

SOBRE O CORPO MÁGICO

Maria Pacheco Ferreira Machado Pinheiro



SOBRE O CORPO MÁGICO

Maria Pacheco Ferreira Machado Pinheiro

up202200450

MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS — *PINTURA*

**RELATÓRIO DE PROJECTO SOB ORIENTAÇÃO
DO PROFESSOR DOUTOR DOMINGOS LOUREIRO**

FACULDADE DE BELAS-ARTES, UNIVERSIDADE DO PORTO

U. PORTO



**FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO**

Esta investigação teve o apoio do i2ADS, Gound Lab, Associação Pousio, Erasmus+ BIP.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Domingos Loureiro pela crença e confiança no caminho.

Ao João Ramos e João Amado dos Açores, Ana Rita Ferreira (i2ADS), Jorge Morais (FBAUP), ao Professor Doutor Vasco Cardoso (Erasmus+ BIP) e à Mafalda d'Oliveira Martins (Associação Pousio) pelo apoio ao longo do percurso.

À Tiz e ao Ricardo pela amizade sonhada, sentida e inteiramente vivida.

À Nonô pelo sol quente que o seu olhar sempre irradia.

Ao António e a tudo o que com ele faz faísca e *explode*.

Às minhas manas Sofia e Rita pela infinita ternura do seu abraço, abrigo, casa.

E à minha mãe e ao meu pai pela força das nossas mãos dadas, eternos *espelhos do coração*.

ma a
acurmo



DO MORGADO

INGREDIENTES:
Leite, ovos, manteiga,
manteiga pasteurizada, farinha de
trigo "Tipo 25". Contém Glúten

RESUMO

Parte-se do princípio fenomenológico de que o homem *se percebe*, percebendo aquilo que está fora de si, aquilo que está fora do seu corpo — *o mundo* — numa vivência íntima e ativa entre *ser* e mundo: *ser-no-mundo*. Compreende-se ainda que a vivência do corpo na natureza enquanto o lugar de contacto com as matérias essenciais do mundo, possibilita uma série de relações entre *ser* e mundo profundamente esclarecedoras por serem fundadas por forças análogas aos gestos primeiros originadores da vida. É a partir deste pressuposto fenomenológico ligado à percepção, que esta investigação pensa a potência do *fazer poético* — onde se insere o fazer da pintura e do desenho —, e abre o caminho para a compreensão do seu ímpeto essencial e fundador.

Tendo como raiz o pensamento de Martin Heidegger, relacionado com o *fazer poético* e o conceito de *habitar* que pressupõe, por sua vez, o vislumbre da essência do *ser* perante o contacto com o mundo através desse *fazer poético*, atentamos as obras dos artistas Fernando Lanhas, Eduardo Chillida e Alberto Carneiro. Comum a todos, a necessidade de *se compreender* em *sentido essencial*, mas também o facto de terem procurado os lugares na natureza para o *fazer*: a Floresta Negra, a Serra de Valongo, o mar na Baía de la Concha, ou o canavial. Procura-se ainda compreender o alcance íntimo dessa relação entre o *ser* e a natureza, ou a razão pela qual essa envolvência é tão intimamente esclarecedora, e para isso acolhemos Gaston Bachelard e o seu pensamento fenomenológico ligado às percepções íntimas do corpo imaginante e seu reflexo no mundo, como é o caso do devaneio da *mãe-paisagem* presente na obra *A Água e os Sonhos*.

Nota-se ainda que nesta investigação se privilegiaram as leituras das obras e dos escritos, manifestos e entrevistas de cada um destes autores, procurando sempre refletir de forma o mais directa possível acerca desta questão do *fazer poético*, atentando à vivência de cada um com as matérias essenciais e a força do seu contexto no seu *fazer*, e mapeando as suas idiossincrasias para um entendimento sensível, mas rigoroso, das obras.

A presente investigação é movida e acompanhada por uma série de questões sentidas na minha prática de atelier, tendo por isso desenvolvido alguns casos de estudo em contextos de residência artística em lugares predominantemente naturais que me permitiram também, aprofundar e consolidar o pensamento acerca das questões relacionadas com o meu próprio *fazer*, lançando-me numa procura (que certamente nunca terá um fim) acerca do ímpeto primeiro que motiva as minhas afinidades com as matérias essenciais que descubro na natureza como é o caso da água ou do interior da cratera do vulcão.

PALAVRAS-CHAVE: Percepção, *ser-no-mundo*, *habitar*, natureza, *fazer poético*, corpo imaginante, imagem poética, devaneio da *mãe-paisagem*.

ABSTRACT

This research is based on the phenomenological principle that man perceives himself by perceiving what is outside himself, what is outside his body — *the world* — in an intimate and active experience between *being* and the world: *being-in-the-world*. It is also understood that the experience of the body in nature, as the place of contact with the essential materials of the world, enables a series of relationships between the *being* and the world that are profoundly enlightening because they are founded on forces analogous to the first gestures that give rise to life. It is on the basis of this phenomenological assumption linked to perception that this research considers the power of *poetic making* — which includes the making of painting and drawing — and opens the way to understanding its essential and founding impetus.

Rooted in Martin Heidegger's thinking related to the *poetic making* and the concept of *dwelling*, which in turn presupposes a glimpse of the essence of being in contact with the world through *poetic making*, we looked at the works of artists Fernando Lanhas, Eduardo Chillida and Alberto Carneiro. Common to all of them is the need to understand oneself in an essential sense, but also the fact that they have looked for places in nature to do so: the Black Forest, the rocks of the Sierra de Valongo, the sea at Baía de la Concha, or the sugar cane plantation. We also seek to understand the intimate scope of this relationship between being and nature, or the reason why this involvement is so intimately enlightening, and for this we welcome Gaston Bachelard and his phenomenological thinking linked to the intimate perceptions of the imagining body and its reflection in the world, as is the case with the reverie of the *mother-landscape* present in *The Water and the Dreams*.

It should also be noted that this research has focused on reading the works and the writings, manifestos and interviews of each of these authors, always trying to reflect as directly as possible on this issue of poetic making, paying attention to each one's experience with the essential materials and the strength of their context in their making and mapping their idiosyncrasies for a sensitive but rigorous understanding of the works.

This research is driven and accompanied by a series of questions felt in my studio practice, which is why I have developed some case studies in artistic residency contexts in predominantly natural places, which have also allowed me to deepen and consolidate my thinking about issues related to my own making, launching me on a search (which will certainly never end) about the primary impetus that motivates my affinities with the essential materials I discover in nature, such as water or the inside of a volcano crater.

KEYWORDS: Perception, *being-in-the-world*, *dwelling*, nature, *poetic making*, imagining body, poetic image, reverie of the *mother-landscape*.

ÍNDICE

Introdução	17
Primeiro Fascículo: <i>sobre o demorar-se junto às coisas</i>	21
Nota Introdutória	23
1.1 Introdução ao pensamento fenomenológico que procuramos	25
1.2 Sobre o desejo que lança o corpo no mundo — a <i>presença</i>	28
1.3 O encontro do <i>ser</i> com o mundo e o pensamento sobre o fenómeno da relação	29
1.4 Heidegger, Lanhas e a procura do <i>ser</i>	31
1.5 O <i>fazer poético</i> como construção da casa — sobre o <i>habitar</i>	40
1.6 O <i>fazer poético</i> como construção da casa — sobre a potência das imagens	43
1.7 Water thought man Not to block the horizon	45
Segundo Fascículo: floresta, penedo, oceano, <i>canavial</i>	55
2.1 Floresta, penedo, oceano, <i>canavial</i>	57
2.2 Ao mesmo tempo e <i>sem tempo</i> , o primitivo e o eterno	59
2.3 Sobre essa realidade que é uma lembrança	66
Terceiro Fascículo: o meu corpo <i>projetado para dentro</i>	75
3.1 O voo de pássaro	77
3.2 <i>Páre, Escute e Olhe</i>	83
3.3 As <i>Aparições</i> — O <i>ser</i> para fora dele mesmo	92
3.4 O fragmento, ou o <i>pedaço que me coube da explosão original</i>	97
Nota sobre os retábulos de madeira que uso como suporte	101
3.5 <i>O que a água me deu</i>	104
Nota sobre o estudo da pintura de Monet	110
3.6 Fumarola, ferida, côncavo do meu pé descalço	115
3.7 Pela medida do pé	121
Considerações Finais: <i>o mergulho como rito de passagem</i>	128
Anexo — Exposição de defesa de Mestrado: <i>Este entre que é também um comum</i>	132
Referências Bibliográficas	151
Índice de imagens	154

A arte começa aí.

É como ouvir o mar, riscar na areia, como o amor (...).

FERNANDO LANHAS

INTRODUÇÃO

O nome que intitula este relatório de projecto é *Sobre o corpo mágico*. O emprego desta palavra — *mágico* — e a sua articulação com o *corpo* nada tem que ver com um pensamento religioso ou místico, mas sim, porque relembra o lugar misterioso da criação plástica, ou, como propomos pensar aqui, do *fazer poético*. Ou seja, tem que ver com essa capacidade humana de compreender, no âmago de si mesmo, a existência de algo *para lá* daquilo que o corpo pode pensar ou até *ver*. Aliás, a fenomenologia da percepção enquanto modelo do pensamento pressupõe, precisamente, essa abertura do corpo que *percebe* sobre a leitura das coisas do mundo, pois compreende que este pode sempre ver *mais e melhor*, ou seja, que a sua consciência e o seu pensamento sobre o mundo dependem, necessariamente, da relação entre *ser* e mundo que, tal como *ele*, é vivo e pulsante. Esta investigação parte desse princípio, propondo, por isso, um pensamento alicerçado numa perspectiva fenomenológica ligada ao carácter perceptivo do corpo que ultrapassa a experiência simples, ou directa, do real e sua aparência, mas que a percebe como *potência*, uma *oportunidade*, uma fenda aberta para a realidade essencial e viva do mundo e do *ser*.

O termo *corpo mágico*, pedimo-lo emprestado ao filósofo José Gil, mas foi no filme *Sombra Luminosa* (2018), dos artistas Mariana Caló e Francisco Queimadela, que o ouvi num primeiro momento, e, dada a pertinência desse filme para o contexto desta investigação, evoco-o também neste texto de abertura. O filme *Sombra Luminosa* é o resultado de uma residência artística que a dupla de artistas realizou no Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG) e onde se propôs a pensar tanto o arquivo da Coleção do artista José de Guimarães — que é constituído de objectos antigos de arte africana, arte pré-colombiana e arte antiga chinesa —, como também as obras dos artistas contemporâneos que durante o tempo da residência estiveram expostas no Centro. As imagens do filme evocam, lado a lado, objectos de tempos e contextos muito diferentes, mas que de alguma forma contêm o ímpeto comum de uma iniciação, a vontade de passagem pela tal fenda do mundo em direcção ao âmago das coisas, aquilo que lhes *dá vida* (Fig. 1).

À excepção do momento final do filme em que ouvimos a voz de Chico Violeiro, todos os outros momentos falados são excertos gravados por esta dupla de artistas na apresentação intitulada “Objecto Mágico Objecto de Arte”, que José Gil realizou no contexto da exposição “Objectos estranhos: ensaio de Proto-escultura” e que decorreu no CIAJG em 2017. Ora, no filme ouvimos José Gil dizer: “É um corpo mágico por si [aquele que tem a capacidade de deixar de ser, de devir], porque tem essa capacidade de ir mais longe, de se tornar outro, de se tornar um corpo cósmico, de se tornar um corpo vegetal, de se tornar um corpo mineral, ...”¹ e talvez possamos acrescentar que é também ele um corpo mágico porque tem a capacidade de compreender na relação que estabelece, naturalmente, com as coisas do mundo, essa *eternidade* essencial comum a si e ao mundo. Porque aqui, o mágico não é aquele que

¹ Citação livre do filme *Sombra Luminosa*. Mariana Caló e Francisco Queimadela, 2018.

vê o futuro, mas sim aquele que admite no seu pensar todas as capacidades perceptivas do seu corpo — internas ligadas à imaginação, e externas ligadas aos sentidos —, ou seja, admite ao pensamento e na formulação da sua consciência, a sua sensibilidade para a vida como um todo. E talvez seja por isso mesmo que o filme destes dois artistas termina com a imagem do fogo (Fig. 2), esse sim, criador de toda a vida e que corre vivo no centro da terra, compreendendo que essa relação com as matérias essenciais — a pedra, a madeira, a água — pode permitir esse vislumbre original² de si.

O presente relatório de projecto assenta neste pressuposto fenomenológico de relação do corpo com o mundo, e procura ensaiar em torno das afinidades sentidas por mim no meu *fazer* da pintura e desenho em atelier que, por sua vez, foi sendo pontuado, e fortemente influenciado, por vários momentos de viagem: onde o corpo se percebe *só*, e *consigo*, perante uma natureza *imensa*. Estas viagens foram, na verdade, momentos de retiro, de residência artística, passados em lugares na natureza como foi o caso da primeira que realizei logo no início do percurso no Mestrado, em São José de Alcalar, uma vila isolada no interior do Algarve, outra na Ilha de São Miguel, e uma última residência, itinerante, ao longo do Vale do Rio Douro, mas também uma viagem — que não ocorreu em contexto de residência mas sobre a qual surgiu um trabalho que considere central no percurso — que aconteceu ao longo da costa Oeste da Galiza.

