estava aborrecida e, num dia em que as mãos não podiam mais estar quietas, já tinha feito os entreténs do dia laboral: o meu crochet para acabar a roupa para a performance *Na tua mão*, a tentativa de interessar-me no desenho mais uma vez, a perda de células cerebrais no *doom scroll* das várias redes sociais a que me prendo – e decidi escrever, que assim conseguia livrar-me dos anúncios sem-fim, desligar o aborrecimento, pensar e mexer as mãos, como diz Flusser: "Escrever, por ser essencialmente gesto penetrante, é manifestação de pensamento." (Flusser, Gestos 2014, 102).

Um texto que começou por ser uma entrada do diário daquele dia, tornou-se um mote de reflexão para o vídeo. Pensar nas conexões do quotidiano fez-me perceber que são estas que servem de fonte para a minha produção. Nos seus diferentes níveis e escalas, são as conexões que compõem o nosso Corpo, e que o transportam para o Outro. E é neste relacionar de corpos e gestos, que posiciono a prática artística.

Ainda com Nelson, mas desta vez nos seus textos em honra de Judith Butler, onde a autora se foca no livro de Butler

Precarious Life para perceber como as emoções profundas (aquelas que Stein diria de primordiais, que se encontram em nós desde o nosso primeiro momento) afetam a nossa forma de estar no mundo, não só como indivíduos mas como membros da sociedade:

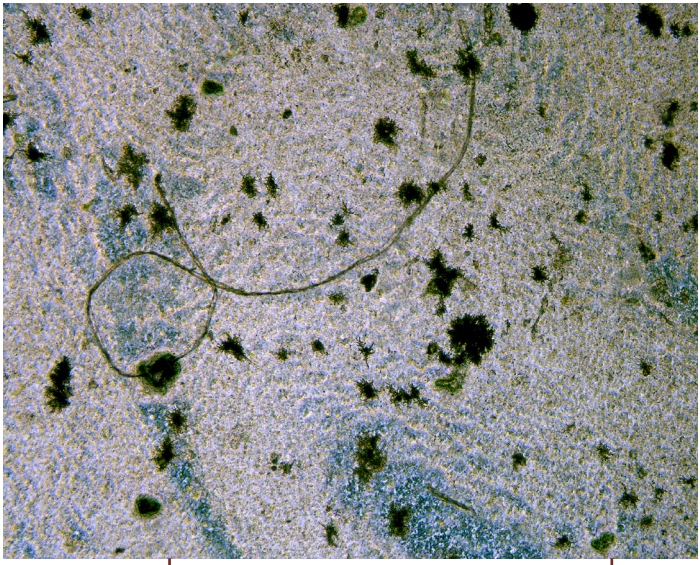


Imagem obtida através da observação em microscópio da celulose de SCOBY. Nas imagens todas que tirei, só nesta é que aparece o organismo que parece um fio. Parece-me estar sozinho.

"Sermos empurrados para os nossos pensamentos e encontrarmos os seus limites, depois deixamo-los na berma da estrada para que outro pegue e os leve a dar uma volta. Juntamo-nos, separamo-nos. Fundimo-nos, dividimo-nos. Apegamo-nos, desapegamo-nos, produzimo-nos e apresentamo-nos, perdemo-nos. Abotoamos e desabotoamos, várias facetas das nossas vidas entram e saem do enquadramento.

Sempre que nos propomos a relacionarmo-nos com os

outros – na verdade, a amá-los – lembramo-nos de que, na maior parte das vezes, nos vamos magoar quanto a quem ou o que eles são, quem e o que somos para eles, quem ou o que somos juntos." (Nelson 2024, 296-297)

Esta passagem fez-me retornar a Merleau-Ponty e a Jean-Luc Nancy, a reforçar a ideia de que não nos constituímos apenas em nós próprios. Há sempre uma parte de nós que se constrói no exterior, em partilha com os outros, e a experiência artística pode ser vista como uma força curativa do Corpo, que potencia a mutação desse mesmo Corpo através da conexão com objetos e o Outro:

"Se não é o afeto e a disponibilidade para o toque que Butler funda (tal como Sedgwick) para a nossa comunalidade, é algo próximo: os nossos corpos e os nossos desenvolvimentos comuns são assuntos com os quais primeiro nos relacionamos com os outros através dos nossos corpos. Este é (a maior parte) do parágrafo que me deixa impressionado: 'embora lutemos por direitos sobre os nossos próprios corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos não são nunca apenas os nossos próprios pensamentos, o corpo tem a sua dimensão invariavelmente pública. Constituído como um fenómeno social na esfera pública, o meu corpo é e não é meu.' " (Nelson 2024, 48)

Depois, entre conversas, chegamos ao ponto de perceber a importância da ternura, desta vez sobre os espetros de olhar de Butler e de Barbara Taylor *On Kindness*: "Barbara Taylor, sobre a bondade: negar ou desconsiderar como patológica a dependência que cresce entre os íntimos não faz qualquer sentido." (Nelson 2024, 44). Esta necessidade de dependência daqueles que nos são íntimos é precisa para compreender a importância da prática artística no meu pensamento.

Vejo nesta dependência o desejo de o Corpo se completar, dos primeiros caminhos traçados em busca do Outro. É ela uma forma de expressão da minha autodependência, assim como também é, em si, uma dependência que tenho perante o objeto e o seu íntimo. – é o meu gesto de ternura, livre de julgamentos e oferecido gratuitamente a quem o quiser, sem esperar retorno. A procura pelo Outro, pela força vital do íntimo, foi o que me fez trabalhar em *Dois a dois*. Aqueles objetos estão direcionados para um Outro, em busca de um calor da pele que está prestes a tocar e ser tocada. Todos aqueles pequenos Corpos estão na sua própria interação, sem exigir algo de quem os vê e, no entanto, abrem-se ao Outro, para que possa entrar também no seu íntimo. Feitos a partir de moldes de partes de diferentes corpos, eles são extensões das pessoas que se ofereceram para serem modelos, mas também são extensões do meu Corpo, por saírem dele, da minha vontade.



Imagem de estudo do trabalho *Dois a Dois* feita através do programa *Blender*. Esta etapa foi necessária para que as estruturas de metal pudessem ser feitas na Serralharia FerroForca. Estas estruturas em ferro permitiram que houvessem vários pontos de contacto entre corpos, e que cada um deles estivesse direcionado a um outro, erguidos violentamente pelo metal. Ao mesmo tempos que vemos as suas interações, as estruturas afastam-nos do calor daqueles corpos.



Imagem de estudo de aproximação dos objetos em cerâmica do trabalho *Dois a Dois*. Era este momento do quase toque, do sentir o calor da outra pessoa a aquecer a nossa pele à medida que se aproxima de nós que queria congelar.

Pensar o amor na produção é pensar na forma como esse amor pode ser partilhado e, como vimos anteriormente, pensar que algo que é feito a partir de nós acaba por ser uma extensão daquilo que nós temos no nosso interior e que permitimos que seja dado ao Outro. A produção, para mim é isso, é uma oferenda daquilo que sou, das partes que me compõem para o Outro. Tal como é a materialização desta dependência que existe inerentemente no íntimo. Como, aliás, podemos ver no exemplo dos amantes no comboio que Jullien nos dá no ínicio do seu livro.

Vamos organizar as ideias, visto que é o último capítulo e parte-se do princípio de que seja aqui o fim da linha de pensamento que existe enquanto produzo. Ao longo deste relatório chegámos a três pilares – o Corpo como

matéria plástica, o trauma como agente escultórico de subtração e adição e, por fim, o afeto e a prática artística como objetos aglomerantes. Tudo isto faz perceber que a prática e o pensamento se baseiam no Corpo, vendo-o como uma matéria em constante mudança, e nos agentes de mutação que lhe são adjacentes. De todos os rastos que restam de todas as experiências por que o Corpo passa, a prática artística dá forma aos impercetíveis. Sendo um dos vários métodos de comunicação que temos, é aquele que me deixa contar tudo aquilo que por palavras sem arte não chegaria ao destinatário, e mesmo assim, não sei se chega – mas sei que algo de mim fica no Outro.

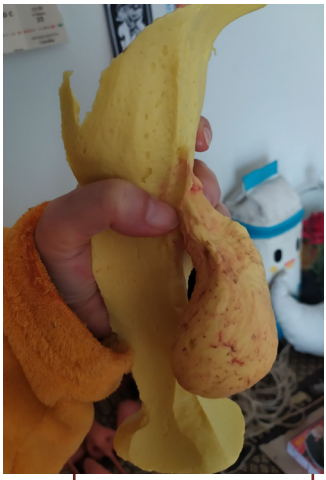
Se Jullien nos fala do íntimo como uma relação bilateral, num ciclo de se aprofundar e ficar cada vez mais à superfície entre dois indivíduos, Stein e Bachelard falam de dois pontos que, embora tenham nomes diferentes (no caso de Stein), penso que se relacionam com o íntimo do François Jullien. Em Stein e Jullien, vemos que o íntimo/empatia se situam no Corpo, podendo movimentar-se entre o Corpo e o Outro – Gaston Bachelard, em *Poética do Espaço*, traz esta questão para o espaço exterior, pensando sobre o ato de deambular e o devaneio. Exigir que haja uma relação entre dois sujeitos para que haja um íntimo é negar a intimidade da observação não só do ambiente natural, como Bachelard alega[3], mas também negar a intimidade da proximidade entre quem produz um objeto e quem o observa. Não consigo contar as vezes que, durante a minha produção, me sinto mais próxima do objeto que estou a fazer do que das mais longas conexões que tenho nesta vida. Também sei que me prendo a alguns artistas e suas obras de uma forma bastante íntima, pela contemplação feita a partir delas,

3 Ao longo do 8º capítulo *Imensidão Íntima*, em *Poética do Espaço*, (2008).

por vezes através da utilização de determinada matéria, outras, por abordarem assuntos que vão de encontro àquilo que penso ser do meu interior apenas.

Em 2020, quando fiz pela primeira vez a moldagem do canal vaginal, utilizando alginato e uma seringa de pastelaria no chão da minha casa de banho, dei por mim a sentir uma sensação que, nunca tendo tido filhos, me parece ser a mais aproximada a parir: depois da dor, senti uma enchente de adrenalina seguida de uma onda de emoção, por ter conseguido fazer aquilo. Esta emoção veio a permear todos os trabalhos que produzi através desse molde. Embora não seja uma emoção passível para quem observa estas peças, existe entre mim e os objetos. No entanto, posso assumir que este tipo de sensação, a de sentir ser íntimo com alguém ou algo, se possa sentir nas performances ou no vídeo que apresento (assumo mas, sem nunca esquecer que nunca terei o olhar do Outro em mim), quando o espectador permite abrir-se ao objeto à sua frente. Esta apreensão das obras não acontece se não existir uma vontade (por muito mínima que seja) para que tal aconteça.

e alguma loucura, pois podia ter corrido mal.

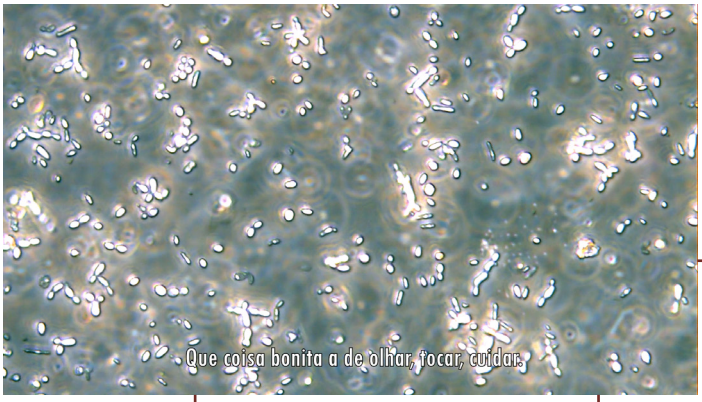




O molde do molde do molde do molde do canal vaginal. A contar com o meu, foram necessários 5 partos.