Nesse sentido interessou-me estudar esta questão fenomenológica ligada à percepção que me permitisse estabelecer um campo delimitado de estudo e uma lente metodológica, tendo acolhido Maurice Merleau-Ponty com a sua *Fenomenologia da Percepção* (1999) e estudos adjacentes, como é o caso das *Palestras* (2002) proferidas por este autor e que foram editadas posteriormente, mas também Martin Heidegger com os seus ensaios em redor da relação corpo/mundo, como é o caso do conceito que nos apresenta: o *ser-no-mundo*.

Tendo já sido estabelecido o princípio sob o qual se pensa a relação do corpo com o que o rodeia, importa-nos procurar compreender a forma como dessa relação resulta um pensamento aprofundado, íntimo, acerca do *ser* e que culmina no *fazer poético*. Nesse sentido, acolhemos, não só Martin Heidegger com os seus ensaios em redor do conceito de *habitar* — onde afirma que a “poesia [o fazer poético da obra] é a capacidade fundamental do modo humano de habitar” —, estudo esse que se estende numa leitura em diálogo com outras obras do mesmo autor como *A Origem da Obra de Arte* (1977) e *Essência do Fundamento* (1988); como também, alguns artistas como o português Fernando Lanhãs (1923—2012), Eduardo Chillida (1924—2002) e Alberto Carneiro (1937—2017) que permitem aqui uma ampliação do pensamento ao campo desse *fazer poético* de que nos fala Heidegger.

Noto ainda que a pertinência da escolha de cada um destes autores se prende, não só com a força do seu discurso e o esclarecimento que permitem acerca das questões de cariz teórico

² Original porque provém da origem.

que colocamos, mas principalmente, com o contexto que as envolve e que percebemos ser central no esboçar de cada uma das suas procuras. Embora distintos na forma, cada um deles, desde Martin Heidegger a Alberto Carneiro, estabelece a sua investigação num diálogo *essencial* e permanente com a natureza, ou as matérias naturais: Heidegger e o seu refúgio na Floresta Negra; Lanhãs nos caminhos ao longo da Serra de Valongo; Chillida com o oceano violento que embate na costa da cidade onde nasceu e, finalmente, Alberto Carneiro que através das vivências de infância no meio rural ligado ao campo, estende o seu *fazer* e o seu pensar às matérias da natureza como um todo, e à *consciência das essencialidades* que delas advém.

Nesse sentido, compreendeu-se a importância de focar esta investigação na leitura das obras e dos escritos que cada um dos artistas deixou. Ou seja, interessou-nos dialogar directamente com a obra de cada um, com o seu *discurso directo*, e por isso, vê-los, ouvi-los e lê-los — através das obras escritas e plásticas, mas também de entrevistas, escritos de artista, manifestos, imagens de arquivo e filmes documentais onde muitas vezes foi possível assistir a esse mesmo *fazer* — privilegiando a atenção a essa vivência com as matérias que descobri ser, por vezes, semelhante ao meu pensar e *fazer* e por isso, profundamente esclarecedora. Aliada a estas leituras, e na procura de compreender relação entre as matérias da natureza e o seu carácter esclarecedor acerca da conjuntura interna do *ser*, acolhemos Gaston Bachelard com as obras *A Poética do Espaço* (1993) e *Água e os Sonhos* (2013) cujo método transversal a todas as leituras que faz sobre a poesia, pressupõe um olhar demorado sobre a imaginação e o sonho como fontes primeiras para o pensamento do fenómeno da percepção da natureza: como o devaneio da *mãe-paisagem* descrito em *A Água e os Sonhos*.

E por fim, um último texto onde apresento algumas considerações finais — um remate do que *foi* e que lança o que *há de vir* — e ao qual chamei “o mergulho como rito de passagem”. A imagem poética do mergulho é recorrente ao longo do estudo. Através dela procuro estabelecer uma relação entre a ideia de uma vivência envolvida do corpo na natureza e a potência esclarecedora das suas matérias: a água, o campo aberto, a cratera do vulcão. Ora, este último texto recupera essa mesma imagem e denomina-a como um *rito de passagem*, não no sentido religioso ou místico, mas como um gesto do corpo atento que lhe permite, finalmente, reconhecer *em si*, através da experiência da matéria natural — neste caso a água do mar, *contentor* do corpo como ventre materno —, algo que lhe é intimamente familiar mas que ultrapassa os limites da racionalidade lógica, evocando essa mesma ideia de *magia*. Uma percepção sensível de um *para lá de* que começa no corpo e se questiona no mundo que, por sua vez, lhe devolve uma certeza na forma de um vislumbre de sua ínfima essência análoga à imensidão que se compreende no mergulho atento em águas de mar alto.

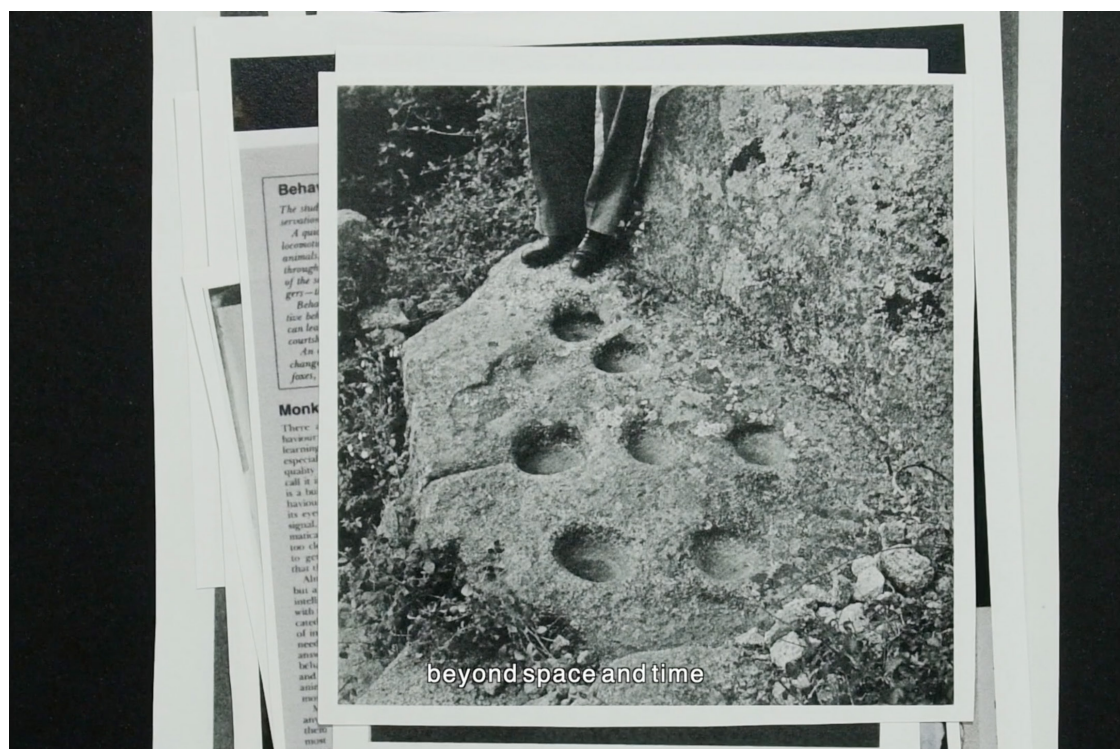


Fig. 1

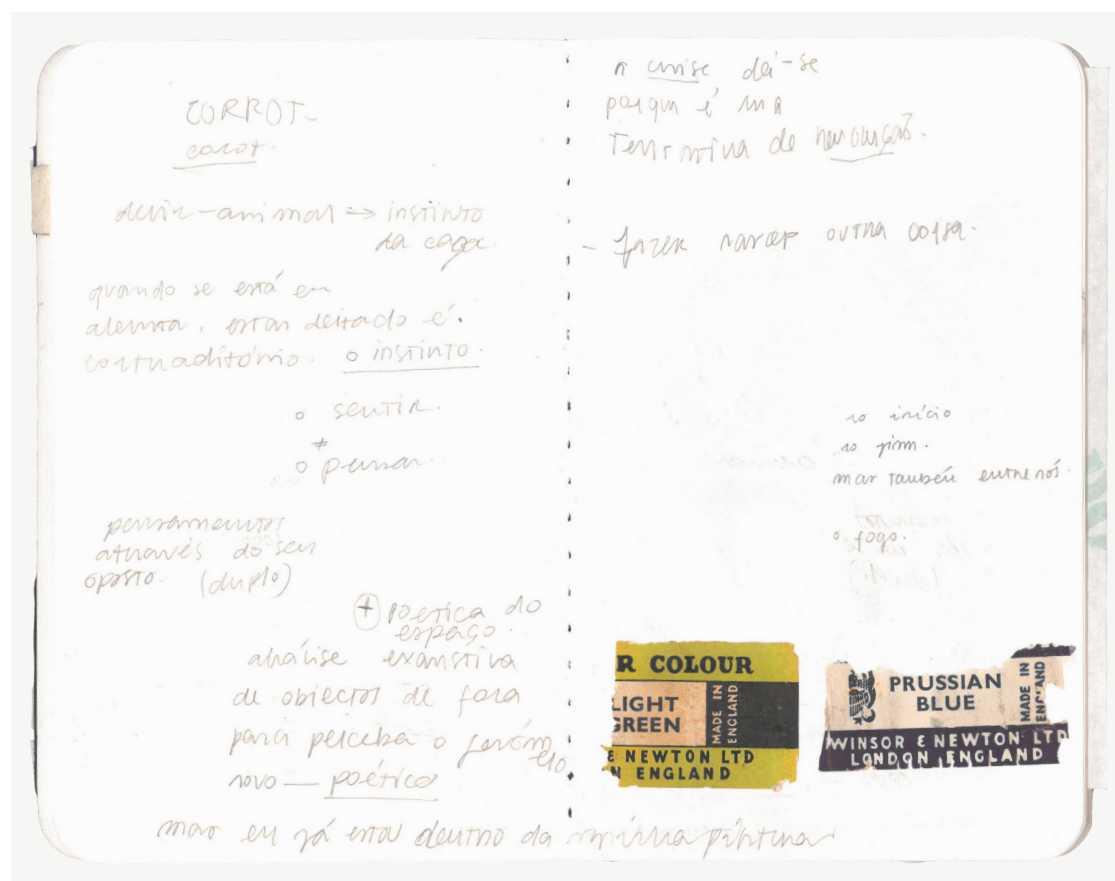
Mariana Caló e Francisco Queimadela, *stillframe* de *Sombra Luminosa*, 2018.



Fig. 2
Mariana Caló e Francisco Queimadela, *stillframe* de *Sombra Luminosa*, 2018.

PRIMEIRO FASCÍCULO

sobre o demorar-se junto às coisas



NOTA INTRODUTÓRIA

O título que aqui acolho e apresento é emprestado do Filósofo Alemão Martin Heidegger quando, no seu ensaio *Construir, habitar, pensar* (2002), afirma que o ser humano jamais conseguiria habitar o mundo se “habitar fosse tão somente uma demora sobre a terra, sob o céu, diante dos deuses, com os mortais. Habitar é bem mais um *demorar-se junto às coisas*” (Heidegger, 2002, 131). Surge então — e porque o motivo que leva a esta investigação tem o seu começo no *fazer pintura e desenho*, e numa procura do pulsar mais íntimo do *ser* — um pensamento que, partindo de uma perspectiva fenomenológica ligada à percepção, se encaminha necessariamente no sentido do encontro com o centro, a origem, a essência das coisas do *mundo* e do *ser*. A obra³ deste autor é, como veremos, crucial para o mergulho nestas questões do conhecimento do *ser* que só o é porque *habita* a terra. Neste sentido, e porque procuro aqui enquadrar as questões que me levam a pintar, ainda que me possam parecer altamente misteriosas, procurarei encaminhar a minha escrita — que é aqui vista também como matéria operante, matéria viva do pensamento — no sentido de clarificar algumas questões precisamente relacionadas com esta relação primeira entre o *ser* e o *mundo* — o corpo e o espaço —, e, posteriormente, o que o faz efetivamente *ser habitante*, já que, uma mera demora passiva sobre a terra, certamente não o permitirá.

³ Pensamos aqui a obra no sentido do termo de *matéria operante*. O fazer da obra, que movido pelo desejo primeiro do *ser*, conduz ao pensamento intensivo sobre os fenómenos do mundo percebido numa procura pela sua essência. Que, por sua vez, não procura dizer o que ele (o *ser*) é, mas compreender como *aparece*.