O **verdadeiro** molde do canal vaginal, feito em alginato. As manchas vermelhas são de sangue menstrual, por ter aproveitado esse momento do ciclo por existir maior lubrificação, havendo menos probabilidade de o alginato agarrar à pele. Pelo tempo útil do alginato (cerca de 48 horas), este molde foi descartado logo após ter sido feito o seu molde. Foi o meu nado morto. A fotografia da esquerda é o único registo que tenho dele. Desde 2021 que este molde tem vindo a participar na produção de trabalhos, seja através da sua existência física, seja através do pensamento que me fez fazê-lo.

É sempre difícil olharmos para aquilo que fazemos, pormo-nos numa terceira pessoa imaginária, "olhar com outros olhos", porque estamos contaminados com aquilo que já vivemos, porque o Corpo já tem em si todas as experiências prévias que o levaram a fazer determinada coisa. E por isso é que vejo a prática artística como uma hipótese de comunicação íntima entre produtor-objeto, objeto-espectador e produtor-espectador (um daqueles triângulos que vimos no primeiro capítulo). O sinal nunca chegará completo à outra parte, mas a mesma levará aquilo que pode do sinal, adicionando-lhe uma parte de si. Encontramos sempre uma triangulação neste pensamento, seja ela sobre as diferentes "personagens" da experiência artística, seja sobre os temas que vou abordando na minha produção.



Desabafos, delírios ou aberturas
2024
Projeção em vídeo 4'27"

Sinopse:
O desejo por comunidade parece ser uma miragem. Onde podemos encontrar - comunidade? - Quando no corpo se vê o seu microcosmos, o sentido dessa conexão parece ampliar-se. Nunca andamos sozinhos no mundo. Existe algo de particular na voz que temos dentro de nós, na forma como pode ser intrusiva e reflexiva em simultâneo.
Os organismos que vemos são o que compõe a celulose da SCOBY - matéria milenar utilizada para fazer chá fermentado (kombucha). A celulose que sobra da fermentação tem uma série de bactérias específicas que necessitam de um determinado cuidado e, quando este é prestado, podem durar centenas de anos. Através do texto e da imagem componho um paralelismo entre as necessidades das bactérias para sua sobrevivência e as nossas necessidades pelo toque, pela conexão.





Dois a dois
2024
Terracotta e ferro
140x25x50 cm aprox. (cada)



Sinopse:
No espaço da festa, explora-se o íntimo do "quase toque" entre vários corpos dançantes, compostos por formas orgânicas e linhas sensuais. Nestes encontros, procura-se o sentido da proximidade entre corpos que parecem focar-se uns nos outros. Uma conexão criada pela aparente liberdade de julgamentos que a cultura da "festa" fomenta. Este trabalho explora diferentes formas de alargar a noção de corpo. Através da reutilização de tubos de metal, posso criar pares de corpos que dançam uns com os outros, criando uma sensação de movimento com materiais estáticos. Estes corpos bastante agressivos relacionam-se com a experiência caótica das festas underground, onde a energia sexual é libertada e as pessoas podem sentir-se à vontade para experimentar coisas diferentes consideradas tabu. A utilização da combinação de uma matéria orgânica e uma inorgânica leva a diferentes leituras de corporeidade, assim como de pontos extremos - doce/agressivo, curvo/ reto, etc.

3.2

Encontros: a produção artística como expansão do corpo

Volto às seguintes palavras-chave: Corpo, gesto, trauma, íntimo, plasticidade. O que é que elas têm todas em comum para mim? Se pudesse estar convosco, explicar-vos-ia tintim por tintim. Mas, de certa forma, estou aqui, através destas palavras que penso poderem partilhar os meus pensamentos. Vamos tentar fazer isto numa frase só: Todas nascem do corpo, sendo que o trauma pode ser usado como uma ferramenta do corpo para poder produzir o gesto, gesto esse que necessita de um receptor para que se crie uma relação íntima, que eleva a plasticidade do corpo a uma mistura entre dois ou mais sujeitos. Confuso?

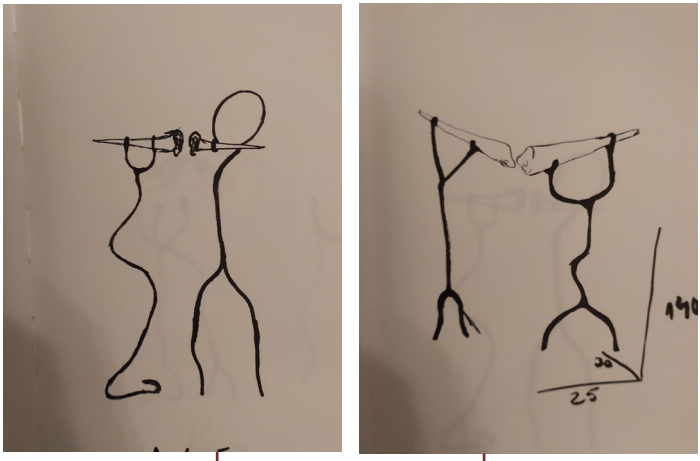
Se tomarmos o Corpo como uma massa plástica, que se altera consoante o ambiente em seu torno, este Corpo cria laços em busca de um Outro que, por sua vez, também cria outros laços em busca do Outro. Nesta repetição, deixa para trás rastos das suas misturas entre experiências, vivências e ambientes. Jean-Luc Nancy sumariza este entrelaçado de Corpos como a sua essência:

"Um corpo não só vai de um 'eu' para um 'outro', como é como ele próprio 'desde o início'; vai de si para si próprio; quer seja feito de pedra, madeira, plástico ou carne, um corpo é a partilha e a partida de si próprio, a partida para si próprio, o próximo de si próprio sem o qual o 'eu' nem sequer estaria 'em si próprio'" (Nancy 2000, 84)

E são esses rastos que vejo no que produzo. Os assuntos que trabalho, os objetos que faço são resquícios de alguém,

de experiências, de vivências.

Uma última referência que me parece pertinente para o que vos digo é a do coletivo E-flux, nas suas publicações ensaísticas sobre determinado tema. Em *What's Love got to do with it?*, abordam como o amor se insere nas diferentes esferas sociais, políticas e económicas. Neste livro, exploram como o amor pode ser um ato revolucionário, construindo um capital que não é físico e que não se apropria dos bens de outros para benefício de poucos. Uma citação que entrou em mim foi, ainda no prefácio, aquela em que dizem que "O amor não é, neste sentido, um fenómeno romântico elevado, mas a economia da empatia." (Journal 2017, 19). O amor não é, assim, uma história romântica e cinematográfica de dois indivíduos, mas sim uma linguagem de gestos que une uma comunidade. Estes gestos podem ser atos de cuidado, de amizade, de carinho e também atos criativos, de experiência estética.



Esquissos iniciais para o trabalho *Dois a Dois.*

E se então, existe tanto amor e cuidados na forma como a produção dos objectos artísticos me exigem, o que apresento é aquilo que sou. E aquilo que será apreendido são as partes comum entre o meu Corpo e o Outro. Os trabalhos que vou fazendo são partes do meu Corpo que necessito que o Outro reconheça na sua existência e se ligue com elas. São práticas curativas de um determinando Corpo que observo na sua fragilidade aparentemente máxima. Mas elas não são só minhas, também são vossas, e são delas próprias. A minha prática artística é um encontro entre estes três Corpos previamente referidos (espectador-objeto-produtor) e espero que seja um encontro feliz embora, por vezes, pesado.

Ainda com o E-flux, no ensaio de Chus Martínez intitulado *The Octopus in Love*, o autor fala sobre um dos seres mais complexos da nossa realidade – o polvo. O polvo é visto, dentro dos parâmetros humanos, como um ser com inteligência superior a todos os restantes animais. É capaz de ver cores que não conseguimos ver, de sonhar, de memorizar, de criar empatia com outros seres. Uma das partes que interessa ao autor é a composição do animal, como o único ser que tem partes do seu cérebro em cada tentáculo, sendo cada um deles autónomo dos outros, mas fazendo todos e cada um, no entanto, parte do mesmo ser-vivo. Martínez equipara-o ao seu conceito de arte:

"Para nós, a arte é o que nos permite imaginar esta forma de perceção descentralizada. Permite-nos sentir o mundo de formas que vão para lá da linguagem. A arte é o polvo apaixonado. Transforma a nossa forma de conceber o social, bem como as suas instituições, e transforma também a esperança que todos temos na possibilidade de inventividade perceptiva." (Journal 2017, 276)

A arte como o polvo apaixonado cativou-me. Cada trabalho

que faço é dono de si mesmo, explorando a expoente do seu Corpo através dos resquícios que deixei de mim, e em busca de um outro Corpo com fissuras que me deixem impregná-lo, cuidá-lo e amá-lo. E é a onda paradoxal do íntimo de Jullien e tem a plasticidade da empatia de Stein, juntamente com o valor de deambulação e devaneio de Bachelard. É através dos objetos que produzo que afunilo as potencialidades dos afetos que se cruzam comigo.



Primeiro exercício de composição do trabalho *Dois a Dois*. Decidi, depois, que a estrutura metálica teria que ser mais rígida, pois assim evidenciaria a organicidade das peças cerâmicas.

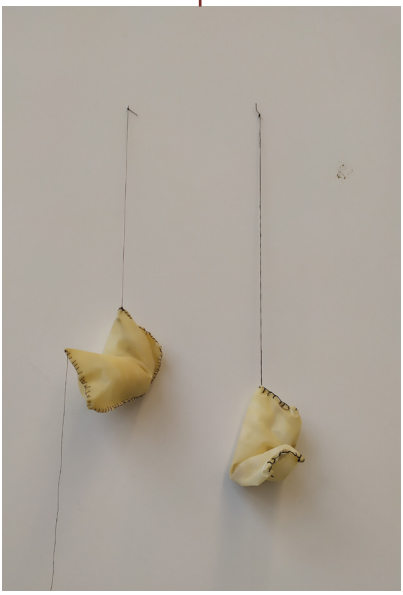


Modelação da série de esculturas *Uma raíz em vivo*. Detalhe do topo. Esta modelação demorou cerca de um semestre inteiro a ser feita, tendo tido tempo assim para me afeiçoar à sua forma, aproximar o meu Corpo ao Corpo dela.





Em cima: processos de moldagem direta de partes do corpo para o trabalho *Dois a Dois*. Para este trabalho foram utilizados cinco Corpos diferentes.
Em baixo: pequenos testes de cosedura e suspensões para os Corpos do trabalho *Só mais um bocadinho.*





O processo de fundição foi uma experiência bastante intensa. Com os seus tempos bem estipulados, houve necessidade de modelar os referentes, mantê-los guardados e "seguros" até que houvesse a possibilidade para os passar para as suas "camas", ou caixas de fundição e, depois, celebrar a sua morte como uma transformação de *roofmate* para latão.
O forno de fundição tem uma presença intensa, não só pelo calor abrasador que traz, mas também pelo som ensurdecedor do gás a passar pelas paredes do cadinho. Cada pedaço de latão reciclado que introduzia nele, tinha a sua própria vida antes de chegar àquele ponto. E todos os objetos derretidos foram transformados em fragmentos de um trabalho que ainda não tem o seu fim, *Vou te contar de onde venho.* Ainda não tiveram o seu tempo.



Estes fragmentos saíam das suas caixas ainda ligados uns aos outros - vinham todos de uma seiva comum.



Vou-te contar de onde venho foi apresentado no dia 9 de Agosto de 2024, na Montra Amparo99.

Vou-te contar de onde venho
2024
Série de 22 formas de latão
Dimensões variadas.

Sinopse:
São os fragmentos que mais se esquecem, que vão sendo deixados para trás. Através da captação e reinterpretação da tridimensionalidade da destruição, do coto e do esquecimento do ambiente do quotidiano, criam-se formas que possam preencher os vazios deixados pelo abandono do fragmento. Reconstrói-se (ou tenta-se) algo não reconstruível, de um vazio incapaz de ser preenchido.