*I do not believe so much in experience. I think it is conservative.
I believe in perception, which is something else. It is riskier and more progressive.*

EDUARDO CHILLIDA (2009)⁴

⁴ "I do not believe so much in experience. I think it is conservative. I believe in perception, which is something else. It is riskier and more progressive. I have come to realize that I lose strength as the years advance. One day, while thinking about this, I realized that there was something that did improve with age: perception. I perceive better. Even my eyes see better: they were weaker than I was thirty. This is very positive and gratifying. There is something that still wants to progress and grow. Also, this is what I think makes you perceive, and perceiving directly acts upon the present, but with one foot firmly planted in the future. Experience, on the other hand, does the contrary: you are in the present but with one foot in the past. In other words, I prefer the position of perception. All of my work is the progeny the question. I am a specialist in asking questions, some without answer." (Chillida, 2009, 29).

INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO FENOMENOLÓGICO QUE PROCURAMOS

É conhecida a história relatada por Arne Glimcher (Fundador da Galeria Pace em Nova Iorque) em que Agnes Martin, durante uma visita de Glimcher e a sua neta, de 11 anos, ao atelier da artista, pega numa rosa que tinha por perto e pergunta à criança se a rosa é bela, a criança responde que sim. Martin logo depois, esconde a rosa atrás das costas e pergunta de novo: *ainda é bela, a rosa?* ao qual a criança responde que sim. Martin, segundo o relato de Glimcher, conclui dizendo que tal beleza estava, não na rosa, mas sim na mente da criança — *beauty is in your mind*.

Este exemplo, apesar de muito simples, revela-se especialmente pertinente no contexto deste estudo não só porque encerra em si a ideia de que *tudo* existe já *dentro* de quem *vê*⁵, mas também porque nos permite pensar que sem a rosa, tal beleza não teria aparecido ao olhar nem tão pouco à consciência daquele que a *percebeu*. Talvez possamos assim prever, uma certa vizinhança íntima e tal como vimos, cheia de intensidade, entre a essência do mundo (da rosa) e do *ser* que a percebe. A simples experiência desta rosa, revela-se, assim, essencial para a consciência de que existe um mundo belo inesgotável, repleto de mistério que vislumbramos porque de alguma forma a percepção sensível nos faz ultrapassar os limites da experiência, atravessando-nos como flecha e abrindo em nós o caminho para uma compreensão íntima, pulsante, que vibra num lugar novo que a mera aparência do mundo não consegue por si só explicar. Esta imagem poética da beleza da rosa serve-nos aqui como mote para pensar sobre a abertura do *ser* ao mundo percebido, pois é nele que se revelam as pistas para o seu pensamento, e para uma possível compreensão íntima de *si*.

Merleau-Ponty na sua palestra *O Mundo Percebido e o Mundo da Ciência*⁶ procura esclarecer precisamente, a ideia central do seu pensamento e da sua *Fenomenologia da Percepção*, defendendo que, ao contrário do que diziam os clássicos⁷, a experiência sensível do mundo é essencial para o seu pensamento; que é a partir de tal experiência vivida da percepção que surgem as primeiras pistas para o pensamento rigoroso e atento sobre o que nos rodeia. Ora, percebemos ainda que tal consciência do real, apenas acontece porque o *ser* se dispõe ao seu encontro e se *faz presente*. No entanto, e talvez por parecer demasiadamente simples o acto de “abrir os olhos e deixar-nos viver” (Merleau-Ponty, 2002), sejamos facilmente levados a crer que *conhecemos* o objecto observado quando na realidade, e na maior parte das vezes, fazemo-

⁵ Paul Auster no Prefácio ao *Tratado de Funambulismo* diz “E se existe beleza, isso é por causa da beleza que sentimos em nós” (Petit, 2018, 15).

⁶ “O mundo percebido e o mundo da ciência” foi uma das sete comunicações proferidas por Maurice Merleau-Ponty no Programa definitivo da *Rádio difusão francesa* entre 9 de Outubro e 13 de Novembro de 1948, e gravadas na emissão intitulada “Hora da cultura francesa” com subtítulo “A formação do pensamento”. As palestras concebidas por Merleau-Ponty foram pensadas como série: I. O mundo percebido e o mundo da ciência; II. Exploração do mundo percebido: o espaço; III. Exploração do mundo percebido: as coisas sensíveis; IV. Exploração do mundo percebido: a animalidade; V. O homem visto de fora; VI. A arte e o mundo percebido; VII. Mundo clássico e mundo moderno.

⁷ Os clássicos para os quais, na perspectiva de Merleau-Ponty, “a percepção é apenas um começo de ciência ainda confuso” e em que “a relação da percepção com a ciência é a mesma da aparência com a realidade” pelo que a sua dignidade científica poderia apenas depender da *inteligência*, onde a experiência sensível e afetiva do real deve ser excluída com o objectivo de promover um pensamento racional, rigoroso, coerente e verdadeiro sobre as coisas do mundo.

-lo de forma utilitária e prática, não compreendendo a extensão do mergulho que a percepção não só evoca, como provoca no *ser*.

Merleau-Ponty afirma então que “um dos méritos da arte e do pensamento modernos é fazer-nos redescobrir o mundo onde vivemos, mas que somos sempre tentados a esquecer” (Merleau-Ponty, 2002). Ora, ao contrário do pensamento clássico, a fenomenologia moderna procura *perceber o mundo*, e não *definir-lo*, e por isso pressupõe uma alteração fundamental no posicionamento do *ser* perante o mundo relativamente à perspectiva clássica e que se revela especialmente importante para esta reflexão. Se pensarmos no exemplo da pintura de observação de lugares na natureza⁸, notamos a diferença entre um artista que se posiciona estático, longínquo, ou até mesmo fora do lugar que se propõe a representar, procurando organizar todos os seus elementos e compô-los de forma racional através de um denominador comum, aplicando leis de perspectiva, por exemplo, no desenho que executa; e um artista que se faz presente no lugar, que procura *entrar* para o conhecer e compreender o seu pulsar, os seus ritmos. Desta forma, o mundo deixa de ser estático e estanque. O que percebemos, é que a percepção não só nega totalmente tal posicionamento distante do *ser* perante o mundo, como nos *dá a ver* um mundo em que as coisas estão sempre em relação, entre si e com quem observa, e que é esta relação que as *faz aparecer vivas*, primeiro ao olhar, depois à consciência. Tornando-se assim “impossível distinguir rigorosamente o espaço e as coisas no espaço, a pura ideia do espaço e o espetáculo concreto que os nossos sentidos nos dão” (Merleau-Ponty, 2002, 28), negando assim a ideia clássica de que a ciência é capaz de formular, através de “uma inteligência pura e não situada, um objecto puro de todo o traço humano, tal como Deus o veria” (Ponty, 2002, 24), e acentuando as noções de *presença* e *relação*, que por se revelarem altamente esclarecedoras da forma como efetivamente percebemos o que nos rodeia, são essenciais para o pensamento que propomos acerca dessa relação entre *ser* e *mundo* que leva ao exercício da pintura e do desenho, em sentido lato.

Esta nova perspectiva trazida até nós pelo pensamento moderno e a Fenomenologia de Merleau-Ponty, permite-nos aqui pensar este *novo* posicionamento do *ser* perante o *mundo*, também porque a ele está subjacente a ideia de que o artista não é detentor de uma força extraordinária de domínio absoluto sobre o mundo, nem tão pouco que a verdade do mundo pode ser definida ou cristalizada numa proposição, antes pelo contrário. Este, o artista, faz-se humilde perante o seu desejo de mundo *procurando-o*, compreendendo que a verdade do mundo não só é altamente viva, pulsante e mutante, como aparece ao nosso olhar por via de um fenómeno de desocultação⁹ (e talvez não de criação) da sua essência que se revela na *obra*, ainda que por brevíssimos momentos. E isto só acontece porque percebemos que a percepção

⁸ Aqui não nos referimos ao território observado como *paisagem*. Pensamos o território como o espaço que surge como um pretexto para o pensamento, e a paisagem nesse sentido, como a manifestação do fazer poético que manifesta esse pensamento do *ser* sobre o território natural em causa. Ou seja, a paisagem é a imagem nova originada pelo fazer poético de procura pelo novo na relação entre o *ser* e o mundo exterior a si.

⁹ Pensamos e damos uso ao termo proposto por Martin Heidegger na sua *Origem da Obra de Arte* (1977) que nos permite nomear e definir o momento da descoberta do novo como um *des-cobrir* ou *desocultar* a essência que vigora, mas que outrora não seria aparente, sendo agora revelada pelo espaço livre, aberto pela obra de arte.

não tem limites, que podemos sempre ver *mais* e *melhor* — tal como acontece no exercício da pintura e do desenho —, e que o mistério do mundo nunca nos será revelado por inteiro. É por essa mesma razão que essa tal humildade na postura do artista se revela tão importante. Porque nega, totalmente, a facilidade que outrora poderia ser apontada à vivência do real e sua pertinência. Tal humildade existe porque o artista, neste caso, sabe que nunca chegará à resolução do mistério do mundo, nem tão pouco do *ser*, e no entanto, não se detém em continuar a procurar: a satisfação dentro da insatisfação que nega qualquer facilidade¹⁰.

Partimos, por isso, deste pressuposto de que o *pensamento* e o *conhecimento* de *si* e do *mundo* se fundam numa lógica relacional entre as coisas do mundo e o *ser*. Um pensamento que acontece precisamente partindo do princípio que existe uma relação viva entre o *ser* e o mundo, que tem como base uma atenção aos fenómenos do mundo captados pela percepção, mas que não se fecha na percepção simples, passiva e prática destes fenómenos, procurando um entendimento da sua origem, numa aproximação que se faz *vizinhança* por via do desenho e da pintura. Um pensamento cujo horizonte é a questão do *ser*, não no sentido de o explicar ou dizer o que ele *é*, mas sim de o compreender no seu mistério e em como *aparece*. Neste sentido, e ao invés de um pensamento meramente fenomenológico, encontramos uma *fenomenologia perceptiva essencial*, movida pelo desejo puro do encontro com a essência das coisas do mundo e de *si* que veremos ser, não só uma procura ativa e consciente, como é o caso de alguns artistas e autores que evocaremos, mas principalmente um traço essencial que caracteriza o *ser*-humano. A rosa de Agnes Martin que apresentamos inicialmente, revela-se assim, como o lugar onde a flecha que vem diretamente do lugar misterioso da origem cai e, assumindo a sua presença sem tempo, nos revela a pista primeira que aqui nos pode fazer dar o salto para o mergulho nas águas profundas do *ser* que sentimos estremecer no vislumbre de tal coisa.

¹⁰ Aqui dizemos *satisfação* em vez de *prazer*, propositadamente, revendo o que diz Gilles Deleuze sobre o prazer nos *Diálogos* (2004).

SOBRE O DESEJO QUE LANÇA O CORPO NO MUNDO — A PRESENÇA

Estando lançada a lente primeira para o pensamento que propomos acerca da relação entre *ser* e *mundo* que possibilita o *fazer poético* como uma procura de si, julgo ser importante pensar a questão do desejo que vimos introduzida anteriormente, em que este é visto como impulso íntimo a que o corpo reage projetando-se para o mundo.

Propomos, nesse sentido, pensar esse lugar misterioso e primitivo da essência do *ser* como o lugar que potencia a vida e o fazer humano e onde, tal como no núcleo terrestre, arde um fogo mantélico fértil, potenciador de toda a vida. O desejo de que falamos aqui surge como flecha que arde e é disparada desse mesmo lugar *essencial* do *ser*, empurrando-nos para o mundo, e para a *rosa*. Percebemos assim que existe uma tal força exercida pelo *ser* sobre o corpo que entra em relação com o mundo. Ora, importa pensar que esta força, este *desejo*, em nada se assemelha a uma força passiva e prática sobre as coisas, Gilles Deleuze¹¹ pensa-o precisamente como *aquela que experimenta* como num ímpeto primitivo, e concede-lhe uma autonomia viva que não visa um prazer, mas sim uma ação, um *fazer no mundo experimentando*. A tal flecha a que Deleuze chamou de *desejo*, funciona como uma força intensiva de envio para o mundo que lança sobre este um gesto, tornando aparente a força original misteriosa impossível de situar mas que percebemos agora ser fortemente impulsionadora do *fazer poético* que nos propomos pensar, pois *é ele que experimenta*. Assim, não podemos deixar de notar que a concepção do desejo que aqui acolhemos, não só nos esclarece acerca da actividade daquele que *faz poeticamente* — na medida em que o percebemos como a reação a um ímpeto profundo do *ser*, como a primeira resposta ao seu apelo —, mas também como ele mesmo se apresenta como um *manifesto* desse *ser* fértil e profundamente criador que procuramos compreender melhor através de uma reflexão teórica mas também pictórica.

Interessa-nos portanto pensar também o fenómeno da relação entre *ser* e *mundo* que vimos ativado por este desejo de fazer no mundo, e que permitirá, por sua vez, a *consciência de si*. Compreender tal fenómeno, bem como os seus contornos, é central na medida em que nos permite mapear e dar corpo a esse *fazer no mundo* impulsionado primeiramente pelo desejo, pois se o desejo não devemos interpretar¹², o mesmo não podemos certamente dizer de tudo o que acontece e aparece como seu fruto. E para isso, resta-nos continuar a questionar.

¹¹ No livro *Diálogos* (2004) com Claire Parnet.

¹² “O desejo nunca deve ser interpretado, é ele que experimenta” (Deleuze, 2004).