Primeiro teste de impressão sobre película de SCOBY. Este teste foi feito para o trabalho *Umas tatuagens,* que está ainda em construção. A celulose da SCOBY tem o seu tempo para crescer, e nem todas as películas que saiem dela conseguem suportar a tinta de impressão. Foram feitas posteriormente sobreposições de imagens na película utilizando papel de trasnferência de tatuagem.



Considerações finais

Chegámos ao fim da nossa viagem. Percebemos minimamente, a ambiguidade do Corpo, as suas variantes e como o processo escultórico se insere nele. Foi através das experiências com os materiais no estúdio, e nas vivências fora dele que fui compondo esta investigação, por ela ser de um cariz mais que físico. Porque ao perceber o Corpo nas suas diferentes dimensões, compreendemos a sua constante mutação com diversas velocidades, intenções e finalidades. As suas práticas escultóricas situam-se nas suas vivências, e estas traduzem-se nos gestos que o Corpo fez, faz e fará. Os gestos, nomeadamente o da prática artística, é então uma forma que o Corpo tem de chegar ao Outro, de gesticular algo da sua vivência.

Voltemos aos esquemas. Estes ajudam-nos a perceber que as relações que existem entre os diferentes conceitos são complexas, que cada um deles é regido por uma quantidade imensurável de variantes, que afetam a forma como cada conceito se relaciona com o seguinte. Com esta linha de pensamento, vejo a criação artística como um desvendar do íntimo da pessoa que produz, em busca de formar novos íntimos com o objecto e com quem o vê. Estes íntimos situam-se em diferentes campos quartenários, co-existindo no momento de exposição. Esse momento é a prova da eficiência do trabalho artístico – é o momento em que o objecto é dado ao Outro, em que vemos como essa parte do íntimo que permitimos que

outros vejam é tomada. Ao longo deste percurso, senti as dificuldades que são comuns a quem se abre a algo novo. Este processo, o de deixar em aberto sensações, vivências e práticas que são do meu quotidiano foi difícil para mim. Inicialmente, tentei tratar o assunto como se fosse alguém de fora, como se pudesse pegar numa lamela do assunto, colocá-la no microscópio e analisá-la até à sua mais pequenina célula. No entanto, à medida que aprofundava o tema, percebi que seria impossível para mim investigar algo que sai do meu interior e vê-lo como algo exterior. Para prosseguir, necessitava de partilhar o meu Corpo com o Outro, e assim o fiz.

Nas esculturas e nas performances feitas, deixei para trás partes que me compõe. Deixei um pouco do meu *corpo utópico*, para que ele busque outros Corpos que necessitem de algo mais nas suas fomes. Não o deixei por completo, porque há sempre mais por procurar, mais para conhecer e mais para criar. Este tema de investigação ainda tem muitas perguntas por responder, muitas pontas para atar. Falta-me perceber e pensar mais sobre o contexto socio-cultural atual que condiciona o Corpo, falta-me definir o cosmos dos Corpos existentes, mas espero um dia conseguir fazer tudo o que falta, por agora respondo àquilo que me comprometi a responder: aos processos escultóricos do Corpo. Será necessário, depois, aprofundar dentro dos métodos aditivos e subtrativos as suas especificidades de modelação, moldagem, entre outras. E para isso, falta-me também pensar com as mãos, afinar todos os processos de produção que ficaram por fazer, ou por completar.

A quem ainda está comigo por aqui, só digo que carregam agora um pouco daquilo que passa na minha cabeça, daquilo que penso e sinto quando meto as minhas mãos a funcionar. Aos materiais que uso, só tenho o

prazer de os poder descobrir a cada vez que os sinto a bater na minha pele, e lutar com as suas resistências contra as minhas. O meu Corpo é aquele com que nasci e fui criada, mas também é tudo o que vou compondo, e também ele não é meu, porque pertence a todos os outros Corpos que vieram comigo, antes e depois de mim, humanos e objetos. E é de toda esta dúvida, ansiedade e ambiguidade que se compõe o mundo em nosso redor e sobre o qual trabalhamos incessantemente em busca de algo diferente, mas semelhante o suficiente para que o possamos reconhecer em nós. E este relatório de projeto é isso – é meu, mas é diferente o suficiente para que possa ser dado a outros.

Referências

- About trauma. s.d. https://www.mind.org.uk/information-support/types-of-mental-health-problems/trauma/about-trauma/. Último acesso a 12-09-2024.

- Bachelard, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

- —. La Poétique de L'Espace. 5. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

- Bonneville, M. Recuperar o Corpo. Lisboa: Teatro do Silêncio, 2021.

- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Traduzido por Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

- Ferreira, Vergílio. Invocação ao Meu Corpo. 4ª. Lisboa: Quetzal Editora, 2011.

- Flusser, Vilém. Gestos. Traduzido por Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume Editora, 2014.

- Foucault, Michel. "Utopian Body." Em Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art, editado por Caroline A. Jones, traduzido por Lucia Allais, 229-234. Cambridge: Firt MIT Press, 2006.

- Freeman, John. Dicionário da Erosão. 1º. Traduzido por Isabel Castro Silva. Lisboa: Tinta da China, 2022.

- hooks, b. all about love: NEW VISIONS. Nova Iorque: William Morrow, 2001.

- Janson, H. W. História de Arte. 7. Traduzido por J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

- Journal, E-flux. What's Love (or Care, Intimacy, Warmth, Affection) Got to Do with It? Berlin: Sternberg Press, 2017.

- Jullien, François. L'intime: Loin du bruyant Amour. 6. Paris: Grasset & Fasquelle, 2013.

- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." Em The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, de Hal Foster, 31-42. Washington: Bay Press, 1987.

- Lasco, Gideon. "Did Margaret Mead Think a Healed Femur Was the Earliest Sign of Civilization?" SAPIENS - Entaglements, 06 2022.

- Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

- Nancy, Jean-Luc. Being Singular Plural. Traduzido por Robert D. Richardson e Anne E. O'Byrne. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.

- Nelson, Maggie. Like Love. Dublin: Fern Press, 2024.

- Plasticidade - dicionário. s.d. https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/plasticidade. Último acesso a 12-09-2024.

- Projects, Dan Daw Creative. Dan Daw Show. 2019. https://dandawcreative.com/productions/the-dan-daw-show/. Último acesso a 12-09-2024.

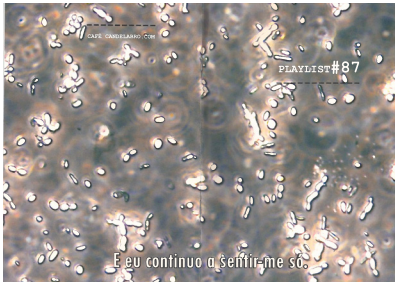
- Stein, Edith. On the Problem of Empathy. Traduzido por Waltraut Stein. Washington: ICS Publications, 1989.

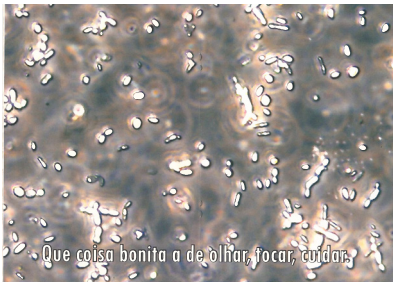
- Tavares, Gonçalo M. Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, fragmentos e imagens. Lisboa: Relógio D'Água, 2019.

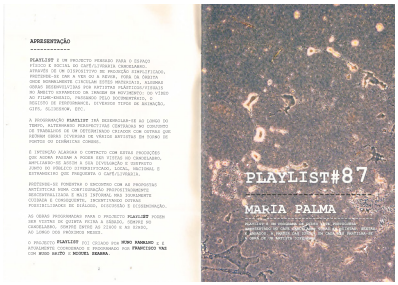
- Vilela, Eugénia. Do Corpo Equívoco: Reflexões Sobre a Verdade e a Educação nas Narrativas Epistemológicas da Modernidade. 1ª. Braga: Angelus Novus, 1998.

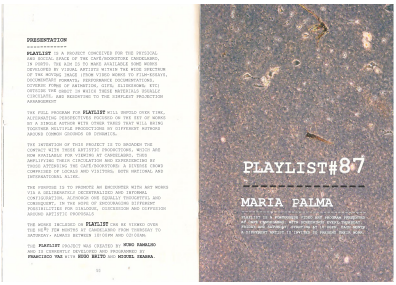
Anexos

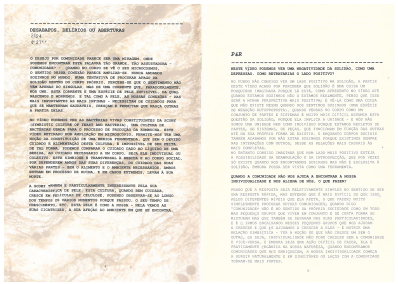
I. Material gráfico

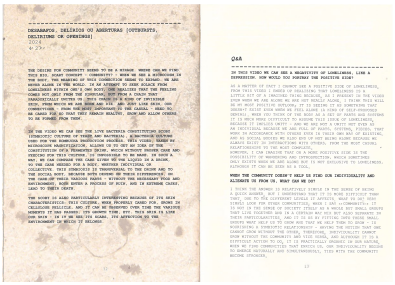












Publicação feita para o vídeo *Desabafos, delírios ou aberturas*, no contexto da mostra *Playlist #87* no Café Candelabro.

É no corpo e sobre ele que o nosso mundo se concretiza. A partir de uma investigação que procura os encontros entre a escultura, a vida e o corpo, esta exposição dá a conhecer como as experiências vivenciais podem construir-nos corporalmente, através de exercícios formais que vão desde a performance, ao vídeo, a escultura. O pensamento e uma ferramenta humana tal e qual como a mão e ambos necessitam de se dar a conhecer. Esta exposição traz diferentes perspetivas sobre as várias experiências vivenciais, os seus fatores escultóricos da mutação e composição corporal. Quando nos deixamos afetar por algo, deixamos que se construa uma ponte que se estende de um lado para o outro, de nós para o Outro – e são estes os momentos que nos levam a perceber a parte formal da experiência da vida, da experiência estética e da escultura.

Encontros vem daquilo que levamos connosco desde que nascemos até morrermos. É uma exposição que nasce do pensar com as mãos - do pensar do Corpo **com** o corpo.

Maria Palma (Beja, 1997), artista multidisciplinar, vive e trabalha no Porto. Tem como principal interesse o estudo das relações entre o corpo, a sua especialidade e experiência vivencial, tabelarando muitas vezes sobre o próprio corpo, por ser maioritariamente ao âmbito da escultura e performance. Tem participado em diversas exposições coletivas, como o FACE- Espinho (2021), o centro de Arte Contemporânea de Reyrave, (França, 2022) e 3º Bienal da Azóbeia de Vionópo (2023) e a Bienal Comteville '24 em Guimarães. Recebeu uma Menção Honrosa no 7ºEmmo do Aquisição da FBAUP em 2023, com a sua obra "As minhas dores e os meus amores".

Casa das Artes Bissaya Barreto – Monumentais
Rua Castro Matoso, 17
3000-104 Coimbra
casadasartes@fbb.pt
www.fbb.pt/cabb/
+351 912 624 531

FICHA TÉCNICA

Direção de produção
Maria Marques

Produção
Bernardo Nascimento
Lia Cachim

Apoio técnico
FerroForce Lda.
Pedro Moreira
Alcides Rodrigues

Comunicação e Imagem
Pedro Cosme

Design Gráfico
Noctu Studio

CABB CASA DAS ARTES BISSAYA BARRETO · REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA · dgARTES · rpac · Tintas Robbialac

Folha de sala da exposição final.
Todo o material gráfico foi feito pela designer residente da Casa das Artes Bissaya Barreto.