O ENCONTRO DO SER COM O MUNDO E O PENSAMENTO SOBRE O FENÓMENO DA RELAÇÃO

Ser-no-mundo, é a ideia desenvolvida por Martin Heidegger no seguimento do princípio fenomenológico que vimos apresentado anteriormente e que nos serve aqui para compreender o lugar da relação em si. O lugar primeiro do pensamento que veremos só ser possível no corpo e sempre a partir da sua relação com o mundo, da sua *presença* no mundo.

É portanto uma ideia que se funda no pressuposto de que a experiência do homem no mundo e o conhecimento que daí advém, depende do corpo, do *seu corpo*, de uma forma prática mas essencial. Neste sentido, percebemos *o corpo* como o lugar onde o homem encontra o mundo, e *o mundo* como tudo aquilo que é exterior ao *ser*, que, por sua vez, é exterior ao corpo. Torna-se importante salientar esta questão do corpo sensível, detentor de um conjunto de capacidades perceptivas que faz a ponte entre o ser humano e o mundo. Se os pensarmos como dois pólos opostos, é o corpo a superfície de contacto entre os dois. É *ele* que traz ao *ser* a notícia do mundo, ainda que sem organização, categorização ou *nome*. Esse último sim, é o trabalho do pensamento, seja ele lógico, emocional, ou uma conjugação dos dois. Assim, percebemos que o ser humano, não só percebe o mundo através do corpo, como é através dessa relação que percebe que há em si um centro sensível que o acolhe. Dito por outras palavras, é porque existe uma distância e uma certa estranheza entre o *ser* e o mundo, e porque esta estranheza é sentida pelo *ser* por via do corpo, que este, o *ser*, toma consciência de si.

É aqui que percebemos que acontece efetivamente, um encontro entre o *ser* e o mundo, uma troca de impressões, pois este último é trazido ao *ser* através do corpo. E neste encontro íntimo, fundado numa intencionalidade mútua que liga o mundo e os seus aspectos aos momentos de exploração do ser humano, acontece uma partilha que permite a *tomada de consciência de si* e do mundo exterior a si, à qual podemos chamar, como vimos anteriormente: *ser-no-mundo*.

Ora, se é através do corpo que percebemos o que nos rodeia, será também importante reconhecer que a consciência e o pensamento do ser sobre mundo, não só depende dessa relação, como está, em primeira instância, limitado a ela. Ou seja, o mundo é percebido de um determinado pondo de vista — o do corpo, necessariamente —, num determinado momento, pelo que forma a consciência de um objecto momentâneo, e *não total*. No entanto, é precisamente nesse cariz momentâneo que reside toda a *eternidade*¹³. Reconhecer esse “desencontro” liberta o ser da prisão do mundo tangível das aparências, embora reconheçamos aqui a sua importância, porque falamos também do fazer pintura e desenho.

¹³ Como afirma Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção* (1999): “quando digo que as coisas são transcendentais, isso significa que não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente a sua existência nua”.

No entanto, esta aparência do mundo, cresce neste estudo, não necessariamente como modelo, mas como *potência*. Como uma fenda que nos abre o caminho para um lugar novo.

Partimos, portanto, do *ser-no-mundo*, esse princípio fenomenal que abre caminho ao pensamento sobre a essência do *ser* apresentado por Martin Heidegger e que dá nome à ideia de que o Homem *se percebe, percebendo* aquilo que está fora de si, aquilo que está fora do seu corpo: o *outro*, o mundo. O princípio de que o homem percebe que existe um *eu*, porque percebe o mundo, e a existência de *um outro* fora de si que remonta, necessariamente, para o lugar da origem da percepção que é o *eu*. *E não será precisamente aí, nesse momento, que reside a fonte para todo o pensamento e para todo o fazer poético?*

Ora, se pensarmos que o ser humano *se percebe porque percebe o mundo*, talvez possamos pensar que aí nasce o primeiro pensamento, fruto da primeira estranheza perante o *outro*. É a confiança ontológica que o *ser-no-mundo* — ainda que possa ser compreendida apenas por via da intuição — naturalmente traz ao *ser*, que lhe permite não só formular hipóteses no pensamento sobre o mundo e a sua essência, como o pensamento e a *procura de si* numa perspectiva essencialista. Nesse sentido, não podemos aqui dissociar o acontecimento do pensamento do espaço onde ele (o ser humano) existe, pois é a partir deste espaço que o *ser* recebe e percebe a semente para o pensamento, aquilo que *tem que pensar*.

No entanto, e porque esta investigação propõe um pensamento acerca do *fazer pintura*, e porque tem o seu início na realização de que é, precisamente, o fazer e o pensar pintura e desenho que permitem também, no meu caso, a percepção de que esse *ser-no-mundo* em nada se assemelha a um *ser* passivo, receptivo ou estático perante o mundo percebido, propõe-se um *mergulho* mais aprofundado nestas questões que procuram perceber de que forma *se percebe e se activa esse ser*.

HEIDEGGER, LANHAS E A PROCURA DO SER

Martin Heidegger, como vimos, aparece como uma figura central para o entendimento desta questão, mas não é certamente o único. Fernando Lanhas, o artista português, surge também como uma figura extremamente importante, não só pela obra que nos deixou, mas principalmente, e tal como Heidegger, pela forma como a pôs ao serviço desse seu desejo maior de compreender o mundo e a si.

Heidegger é central não só porque nos introduz a este conceito de origem fenomenal¹⁴ em si que é *ser-no-mundo*, mas principalmente porque o introduz na sua obra com uma certa urgência. Percebemos que há também nele uma flecha fortíssima que o empurra para o mundo. Este conceito surge então, como fruto da necessidade de dar nome a um fenómeno percebido no íntimo do seu *ser*.

Sabemos que Heidegger viveu isolado numa cabana na floresta negra (Fig. 3) e que escreveu grande parte da sua obra nesse lugar. Ora, não procurando justificar a extensão e importância de tal descoberta (a do conceito aqui descrito) com as circunstâncias em que sabemos que viveu grandes temporadas da sua vida, estas têm certamente um grande impacto na medida em que reuniram uma série de condições para o pensamento de si. “Aqui, o que pôs de pé a casa foi a persistência de fazer vir às coisas a terra e o céu, os divinos e os mortais na sua simplicidade. Foi esse poder que plantou a casa na vertente da montanha, ao abrigo do vento e virada a sul, entre as pradarias e perto da fonte.” (Resweber, 1979, 26). Quase como o homem primitivo que pintava no interior da caverna, talvez sozinho, talvez acompanhado, mas certamente protegido de distrações e perigos, de coração paciente e mãos corajosas num pensamento alicerçado na terra materna que o une ao jogo do mudo, permitindo-lhe o espaço para assim, contar a *história primeira*. Deste modo, e tal como o Homem primitivo, Martin Heidegger na sua cabana contou a si mesmo a história original¹⁵ do nascimento — *o encontro de si com o mundo*.

Em si mesma, a obra de Heidegger revela-se como uma *descoberta de si* que só se possibilitou na medida em que o *ser* é *ativo* e *atento* perante o outro, sublinhando esta ideia de que a percepção fenomenológica do *ser-no-mundo* implica necessariamente uma actividade do *ser* que nunca se estabiliza e o esclarece por inteiro.

Por esta razão, Heidegger toma um lugar central nesta reflexão, não só pelo conteúdo da obra escrita que desenvolveu durante a sua vida, como também — e aqui pensamos novamente a obra como *matéria operante* — pela sua forma, no sentido do encontro com a energia pura do pensamento experimental e apropriativo que pulsa no *ser* e age fulgurantemente perante o que vê, sob a forma de uma escrita profundamente poética que permite o vislumbre da

¹⁴ Fenomenal porque participa da natureza de um fenómeno, neste caso perceptivo.

¹⁵ Original no sentido em que provém da origem.

forma mais essencial do *acontecimento do ser* sobre o mundo. A esta *atividade pura do ser*, Heidegger chama posteriormente de *habitar*. É o tal *demorar-se junto às coisas*, e a necessidade intrínseca do homem para agir consoante tal premissa, que aqui nos serve para compreender também a pertinência do exemplo de Fernando Lanhãs neste estudo.

Embora possamos falar de algumas obras concretas deste artista¹⁶, interessa salientar que Lanhãs é realmente importante pela forma holística como fez manifestar a sua inquietação pela compreensão da essência das coisas do mundo e da vida. Muitos se referem a Lanhãs como Arquitecto, Pintor, Arqueólogo, Astrólogo, um homem da Ciência. No entanto, e apesar de a sua inquietação ter precisamente a ver com a origem do mundo e do *ser*, a sua postura enquanto investigador — embora possa tomar muitas formas de ação — é essencialmente¹⁷ *poética*: de puro questionamento e procura de algo que existe no *sítio onde nasce a vida*. Assim, pensamos Fernando Lanhãs como Artista, como aquele que através do *fazer poético* por excelência, encontra não uma resposta, mas uma elevação perante o mundo, uma vizinhança¹⁸ que, nunca o satisfazendo por inteiro, lhe revela a sensação de uma grandeza que acolhe todo o seu *ser*, libertando-o¹⁹. Há em Fernando Lanhãs uma procura pelas essencialidades. Dizia até gostar de *saber as coisas de maneira elementar*.

No entanto, aliada à sua enorme curiosidade e seriedade num estudo metódico e rigoroso²⁰ das ciências — que lhe permitiam por sua vez, um esclarecimento racional e intelectual sobre os fenómenos da vida —, está uma capacidade extraordinária e altamente poética de síntese. De achar na imensidão misteriosa do mundo, um qualquer esclarecimento. Como um corpo que é robusto o suficiente para mergulhar nas profundezas de um oceano escuro, compreender e interiorizar a sabedoria do seu íntimo, e regressar para contar uma história emocionante, *alegre* e de linhas simples, que só o é porque se tornou, também ela, *sua*. E este é, talvez, o sinal mais puro, claro e evidente, da potência poética da sua obra: a capacidade de se compreender profundamente no outro. Revela-se um trabalho plástico por excelência²¹ na medida em que permite um *fazer-se outro*, um *devir mundo* que, por sua vez conduz “a introversões e não à extroversão” (Chaves, 1992, 67)²². *Conduz a si* num movimento que aparenta ser, numa primeira instância, de fora para dentro mas que se revela, necessária

¹⁶ Admitindo que qualquer obra poderia ser exemplo desta sua forma de ser e estar perante o mundo, pois qualquer uma surge, precisamente no sentido de desfazer, ou procurar deslaçar as inquietações latentes acerca da sua existência.

¹⁷ Essencialmente porque diz diretamente respeito ao ímpeto essencial do ser.

¹⁸ “(...) ao indefinido não falta nada, e sobretudo determinação. Ele [o indefinido] é a determinação do devir, a sua própria potência, a potência de um impessoal que não é uma generalidade, mas uma singularidade ao mais alto nível (...) alcançando uma zona de vizinhança onde já não nos podemos distinguir daquilo que devimos.” (Deleuze, 2000, 92).

¹⁹ Como quando regista consecutivamente as experiências vividas em sonhos, tomando-as parte da forma como percebe e procura compreender o mundo. Diz serem revelações do subconsciente, aqueles que exaltavam o seu espírito, e por isso tão relevantes quanto o céu que também sempre olhou e procurou mapear. Ou as pinturas que diz serem “aproximações de uma outra que sempre se me distancia.” (Chaves, 1992, 11).

²⁰ “De enorme rigor, rigor que é uma irrepreensível indisciplina, Lanhãs exhibe, ao falar, essa indisciplina, afinal, como soberana disciplina. (...)” (Chaves, 1992, 7).

²¹ Aqui referimos não só a pintura ou o desenho, mas toda a extensão da sua obra.

e naturalmente, de dentro para fora. Fruto de um ímpeto primitivo de se *ser* humano, um *ser* que sente e pensa, sempre em relação. É por isso que trazemos Lanhass ao encontro de Heidegger nesta investigação, pois nem um nem outro, se abandonam a si mesmos no caminho que é sentido, percebido, mas também pensado.

Compreendemos ainda que o seu estudo da Astrologia bem como o questionamento sobre o tempo e o espaço à escala do cosmos, pressupõe uma disponibilidade para acolher ao pensamento o próprio mistério da existência num sentido mais amplo do que a escala do corpo (ou de uma possível individualidade): o sentido de ser *ganha terreno*. Pensar²³ estas questões, procurar entender a sua escala, confronta o *ser* com o espectro das possibilidades infinitas, permite compreender ou pelo menos perceber num sentido mais alargado²⁴ que o tempo é uma grandeza “imemorial e que o espaço, se finito, é certamente inúmero” (Chaves, 1992, 67). É o encontro com a *possibilidade pura de ser*, e que ultrapassa os muros daquilo que se conhece. Confirmamos desta forma, e por via da leitura da obra deste autor, que o pressuposto fenomenológico do *ser-no-mundo* abre realmente caminho para o mergulho no mistério da essência das coisas do mundo. A chuva de estrelas que Lanhass viu em criança²⁵, espantou-o profundamente porque, de alguma forma, expandiu o campo da sua percepção para uma imensidão cósmica misteriosa reveladora de uma interioridade que *é sua* e igualmente profunda, agora capaz de a imaginar e de a pensar para além dos limites *aparentes* do seu corpo.