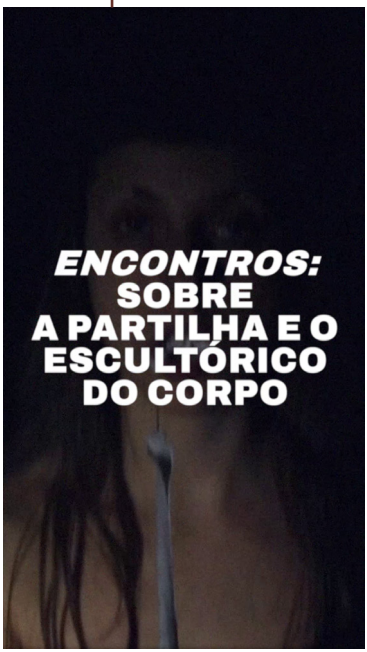




À esquerda: lona feita para a exposição final;
Em cima: instalação da lona na entrada da
Casa das Artes Bissaya Barreto.



À esquerda: cartaz para a exposição final;
Em baixo: fotograma do vídeo promocional para as redes sociais.



II. Vistas de exposição, fichas técnicas e sinopses



Dois a dois
2024
Terracotta e ferro
140x25x50 cm aprox. (cada)

Sinopse:
No espaço da festa, explora-se o íntimo do "quase toque" entre vários corpos dançantes, compostos por formas orgânicas e linhas sensuais. Nestes encontros, procura-se o sentido da proximidade entre corpos que parecem focar-se uns nos outros. Uma conexão criada pela aparente liberdade de julgamentos que a cultura da "festa" fomenta. Este trabalho explora diferentes formas de alargar a noção de corpo. Através da reutilização de tubos de metal, posso criar pares de corpos que dançam uns com os outros, criando uma sensação de movimento com materiais estáticos. Estes corpos bastante agressivos relacionam-se com a experiência caótica das festas underground, onde a energia sexual é libertada e as pessoas podem sentir-se à vontade para experimentar coisas diferentes consideradas tabu. A utilização da combinação de uma matéria orgânica e uma inorgânica leva a diferentes leituras de corporeidade, assim como de pontos extremos - doce/agressivo, curvo/reto, etc.



Só mais um bocadinho
2022
Série de esculturas em látex, napa e madeira
Dimensões variadas

Sinopse:
Uma série de corpos em diferentes estados de repouso, de recuperação. Aparentam ter alguém que os cuide, de forma bastante precária. Ao mesmo tempo, parece que alguns já terão iniciado o processo de saída deste momento de cuidado. Que tempos precisamos para recuperarmos? Quem nos tira de lá? Com este trabalho procuro criar uma noção familiaridade através de três materiais representativos de três gerações diferentes: a madeira torneada, típica dos nossos avós/ bisavós, as napas dos sofás dos nossos pais e, por fim, o latéx, material industrial e bastante atual, que convive com as gerações mais novas. Somos resultado das interações das gerações anteriores, e somos tudo aquilo que elas nos deram e não deram. As dores que carregamos, apesar de diferentes das delas, nascem nelas, e só as tratamos (às dores) com a ternura e atenção ao corpo social, complexo e diverso.

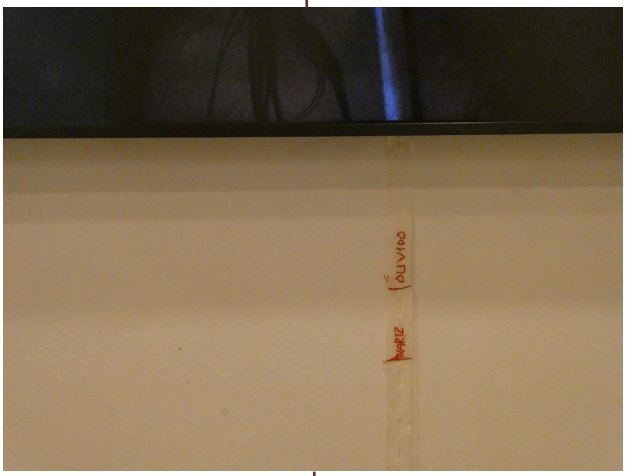


Nestas alturas quase que-
2024
3 elementos cerâmicos vidrados, têxtil.
Dimensões 25x20x10 cm aprox

Sinopse:
Deixai-me! Quero descansar, quero pousar este meu corpo frio sobre a pedra da calçada, esquecer-me dele lá, voltar para a minha forma final - a de ser nada.









Exercícios iniciais para a performance:

Quanto (que) cabe de mim?
2023
Performance de 5'
Fio de algodão e licra

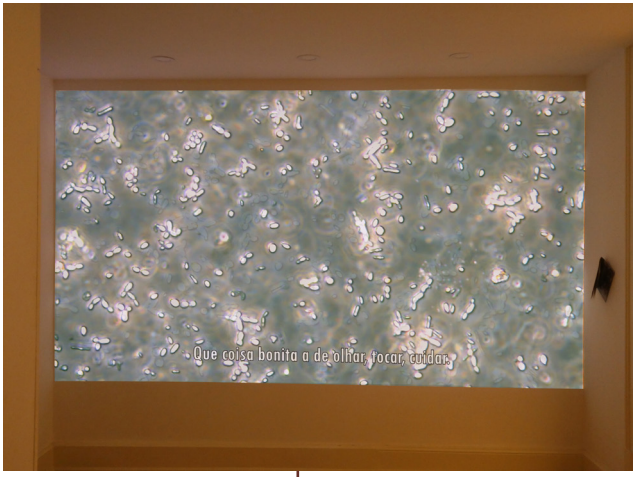
Sinopse:
Boca que se expande nos vazios do espaço.Circulo pelo espaço, faço-o meu, ou ele faz de mim seu. Oiço o meu corpo nele, sinto os meus buracos a ressoar pela acústica do que me circunda. São também eles espaços de refúgio, quentes, seguros. Formas que, para serem preenchidas, necessitam de um ato de afeto que não obrigue a sua forma a expandir para além do que é capaz. A expressão dos vazios faz-se através deste movimento, e carece de um recetor. Os sacos de carne em que nos instalámos são meramente contentores que servem de meio para nos movermos entre o espaço, um marcador facilitador da nossa identidade. No entanto, também eles podem ser estendidos e distorcidos, também eles podem não facilitar a identificação do eu. O vazio é importante na medida em que nos permite estas extensões e distorções, criando alternativas à identidade, comunicando que também essas alternativas, também esse espaço é - eu.