Nesse sentido, percebemos ainda que registar por escrito os seus sonhos e admiti-los como fonte, ou matéria, para o pensamento sobre si e sobre o mundo, é em rigor, a proposta mais arriscada, mas também a mais terna e atenta que Lanhass podia fazer para com as suas intensas inquietações primeiras. Admitir as vivências sonhadas no corpo da investigação, é admitir a possibilidade de pensar os sinais mais profundos (que muitas vezes não são conscientes) do *ser* na forma como se relaciona com o mundo. Ou seja, permite um entendimento íntimo da forma como *percebemos*, vivemos e transportamos o mundo para

²² Num texto de sobre a obra de Fernando Lanhass editado pela Galeria Quadrado Azul, Joaquim Matos Chaves refere “As obras de Lanhass nunca são efectistas nem especulares, nunca forjam um grande aparato. Conduzem a introversões e não à extroversão. O que nem sequer pode surpreender se se lembrar o carácter de partícula que o homem, ou a sua vida, mostra compreendido no âmbito do tempo, imemorial, e do espaço que, se finito, é inúmero.” (Chaves, 1992, 67).

²³ Sabemos que Fernando Lanhass utilizava muitas vezes o desenho para pensar e projectando no espaço, estas questões. Tal não só não acontece por acaso, como não pode aqui ser ignorado. O desenho como ferramenta de descoberta dessas novas imagens que, de uma forma mais ou menos racional, são profundamente esclarecedoras da essência do ser no sentido em que a apresentam, a materializam. Diz ainda que “na arte há dois modos fundamentais de representação. Um de percepção íntima, de resultante abstracta. Não advém de uma invenção, antes de interpretação interior, própria do artista que realiza. Trabalho esforçado de critério difícil saber quando! Outro modo de representação, por percepção externa, na realidade objectiva, é o ponto de vista contrário. O talento de saber ver aparece aqui como exigência dominante. Qualquer dos dois o juízo crítico faz o artista. Ele, só a ele mesmo pode recorrer. Um juízo fundamentado na sua qualidade de ser, ou não, artista. E não basta a razão da verdade.” (Chaves, 1992, 9-10).

²⁴ Para além de tudo o que a ciência já descobriu sobre o Universo.

²⁵ Na entrevista conduzida por Joaquim Matos Chaves, editada pela Galeria Quadrado Azul, Fernando Lanhass rememora “Nasce-se sensível à observação da Natureza. Uns mais. Cedo, muito cedo, há uma grande vontade de conhecer a explicação das coisas. (...) A Extraordinária ‘chuva de estrelas’ de 1933, foi o assombro dos meus 10 anos. Não imaginava uma coisa assim! (...) A minha tia Emília Resende, a mãe do Resende, levou um ano a resolver-se a dar-me outro livro, a Iniciação Astronómica também de Camille Flammarion. Receava que a leitura do livro me trouxesse graves preocupações, como de facto trouxe! Quando me deu o livro disse-me que o lesse devagar. Estávamos em 1937, eu tinha 14 anos. Prendas que reconheciam uma escolha.” (Chaves, 1992, 8).

dentro. É trazer ao pensamento a forma *natural* como o corpo se faz em relação ao mundo. É rememorar²⁶ a sua origem e atentar os seus sinais. Como nos canta o poema de Matilde Campilho (2014, 118):

(...) *Desta vez é diferente*
Escute agora é diferente
Daqui da bancada
dá para ver meio passado
e meio futuro (...)

Reconhecemos assim a *elevação* de Lanhas para com a vida inteira, numa vizinhança íntima que conquista continuamente e de forma nova, por breves momentos, sempre atento à terra e ao céu em parcelas bem equilibradas, porque desenhadas.

Fernando Lanhas conta ainda, no filme *Lanhas, o mais desirmanado* (2002), que o primeiro sonho que registou foi em criança, aos 5 anos. Ainda não sabia escrever mas pediu à irmã para o fazer por si. Esse sonho, conta Lanhas, era sobre uma “coisa que nessa altura me perturbava”²⁷. Tinham-lhe dito que o mundo não tinha fim. Ora, Lanhas descreve o sonho onde apareciam muitos homens com ferramentas a derrubar um muro na tentativa de encontrar o tal *fim do mundo*. Este exemplo que aqui acolhemos é-nos útil não só pela imagem desse tal *fim do mundo*²⁸ — que proporciona também uma certa consciência primeira da grandeza do mundo —, como pela ideia de que o *fim* pode também ser o *início* desse mundo, física e metaforicamente. Mas sobretudo pela atenção prolongada que dedicou a essa estranheza sentida tão cedo na infância. Ou seja, pela clara necessidade de esclarecer o mistério do tempo, que sabemos estar intrinsecamente relacionado com o mistério do espaço e da percepção, que se afigura como central na questão da descoberta de si. Perceber-se no mundo, é perceber-se no tempo e no espaço. Pensar a possibilidade de um fim do mundo é admitir a possibilidade de algo muito mais amplo do que aquilo que se conhece. Mais tarde, e a par dos seus estudos arqueológicos ligados à origem da vida na terra, e que certamente serão um fruto *maduro* dessa mesma inquietude da infância, Lanhas publica um poema (1999) que canta :

“Porque não era escusada,
a vida nasceu água
numa repetição química
recopiando-se.

²⁶ Como quem traz de novo algo à memória.

²⁷ Citação livre do filme documental *Lanhas, o Mais Desirmanado* (2002), Jorge Campos.

²⁸ A imagem poética do fim do mundo que aparece, na infância, aliada à percepção de que a terra é redonda e por isso contínua e imensa.

- *Como soubeste?*
- *Li e ouvi e assim estudei.*
- *Nem quando está escrito ou se diz é verdade.*
- *É verdade que sim ou não. É de cada um saber quando é possível.”*

Lanhas vive através e com a sua obra, *recopiando-se*. A leitura que propomos da obra deste autor prende-se precisamente com esta intemporalidade — *altamente nova de tão sua* — que atravessa todo o seu entendimento sobre o mundo e sobre si.

Nesse sentido, há ainda um ponto que julgo ser importante referir aqui. À semelhança dos mapas que desenha sobre o cosmos ou sobre o início da vida na terra, a certa altura Lanhas apresenta um mapa cronológico da sua vida e obra. Nesse mapa (Fig. 4) vemos a obra una, um reflexo uno de si, os projectos de arquitectura a par com as pinturas, os seixos rolados de quartzito, os mapas, os poemas, os museus. Todos com setas apontadas para a direita que mostram a sua extensão no tempo cronológico da sua vida, mas no lugar dos sonhos — onde diz: “registo de sonhos” — a seta estende-se para a direita e para a esquerda. Para a frente, com a certeza de um traço contínuo, e para trás com um traço interrompido como quem *sabe*, mas não tem como descrever precisamente. É talvez, o traço mais límpido de todo o seu desenho, esse traço interrompido que aponta para trás, para o início, para a origem talvez de si ou talvez da vida toda, como dizia. O verdadeiro mistério do *desenho*²⁹ ali posto na maior e mais humilde simplicidade: *vivemos um Universo que arde* (Chaves, 1992, 15), diz-nos. E julgo que esse universo que arde é também ele um sonho persistente que foi percebido na intimidade mais profunda da floresta mais densa do seu *ser* e que, tal como em Heidegger, lançou uma flecha que *plantou uma casa* virada para a luz, para o calor, e perto da *fonte* onde procura *habitar*.

Compreendemos que a Fernando Lanhas não lhe interessa definir-se como Pintor, Arquitecto ou Cientista. Definir tal coisa parece ser limitador da sua percepção. A certa altura, na conversa com Joaquim Matos Chaves, Lanhas cita o escritor Viale Moutinho para esclarecer algo que vai de encontro a essa mesma indefinição: “Querem respostas e eu nem sei fazer as perguntas. Nem tenho, sequer, a certeza de ser artista” (Chaves, 1992, 9). Procura antes pensar-se em liberdade, levado pelo ímpeto interno de conhecer *mais e melhor*, toca o mundo das coisas com as suas mãos, quer percebê-lo com o corpo como quando apanha seixos na praia (Fig. 5) ou pintar no enorme penedo da Serra de Valongo (Fig. 6). Aí percebemos estar na presença dessa tal sensibilidade extrema para aquilo que a percepção do mundo natural nos dá verdadeiramente a ver. Percebemos que pintar no penedo da Serra de Valongo é compreender nele toda a existência, ver nele a força íntima que o faz resistir à erosão dos tempos e trazê-la à sua presença desenhando — como quem procura e depois encontra —, de gesto atento sobre a superfície da pedra que, naquele momento lhe permitiu tal vislumbre de

²⁹ Aqui pensamos o desenho no sentido lato, como o fazer poético que atravessa toda a obra.

eternidade. Fala-nos de uma “determinação que conduz até um elementar” (Chaves, 1992, 12), um vislumbre de essência que, por momentos, é comum a si e ao mundo mas que só pode ser desenhado, nunca explicado. É do foro da percepção sensível e íntima do corpo que se atreve, corajosamente, a mergulhar em tais terras naturais³⁰.

O legado destes dois autores é uma obra que permite esta compreensão quase enigmática de que o *fazer poético* — lançado pela presença do corpo no mundo — *dá a ver* a manifestação mais pura da essência do *ser* humano. A poesia surge aqui como a matéria resultante do encontro do *ser* com o mundo, mas também como fruto de um *fazer* que acolhe a estranheza do mundo e se desafia a compreendê-la. No entanto, é certamente importante esclarecer o que entendemos em rigor por *fazer poético*. Para isso, o *espaço íntimo* que encontra a sua imagem nos devaneios naturais sobre o mundo percebido, e a forma como o *ser* se abre à sua imensidão — a forma como o *habita* — aparecem aqui como cruciais para o compreender. Nesse sentido, retomamos finalmente o título deste capítulo que diz que esse *habitar* é, por excelência, um *demorar-se junto às coisas* do mundo que não pode, como vimos, ser um simples e passivo *demorar-se*.

³⁰ Como resposta à pergunta de Joaquim Matos Chaves: “Uma intimidade que leva a que os seus quadros, nas formas, nas cores, nas texturas, sejam quadros sóbrios, de uma sobriedade quase excessiva.” Fernando Lanhas diz “Acontece de um modo de estudo. Como uma determinação que conduz a um elementar. Assim entendido, decidir o que é elementar é um mundo que não sabemos dizer.” (Chaves, 1992, 12).



Fig. 3
Digne Meller Marcovicz, Martin Heidegger e a sua mulher Elfride Petri na
Cabana na Floresta Negra.

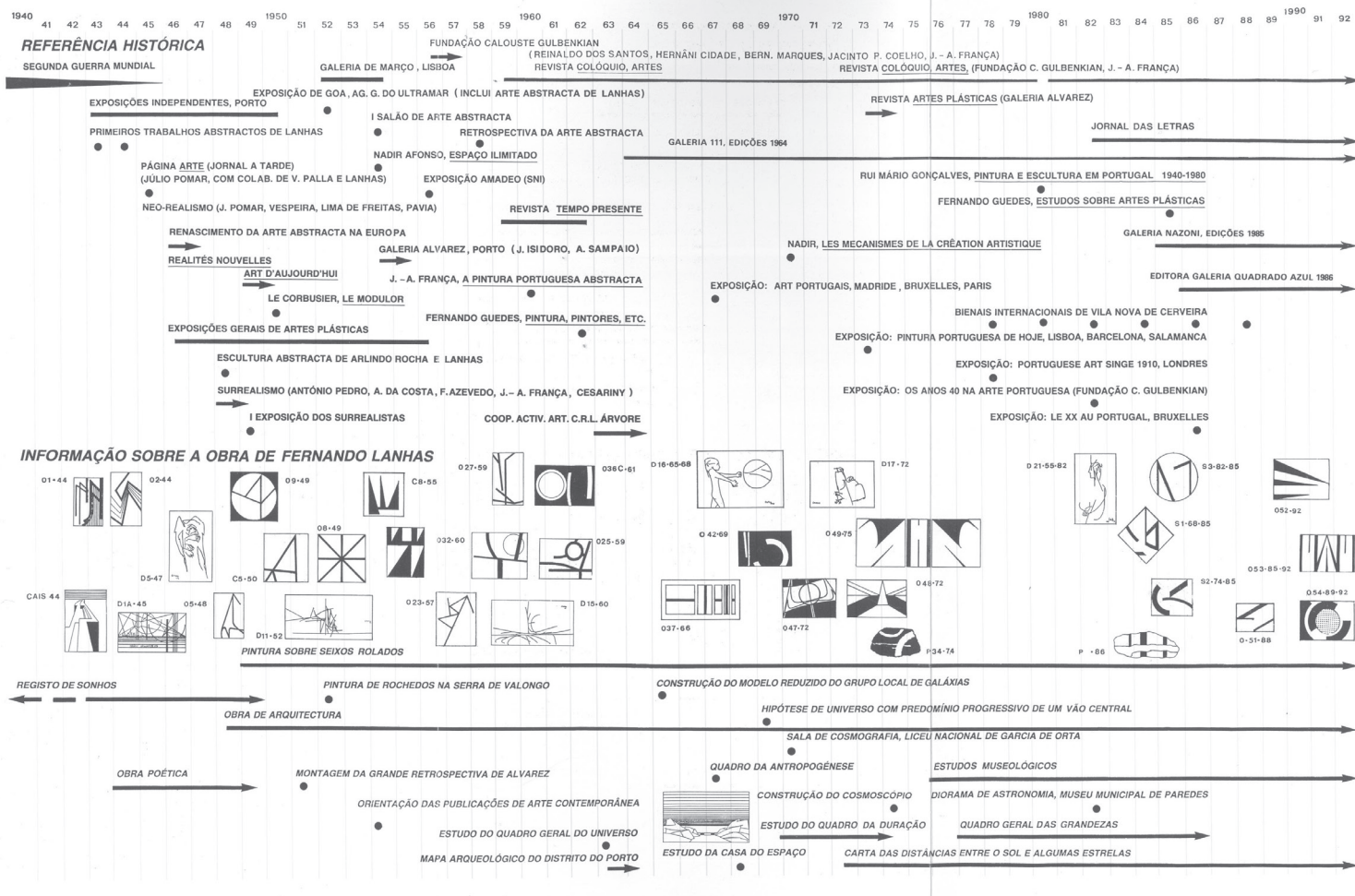


Fig. 4
Fernando Lanhas, Mapa Cronológico da vida de Fernando Lanhas.



Fig. 5
Fernando Guedes, stillframe de Fernando Lanhas — Os Sete Rostos, 1988.



Fig. 6
Fernando Lanhas a desenhar no penedo da Serra de
Valongo, 1952.

O FAZER POÉTICO COMO CONSTRUÇÃO DA CASA — SOBRE O HABITAR

No seu ensaio “Construir, habitar, pensar” (2002), Heidegger afirma *só se poder habitar o que se constrói* (Heidegger, 2002, 123). Ora, se pensarmos nos dois casos descritos anteriormente, tanto em Lanhãs como em Heidegger, é-nos simples perceber que a construção no sentido poético, o fazer-se obra poética — como uma procura de encontro com o *novo* — leva à descoberta, como quem *descobre* efetivamente alguma coisa, do *ser* e da sua essência. Mas este *pôr-se* ou *fazer-se* em obra nada tem a ver com uma construção “no sentido de instauração e edificação de coisas construídas” (Heidegger, 2002, 178), antes pelo contrário, se assistimos ao evento do *ser habitante* que aparece vivo e ativo num *espaço-casa*, essa *casa* ultrapassa aqui qualquer sentido habitacional do termo.

Construir poeticamente é, por isso, *desocultar*³¹ através da obra — do fazer³² artístico enquanto procura do *novo* — uma pista do lugar inaugural do *ser* e conceder-lhe, *construir-lhe*, um espaço livre. Dando-se assim a verdadeira *descoberta de si no seu perfeito e ínfimo mistério*, ainda que esta não permita, como vimos, a cristalização destas percepções em factos, mas sim *em obra*, que surge assim, como o tal espaço *livre* que torna aparente ao *ser* o apelo da sua essência.

Neste sentido, o artista —enquanto aquele que *faz* — não desmistifica o mistério do *ser*, mas trá-lo à presença, à terra³³, libertando a sua possibilidade primeira — *o habitar a terra* — através da imagem nova geradora de um espanto profundo que não se formula como uma resolução racional, mas sim como uma *elevação afetiva*, uma aproximação, uma *vizinhança* altamente sensível ao mundo, sua essência e a si.

Recuemos um pouco, ao momento em que definimos que a potência do encontro entre *ser* e mundo está na ideia de que a forma como percebemos o mundo e o outro nos aproxima da essência do *ser*. Se, por um lado, nunca a desvela por inteiro, parecendo, por isso, revelar-se como um reflexo íntimo e fiel da própria ideia de essência que acolhemos aqui; por outro formula em nós uma *imagem*³⁴, uma impressão nova e afetiva no corpo, cuja força recai precisamente no facto de tal consciência do objecto *ser momentânea* e não *total*, porque o liberta em seu mistério. Este cariz vivo e *finito* da percepção é aqui especialmente importante para compreender este lugar do *fazer* descrito por Heidegger, mas não é só.

³¹ Pensamos e damos uso ao termo proposto por Martin Heidegger na sua *Origem da Obra de Arte* que nos permite nomear e definir o momento da descoberta do novo como um *des-cobrir* ou *desocultar* a essência que vigora, mas que outrora não seria aparente, sendo agora revelada pelo espaço livre aberto pela obra de arte.

³² Podemos ainda acrescentar que “fazer se diz em grego com a palavra *poiesis*”, tal como afirma Martin Heidegger no seu ensaio “...poeticamente o homem habita...” (2002, 166).

³³ “É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar” (Heidegger, 2002, 169).

³⁴ No seu ensaio “...poeticamente o homem habita...” Heidegger refere que “a essência da imagem é: deixar ver alguma coisa” (2002, 166).

A noção de espaço³⁵ que está subjacente à consciência do *ser-no-mundo*, é também crucial. É na consciência de que existe um *ali* e, como vimos, um *aqui*, que nasce a primeira e mais intensa percepção do *espaço*, tanto do corpo (o *aqui*) como do mundo (o *ali*), que se revela altamente mutante e crescente, não necessariamente na sua escala física, mas na consciência da sua potência infinita. Percebemos que o espaço é fruto dessa mesma consciência do *aqui* e do *ali*, e que por isso se formula como uma organização daquilo que *é percebido* (neste caso o lugar), aliás, sabemos ainda que em Grego a palavra “espaço” diz respeito a um “lugar arrumado, liberto para um povoado, para um depósito, (...) num limite” (Heidegger, 2002, 134). O espaço aparece aqui, não só como um fruto instintivo do *ser-no-mundo* integrando-os um no outro necessariamente e tornando clara esta noção de que o homem é um ser que só *o é na lonjura* — na percepção desse espaço entre que se cria —; como também nos esclarece acerca da questão do *fazer poético*, pois formula em si um limite, como num desenho.

Vislumbra-se nesse desenho oriundo da presença de um corpo — cuja *finitude* e *lonjura* lhe são características essenciais — num lugar, um *para lá de*, uma possibilidade, uma estranheza, algo *novo* que incita à tal *demora* que sabemos definir a essência do *ser*: o *habitar*.

Pois fisicamente o mundo e o corpo podem não sofrer alterações, mas no campo das percepções percebemos certamente que sim. José Gil diz-nos³⁶, acerca do corpo que se descobre³⁷ no espaço e em si, que “no extremo da escala do infinitamente pequeno, o visível tal como o invisível (microscópico mas “material”) adquirem uma outra textura ontológica, a de imagens” (Gil, 2001, 27). Tais imagens — imaginações, sonhos — não só formulam uma realidade íntima, como a expõem, e engendram naturalmente uma dialética entre o *interior* e o *exterior*, entre o *aqui*, o *ali* e o mistério que desvelam, como um brincar que arrisca o limite do brinquedo, a sua quebra, a sua fatalidade, mas que nem por isso se detém, pois este *tem que experimentar*, tem que ser em sua inteira finitude.

Ora, estas questões são importantes porque nos esclarecem acerca da consciência que o *ser* tem (de forma mais ou menos atenta) acerca da sua *finitude* e *lonjura* que, por sua vez, são descritas por Heidegger, em *A Essência do Fundamento* (2018), como características do *ser* essenciais para que floresça “a verdadeira proximidade às coisas” (2018, 127), um desafio íntimo dos seus limites que são percebidos por via da presença no mundo. A percepção permite-nos isso mesmo, pois abre todo esse campo que procura não a definição do mundo, mas o desenho das suas *aparições*.

³⁵ No seu ensaio “Construir, habitar, pensar”, Heidegger refere os lugares como “coisas que propiciam a cada vez espaços” e, por sua vez, os espaços, como “o lugar arrumado, liberto para um povoado, para um depósito” (2002, 134).

³⁶ No seu Livro *Movimento Total — o Corpo e a Dança* (2001).

³⁷ José Gil afirma ainda que o corpo “não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento” (2001, 57), tornando clara a ideia, que vimos também em Heidegger, de que o ser não só desvela o mundo, como o faz efetivamente através da expansão do espaço do seu corpo que resulta da sua presença nesse mesmo mundo.

Aliás, é precisamente aí que o *ser* se encontra confiante para *se pensar*, para *se fazer*, numa profunda liberdade³⁸ e vizinhança íntima com o que o rodeia, em que os seus pés confiantes na terra, permitem ao olhar que se eleve e às mãos que se libertem para assim, nesse lugar *entre* — entre a terra e o céu, imagem da sua essencial finitude —, *construir, habitar, pensar*³⁹.

³⁸ No ensaio *A Essência do Fundamento* (2018), Heidegger pensa sobre esta questão da liberdade do ser como aquilo que faz com que o ser seja ele próprio e não outro: “(...) a liberdade é o abismo [sem-fundamento] do estar-aí. Não como se o comportamento livre e individual fosse desprovido de razão, mas a liberdade, na sua essência como transcendência, põe o estar-aí, como poder-ser, perante possibilidades que se abrem perante a sua escolha finita, isto é, no seu destino.”

³⁹ “Não obstante esse levantar os olhos percorra toda direção acima rumo ao céu, permanece no baixo da terra. Esse levantar os olhos mede o entre céu e terra. Esse entre possui uma medida comedida e ajustada ao habitar do homem” pois concretiza-o como um ser de finitude e de lonjura. (Heidegger, 2002, 172) Mais adiante afirma: “Somente porque essa medida mede com inteireza a essência do homem. Pois o homem habita em medindo o ‘sobre esta terra’ e o ‘sob o céu’. Esse ‘sobre’ e esse ‘sob’ se pertencem mutuamente. Esse seu embricamento [como algo que fica com ligação estreita e essencial a algo, referente ao cordão umbilical] é uma medição que o homem está sempre a percorrer, sobretudo porque o homem é como o que pertence à terra. (...) Porque o homem é suportando a dimensão, a sua essência deve ser medida a cada vez.” (Heidegger, 2002, 175).

O FAZER POÉTICO COMO CONSTRUÇÃO DA CASA — SOBRE A POTÊNCIA DAS IMAGENS

Interessa-nos ainda apontar a questão das imagens. Vimos anteriormente que Martin Heidegger se refere às imagens como algo que *deixa ver alguma coisa*, e porque procuramos pensar este *fazer poético* como uma ação que responde ao ímpeto original e curioso do homem que *habita* dando por isso origem às imagens da pintura e do desenho, acolhemos esta ideia de que “as imagens poéticas são imaginações (...) entendidas não apenas como inclusões do estranho na fisionomia do que é familiar, mas também como inclusões passíveis de serem visualizadas” (Heidegger, 2002, 177). Como uma estranheza que é vislumbrada e se anuncia infinitamente próxima, *vizinha*, e que, por isso, intimamente esclarecedora. É por via do vislumbre destas imagens, seguido de um certo desejo de as materializar, que o homem habita, pois percebemos que tal lhe permite a vizinhança ao lugar da sua essência⁴⁰, deixando-o *habitar em sentido originário* (Heidegger, 2002, 127)— como algo que remonta ao lugar quente da sua origem.

Ora, é importante não confundir este *deixar habitar* que a poesia permite, com qualquer gesto impositivo do homem perante o mundo e seus sinais. Este corpo que *faz poeticamente*, e que sofregamente procura compreender-se, a si e ao mundo, movido pelo desejo primeiro de vida, de olhar em seu redor e reconhecer a estranheza do mundo, revela em si mesma e de forma natural, um fazer em profunda e íntima concordância com a sua essência. Ou seja, julgo que este *fazer poético* que pensamos se revela não como um ato de vigia — controlo de um tesouro estanque que está preso num lugar difícil de alcançar — mas sim como um estado ativo e atento perante *aquilo que pode aparecer*, assumindo desde logo tal possibilidade, e por isso, assumindo também o seu carácter vivo e pulsante que, ainda que profundamente misterioso, se nos pode ser revelado. Em vez de uma vigia, pensamo-lo como uma *vigília*. O *fazer poético* mostra-se assim, como um estado de vigília altamente vivo e atento que parte de “um pensamento cuidadoso que se renova sempre, que presta atenção ao aceno em que o ser se acena” (Heidegger, 2002, 162) e o colhe com a ternura própria exigida por um *ser* em gestação.

Não deixa de ser importante notar finalmente, que é no ensaio “...poeticamente o homem habita...” (2002), que escreve a partir da leitura do poema “No azul sereno floresce...” de Friedrich Hölderlin, que Heidegger pensa efectivamente acerca desta questão do *habitar poético* como encontro do *ser* com a sua essência, afirmando que a “poesia [o fazer poético da obra] é a capacidade fundamental do modo humano de habitar” (Heidegger, 2002, 179). Percebemos que o mergulho no ditar-poético de Hölderlin foi fundamental para compreender ou simplesmente permitir o espaço para o vislumbre de tal verdade, e isto não acontece certamente por acaso, pois revela em si a ideia de que o habitar é um tal “demorar-se junto

⁴⁰ “A poesia não é, portanto, nenhum construir no sentido de instauração e edificação de coisas construídas. Todavia, enquanto medição propriamente dita da dimensão do habitar, a poesia é um construir em sentido inaugural. É a poesia que permite ao homem habitar a sua essência. A poesia deixa habitar em sentido originário.” (Heidegger, 2002, 178).