Uma raiz em vivo
2023
Resina poliéster
125 x 20 x 20 cm

Sinopse:
Observam-se três momentos diferentes do mesmo corpo. Este indica um movimento de expulsão de um fluído que aparenta ser sangue. Através da captação deste momento, normalmente escondido por trás da carne, propõe-se um novo olhar para o mesmo, como a fluidez de algo que está escondido a "olhos vivos". Este fluído traz a vida, aforça de viver, fluído este que deve ser partilhado.





Desabafos, delírios ou aberturas
2024
Projeção em vídeo 4'27"

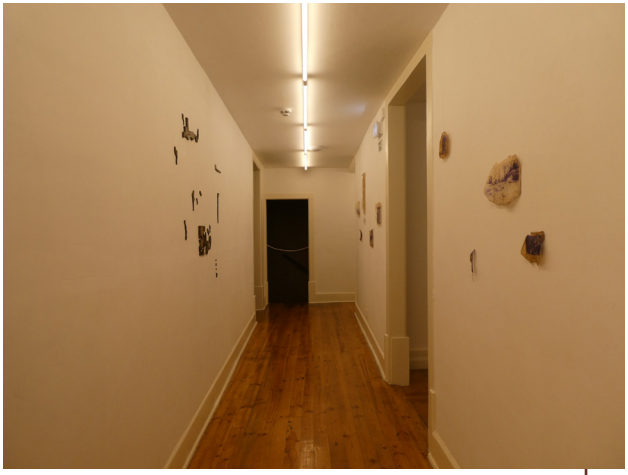
Sinopse:
O desejo por comunidade parece ser uma miragem. Onde podemos encontrar - comunidade? - Quando no corpo se vê o seu microcosmos, o sentido dessa conexão parece ampliar-se. Nunca andamos sozinhos no mundo. Existe algo de particular na voz que temos dentro de nós, na forma como pode ser intrusiva e reflexiva em simultâneo.
Os organismos que vemos são o que compõe a celulose da SCOBY - matéria milenar utilizada para fazer chá fermentado (kombucha). A celulose que sobra da fermentação tem uma série de bactérias específicas que necessitam de um determinado cuidado e, quando este é prestado, podem durar centenas de anos. Através do texto e da imagem componho um paralelismo entre as necessidades das bactérias para sua sobrevivência e as nossas necessidades pelo toque, pela conexão.



Sangue e Sal
2021-2023
170x30x25 cm (vidro soprado)
24 x 0,5 x 34 cm (slumping)
Vidro soprado e slumping, alumínio e sangue
menstrual cristalizado em sal.

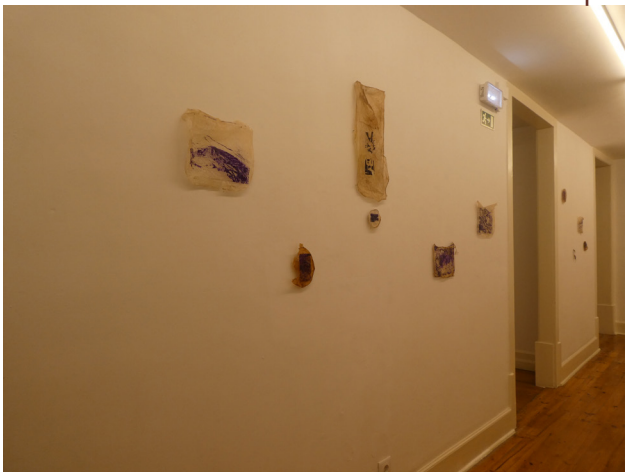
Sinopse:
Elementos de vidro que se assemelham a cartazes, servem o mesmo propósito - uma comunicação com quem o lê. Neles apresenta-se um texto que remete o sangue ao sal. Há sal no sangue, e há sal no vidro. Utilizando o sal para cristalizar e "conservar" o sangue, estabelece-se uma relação paradoxal entre as duas matérias: o sangue, constituído por ferro, irá eventualmente ser corroído pelo sal. Na transparência da forma, pequenos cristais de sangue encontram-se à vista, sem que possam ser tocados. Um momento preso pela agressividade do sal, que a qualquer momento se poderá desintegrar.
Por agora, dar-se-á a partilha da visão, mais tarde, partilhar-se-á um momento.





Umas tatuagens
2024
Impressão em película de scoby
Série de 10 impressões de dimensões variadas

Sinopse:
A pele é o primeiro elemento a absorver o mundo à nossa volta. É nela que sentimos o calor, o frio, o conforto e o arrepio. Sentimos o abraço, e a agressão. É na pele que vemos o mundo à nossa volta.





Vou-te contar de onde venho
2024
Série de 23 formas de latão fundido
Dimensões variadas

Sinopse:
São os fragmentos que mais se esquecem, que vão sendo deixados para trás. Através da captação e reinterpretação da tridimensionalidade da destruição, do coto e do esquecimento do ambiente do quotidiano, criam-se formas que possam preencher os vazios deixados pelo abandono do fragmento. Reconstrói-se (ou tenta-se) algo não reconstruível, de um vazio incapaz de ser preenchido.







Na tua mão
2021-2024
Fio de algodão, chiffon e açucareiro de cristal e prata contendo cristais de sangue menstrual
Performance de duração aproximada de 1h

Sinopse:
Um momento de partilha da não violência. Do ser sangue, da unidade do sal. Através da partilha de sangue menstrual cristalizado, pretende-se partir de um pensamento sobre a utilidade do sal, aliada ao sangue, na forma como o sal conserva mas também corrói. Uma entidade senta-se do outro lado do parlatório, permitindo que o espectador se sente à sua frente, sem que a veja na sua totalidade. Neste espaço, repete-se o que se fazia no passado - uma ligação com o mundo exterior através da partilha de objetos, toques e palavras.