às coisas”. É na relação íntima entre *ser* e mundo, cujo sentido⁴¹ está na raiz que confia ao corpo a possibilidade de se abrir à imensidão do céu, que se formulam as imagens poéticas da sua própria *imensidão íntima* e essencial. Pois esta última reconhecemo-la no *mundo*, na Floresta Negra, no penedo da Serra de Valongo, ou na rosa do atelier de Agnes Martin porque a sonhamos e a vivemos primeiramente em nossa intimidade mais profunda e sensível.

⁴¹ Pensamos o *sentido* como a necessidade escondida das coisas, a sua densidade inexplorada, a sua dimensão oculta “O sentido não se limita a abrir as diversas significações do existente, abre a própria existência” (Resweber, 1979, 57).

WATER THOUGHT MAN NOT NOT BLOCK THE HORIZON⁴²

Evocamos, por fim, a questão do espaço enquanto lugar primordial do pensamento, que possibilita, como vimos, o fazer da obra em si como a abertura de um novo espaço que liberta e traz à presença o pulsar inaugural das coisas do mundo. Como vimos, o espaço é aqui compreendido como aquele que revela ao *ser* a consciência de um limite na sua percepção, despoletando uma estranheza impulsionadora do pensamento. Nesse sentido, o *fazer poético* da obra aparece como a construção desse novo espaço, é um testemunhar do aparecimento dessa abertura que permite o *encontro de si*. Podemos assim dizer que é o espaço que revela (ou vai revelando no momento da sua feitura) ao *ser o que este tem que pensar*.

Nesse sentido, aparece o escultor basco Eduardo Chillida. Não por ser, no sentido literal um criador de espaços, mas pela forma como os *faz* e *o vive*. A sua obra é uma procura pelo desafio dos limites do corpo no mundo através do trabalho quase oficial e artesanal — ligado à terra, ao colher e ao ligar — com a matéria, que se aproxima do desenho no sentido em que há um desejo da linha enquanto limite e enquanto matéria que torna aparente uma profundidade. Chillida sempre viveu perto do mar na costa oceânica do País Basco, e dizia ser este (o mar) o seu mais importante *mestre*. Afinal o mar, o oceano, formula também a imagem de um contínuo materno e criador, daquele que parece ser sempre o mesmo *mas não é*, revelando-se constantemente novo, renovando-se eternamente no seu batimento mais profundo.

Ora, nesta procura por via do desafio puro do espaço, e com um olhar atento e muito ligado ao mar, Chillida partilha da mesma necessidade desafiante de descoberta que vimos em Heidegger e Lanhas. Uma necessidade que serve de motor para uma incessante busca de um esclarecimento maior acerca do mistério do mundo, por via do *fazer poético* e da sua plasticidade que se percebe profundamente alicerçado na raiz, na terra natal. No entanto, nesta questão concreta do problema do espaço, e numa ténue e essencial vizinhança com as coisas do mundo, encontramos um ponto importante do pensamento sobre o mistério original: o *centro vazio* de origem, o mistério criador primeiro, e do *espaço em si* como a imagem de todas as possibilidades.

Não só podemos partir do princípio de que *o vazio não é o nada*⁴³, como já Fernando Lanhas, nas suas procuras em torno das teorias científicas de expansão do universo⁴⁴, desenhou uma

⁴² O título desta secção do texto é emprestada de um poema de Eduardo Chillida presente no livro “Eduardo Chillida. Writings” que canta: “Water thought Man | to not block the horizon. | We listen to light | in order to not block the vertical.” (2009, 30).

⁴³ Recuperamos aqui a ideia do pintor chinês Shih-T’ao referida por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* (1992), que pensa o vazio como o lugar livre onde se podem “fazer saltar cavalos”. Neste sentido, em vez de um nada, temos um lugar aparentemente cheio de nada mas que se apresenta como uma abertura, uma possibilidade para a vida, um lugar de origem verdadeiramente materno, o caos do princípio e a tela em branco no qual habita.

⁴⁴ Fernando Lanhas no livro *O mundo do universo* (2005) escreve também sobre esse vazio misterioso, ponto de origem: “O mundo do universo é estranho. | Profundamente desigual, aí | monstros de poeira continuam | abomináveis corpos — sumo em cada galáxia | grandes vazios que são quase tudo.”

imagem desse mesmo *vazio* (Fig. 7) descrevendo-o como o sítio “onde pode estar guardado o poder suficiente para novos princípios”⁴⁵; ou Heidegger com a sua obra, profundamente enraizada em solo materno⁴⁶, e que procura incessantemente encontrar uma forma de compreender, por via do pensamento e da escrita, a essência como unidade ao centro, como o coração primeiro de toda a existência; e Chillida que, por sua vez, se coloca diante do fogo — igual aquele que arde no centro da terra — criador de toda a vida para sentir o seu fervor, trabalhar com a sua força e compreender a sua potência num trabalho oficial de técnicas que remontam para o fazer pré-clássico e ligado ao pulsar das coisas, *ao seu sentir*. Desta forma, e conservando esta *essência de oficina*⁴⁷, Chillida aproxima-se do homem primitivo que, numa pura procura pela forma, desafia a matéria usando as mãos e o mistério criador que está vivo no seu côncavo. Ora, sabemos que no caso das esculturas em ferro de grandes dimensões o uso das mãos não acontece, mas a oficina onde trabalha com uma equipa de homens mestres nesse ofício, é um lugar que, embora com recurso a pesada maquinaria, não foge da forma como essa atividade seria executada no início dos tempos, quando o homem percebeu que através do fogo, o ferro aceita a possibilidade do movimento, da dobra⁴⁸. Interessa a este autor esse lugar do início onde a matéria e o corpo de reúnem e apaixonam fulgurantemente, esse lugar do desafio profundo e constante dos corpos. Assim, o artista actua em primitividade seguindo atentamente o ímpeto plástico inerente a cada matéria. Encarar o fogo e mergulhar nele o ferro, bater o bloco de argila: desvendar a sua forma⁴⁹.

O encontro de Eduardo Chillida com a argila é tardio. No filme *Chillida: Portrait of the Sculptor* (1985), o artista confessa não ter sentido inicialmente qualquer tipo de atração por esta matéria por conta da sua inerente gentileza que, de alguma forma, entrou em conflito com uma certa necessidade que tinha do peso e da robustez na matéria, necessidade esta que julgo vir, não só da terra onde nasceu — terra junto a um mar de norte, de relevo e tempo agreste — mas também da sua cultura⁵⁰. No entanto, anos mais tarde encontra uma argila que o

⁴⁵ Citação livre do filme documentário de Fernando Guedes sobre Fernando Lanhas “Fernando Lanhas — Os Sete Rostos” (1988).

⁴⁶ Sabemos que Heidegger, no seu curriculum vitae (Lebenslauf) em 1914, não só nos esclarece acerca do seu percurso académico e escolar, como também acerca dos seus pais e do lugar onde nasceu: “Eu, Martin Heidegger, nasci em Messkirch (região de Baden) a 26 de Setembro 1889, filho do sacristão e mestre tanoeiro Friedrich Heidegger e de sua mulher Johanna, Kempf de nascimento, ambos de confissão católica (...)” e, de forma afetiva, acerca da sua vivência na Floresta Negra com o pai que o incita a um questionamento já atento sobre certas questões de cariz essencialista: “Era aí, na sua oficina, que ele [o seu pai] trabalhava, atento e refletido, nos intervalos do seu serviço no relógio da torre e nos sinos que, tanto aquele como estes, têm a sua relação própria com o tempo e com a temporalidade” (Resweber, 1979, 21-22).

⁴⁷ Como canta o *Poemato II* de Herberto Helder: “(...) Havia rigor. Oh, exemplo extremo. | Havia uma essência de oficina. | Uma matéria sensacional do segredo das fruteiras, | com as suas maçãs centrípetas | e as uvas pendidas sobre a maturidade. (...)”.

⁴⁸ A dobra aparece aqui como potência. Nos seus escritos Chillida afirma: “What are folds? Perhaps it is the way in which a fabric manifests its qualities. The way in which it takes in light and gravity. The way in which it adapts to what which covers it. If it covers one arm, it produces folds that result from the movements of the structure of the arm.” (Chillida, 2009, 38).

⁴⁹ Chillida escreve: “I am more interested in what happens between the forms than the works themselves. (...)” (Chillida, 2009, 29).

⁵⁰ “We have [the Basque people] a particular approach to life, very direct and very hard in a certain way. The force and strength is very important for the Basque people as you know by the popular Basque sports. But is unusual to see very strong people being so delicate and very sensitive. This is the case of [Iñaki] Perurena, he is a Poet and at the same time, he is one of the most powerful man in the world. This is a very particular thing of this country. I know a lot of people like that.” Citação livre do filme documentário de Laurence Boulting *Chillida: Portrait of the Sculptor* (1985).

espanta. Talvez pela sua densidade, pelo poder do seu íntimo que não tem que ser retirado por perigo de explosão perante o fogo, como é comum. É, por isso, um trabalho em bloco em que a densidade da matéria faz da mão do escultor um corpo essencialmente exterior que toca, vislumbra o seu batimento, mas nunca alcança o seu centro⁵¹. Ora, julgo haver aqui uma enorme semelhança com Fernando Lanhas quando este pinta no penedo da Serra de Valongo. Chillida bate o bloco de argila com o interior das suas mãos; através da força do seu corpo arrasta o bloco na mesa para lhe mudar a posição; crava-lhe uma série de ferramentas desenhando e extraíndo de tal bloco denso uma forma (Fig. 8 e 9) e entra assim, num estado de namoro, numa dança com a vida em potência (e autónoma) que tal bloco de argila, de centro denso, contém. Não obstante, e para além das peças quase cúbicas a que Chillida chamou *Lurra* (Fig. 10) — do Basco, e que em Português significa *terra* — o artista desenvolveu uma série de *Mano's* (Fig. 11), pequenas esculturas de punhos serrados onde torna aparente esta ideia de que é para o centro — invisível e aparentemente inalcançável — que se dirige toda a força desse fenómeno do espaço que tentamos compreender. O bloco, o côncavo da mão fechada, a *terra* que resiste ao fogo e se petrifica na forma reveladora do seu mais profundo brilho.

E também *Peine del Viento XV* (Fig. 12 e 13), que é um conjunto de três esculturas moldadas em ferro, colocadas na encosta de pedra, no fim do paredão, da baía de La Concha em San Sebastián. A verdade é que cada uma destas esculturas que estão suspensas junto ao mar, de braços estendidos torcidos, abertos, reveladores de um ninho *vazio* ao centro, contém dentro de si um pedaço de *mar*, e assim um tal vislumbre de eternidade e da mais pura possibilidade de ser. Como um corpo que, nascido do fogo, resiste à erosão do mar aproximando-se dele numa vizinhança que pulsa em ritmo inaugural. Aquilo que fica, é a permanência *desoculta* da mais simples revelação de todas: a de que o homem habita porque “levanta [verdadeiramente] os olhos entre o céu e a terra” (Heidegger, 2002, 172). Porque se permite ser poético em sentido original na medida em que encontra na terra (e no mar) o espelho da sua finitude e se atreve a pensá-la, pois cada uma destas esculturas representa, não o tal *vazio* inaugural de toda a existência (esse sim, é conceito fruto de uma leitura posterior daquilo que *aparece* na obra), ou o mar inteiro como potência de vida, mas sim o modo como o ser *habita poeticamente a terra*, acolhendo naturalmente ao pensamento as pistas que o espaço lhe revela sobre si, por via da percepção sensível do silêncio e da contemplação: o fogo, o ferro, o *mar*. Neste sentido, percebemos que a obra *desoculta o ser* enquanto o ser *desoculta a obra*,

⁵¹ Eduardo Chillida afirma ainda “(...) the perfect place is secret and I must reach it in stages” (2009, 42).

⁵² “A essência da finitude do estar-aí desvela-se, porém, na transcendência [a ideia de transcendência do ser como o seu abismo, a sua possibilidade ínfima na profundidade do mundo, aquele que “está lançado como livre” “por ele efetivamente disposto” (Heidegger, 2018, 125)] enquanto liberdade para o fundamento. E assim o homem, enquanto transcendência existente sobrepunha de possibilidades, é um ser da lonjura. Só mediante distancias primordiais, que na sua transcendência ele para si estabelece em relação a todo o ente, é que nele floresce a verdadeira proximidade às coisas. E somente o poder-ouvir na lonjura é que amadurece [a ideia de amadurecer na relação íntima com a terra, numa paciência viva de quem vê nela algo de muito seu: “O próprio carvalho dizia que só um tal crescimento pode fundar o que dura e dá frutos; porque crescer significa: abrir-se à imensidão do céu e também lançar raízes no abscôndito da terra; porque tudo o que é verdadeiro e autêntico não chega à maturidade senão quando o homem está disponível ao apelo mais alto do céu mas permanece ao mesmo tempo sob a protecção da terra que dá e produz.” (Resweber, 1979)] para o estar-aí enquanto si mesmo o despertar da resposta da co-existência, no ser-com, com o qual pode sacrificar a eguidade a fim de se conquistar como autêntico si-mesmo.” (Heidegger, 2018, 125-127).

num movimento circular aparente que, tal como o mar, parece ser sempre o mesmo, *mas não é*⁵³. A afetividade sentida e vivida na obra deste autor pela sua terra⁵³ — e que vemos também em Heidegger — é aqui um fator muito importante, não só no sentido da primitividade da relação com as matérias como notamos anteriormente, mas também pela *presença*, primeiro do seu corpo, e depois da sua obra naquele lugar⁵⁴. Porque as obras de Eduardo Chillida nunca se tornam independentes do lugar onde estão, o que as envolve nunca se neutraliza, antes pelo contrário, a autonomia das suas obras está precisamente nessa força da relação, na potência infinita da sua presença no espaço do mundo. E eu julgo ser essa a essência do *habitar* de que nos fala Martin Heidegger, a verdadeira potência da presença do corpo no mundo que evoca as imagens internas do corpo imaginante e lhes *constrói* um espaço no mundo, com as coisas do mundo.

É por isso que o *ser-no-mundo* que evocamos — ou este entendimento fenomenológico da relação entre *ser* e mundo que nos é proposto por Heidegger — é tão importante, pois traz efetivamente o *ser* à presença das coisas do mundo, desenlaçando-o de si mesmo e pensando-o como um ser que *faz surgir o mundo e a si* num diálogo de língua nova, profundamente poético e que, como sabemos, é ontologicamente *trágico* pois nunca chega a decifrar por completo a tal distância que existe entre si e a sua essência (cuja imagem do espaço *faz aparecer* à consciência na medida em que estabelece ela mesma uma distância entre o corpo, a terra e o céu). Mas é precisamente esse o poder esclarecedor do (seu) *fazer poético* perante a sua essência, é precisamente essa *lonjura* que o faz primeiro *desejar* e depois *fazer*, num ímpeto sem nome que o torna num ser *mágico* e que se entrega sem reservas ao mistério profundo do mundo. Pois a tal flecha de que falamos no início, é um corpo sem tempo — uma ponta de asa, a outra de lança, por vezes até de pedra, e o corpo de árvore cujas raízes são tão fundas que atingem o fogo original — que persiste em não desistir. Algumas vezes assobia, outras arranha, outras espeta-se no nosso corpo, mas nunca cede e nunca se desvela por inteiro. Talvez por saber, no seu íntimo, que é precisamente nesse mistério que reside a força para a (sua) vida inteira.

Por fim, retomemos a citação que dá nome a esta primeira parte da investigação na qual Heidegger afirma que “habitar é bem mais um demorar-se junto às coisas” (Heidegger, 2002, 131), e que torna evidente, não só a extrema relevância dos dois polos — *ser / mundo* — como também da posição humilde e ativa do *ser* neste jogo de percepção e compreensão íntima de si e do mundo. Porque o habitar, essa tal manifestação pura do *ser*, é um demorar-se *junto* às coisas do mundo, ou seja *com* as coisas do mundo e não *sobre* as coisas do mundo.

⁵³ Chillida, num dos seus escritos, afirma “I am like a tree, with roots in one country, and branches open to the world.”(2009), corroborando assim, não só a forma como sempre fez referência ao lugar onde nasceu no seu discurso e obra, como, a certa altura da sua vida, e após ter vivido em França, decide voltar a San Sebastian, ao lugar onde nasceu e cresceu, e onde irá viver e trabalhar até à sua morte em 2002.

⁵⁴ Nas palavras do Artista “My work is very much about my land, my ethnicity, my people, what is mine, to a greater extent than what has been assumed up to now. The relationship with the Basque world is another basic theme for me in relation to my work.” (Chillida, 2009).



Fig. 7
Fernando Guedes, *stillframe* de *Fernando Lanhas — Os Sete Rostos*, 1988.



Fig. 8
Laurence Boulting, *stillframe de Chillida, Portrait of the Sculptor*, 1985.



Fig. 9
Laurence Boulting, *stillframe de Chillida, Portrait of the Sculptor*, 1985.



Fig. 10
Eduardo Chillida, *Lurra G-45*, 1984.
Cerâmica, 117,5 x 26 x 23,5 cm.



Fig. 11
Eduardo Chillida, *Mano G-5*, 1984. Cerâmica, 12 x 7,5 x 5,5 cm.



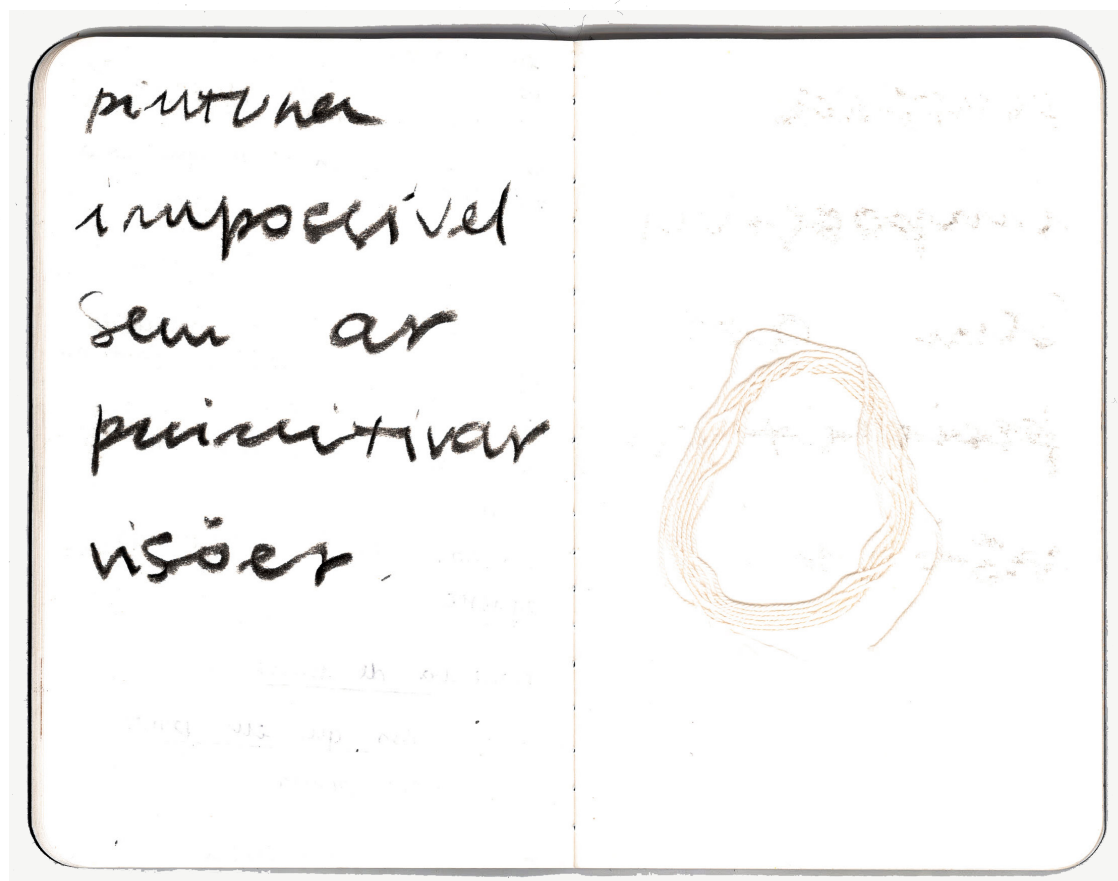
Fig. 12
Eduardo Chillida, *Peine del Viento XV*, 1977.



Fig. 13
Eduardo Chillida, *Peine del Viento XV*, 1977.

SEGUNDO FASCÍCULO

floresta, penedo, oceano, *canavial*



FLORESTA, PENEDO, OCEANO, CANAVIAL

Floresta, penedo, oceano, *canavial*. Lugares na natureza, portais de regresso ao início dos tempos. Heidegger, Lanhãs, Chillida. Comum aos três, sabemos o ímpeto primitivo que os faz mergulhar em terra materna essencial, eternamente húmida e fértil em seu mistério. Procura de si, vislumbre da imensidão no momento *sem tempo* do *fazer poético* a que se entregam, fazendo surgir um lugar novo de dinamismo próprio no limiar do *ser*. E no fim, *O Canavial* (Fig. 14), imagem vivida no início de um tempo, depois sonhada e trazida ao presente como um regresso ao futuro: *memória e metamorfose*. Obra máquina-do-tempo: *a natureza detém o fulgor e o mistério que a memória preservou ao longo dos tempos* (Carneiro, 2001, 41)⁵⁵, e agora, os olhos atentos, as mãos livres e os pés descalços de Alberto Carneiro desvelam-na e atrevem-se a expô-la no mundo.

Assim, nesta segunda parte, reconhecemos a importância de procurar compreender melhor a razão deste ímpeto de que falamos desde o início da investigação, e que projecta o *ser* em direção à *terra*, aos lugares na natureza. Pensemos na *flecha*, nesse desejo primeiro que vimos projectar o *ser* no mundo. Compreendemos a sua importância e a força mágica desse *estar em envolvimento*, bem como a consciência de si que o *ser-no-mundo* não só permite, como despoleta. Ora, dissemos também que essa *flecha* — que é desejo⁵⁶ — não só é feita de asa, como tem ponta de lança e corpo de árvore. Ela que, e certamente não por acaso é feita das *matérias essenciais* — da terra, da árvore, da montanha, o voo perfeito —, vem diretamente do centro⁵⁷ a uma velocidade *impensável* e atira-se a nós. Atinge-nos com seu corpo de árvore, que é mãe, e sua ponta de pedra — reminiscência do fogo original —, e projecta-nos num espaço e num tempo que embora apareçam como matérias longínquas, se revelam intimamente *próximas*. Floresta, penedo, oceano, canavial.

Procuremos, então, mergulhar nesta questão do encontro do *ser* com os lugares da natureza⁵⁸ pois, se por um lado, percebemos a sua presença em cada um dos exemplos que referimos até agora, por outro reconhecemos que tal não poderá certamente ser uma coincidência, pois é evidente a intencionalidade com que *caminham* em suas terras. Nas *Notas Para Um Manifesto de Arte Ecológica* (Dezembro de 1968 — Fevereiro de 1972), Alberto Carneiro refere ainda que a consciência do “atrofiamento que os factores urbanos e culturais exercem sobre a alegria mais profunda do ser, na ausência de uma intimidade com a natureza (...)” (Carneiro,

⁵⁵ Escrito por Alberto Carneiro no desenho de montagem da obra *O Canavial: memória e metamorfose de um corpo ausente* (1968) (Carneiro, 2001, 41).

⁵⁶ Retomemos a concepção de desejo definida por Gilles Deleuze nos *Diálogos* (2004), ver Nota 10.

⁵⁷ Texto de Ernesto de Sousa incluído no Catálogo da exposição *Alberto Carneiro*, que ocorreu em 1991, entre a Fundação Calouste Gulbenkian e a Casa de Serralves.

⁵⁸ Lugares da natureza como os que referimos — a Floresta Negra para Heidegger, o penedo da Serra de Valongo para Lanhãs ou o oceano que embate em San Sebastian para Chillida —, que embora possam não ser totalmente intocados, conservam em si os ritmos íntimos de uma matéria original.

2001, 178)⁵⁹, é crucial para a possibilidade de uma libertação. A Floresta Negra, o penedo na Serra de Valongo, o oceano na Baía de la Concha e o canavial (não a obra, mas o lugar vivido na infância), são o lugar escolhido para essa procura profunda de si, ainda que possa, em alguns casos não ser, à partida, um gesto totalmente compreendido pela consciência. Gesto de reivindicação da matriz, que *é sua*, e jaze ardente no centro da terra.

Nesse sentido, propomos centrar o nosso pensamento, não no mundo todo como um outro, mas nos lugares da natureza escolhidos por estes autores para seu *mergulho*, pois reconhecemos que essa escolha não só não é arbitrária, como está alicerçada nessa procura sincera e humilde de si. Prosseguimos, assim, com uma metodologia centrada num pensamento enraizado, mas atento, numa perspectiva fenomenológica ligada à percepção — seja ela, como vimos, de exploração interna ou externa⁶⁰ —, e que se encaminha no sentido de um centro essencial, de uma consciência íntima de si. Percebemos, ao longo desta investigação, que a exposição e envolvimento do *ser* com o mundo, e a atenção à percepção dos seus ritmos, traz também ao *ser* a notícia de si. Mas como podemos ler essa notícia e pensá-la em profundidade procurando compreender a força que move o *fazer poético* mais sincero e humilde do artista? A leitura de qualquer um dos autores que vimos anteriormente assegura-nos de que o seu legado, não só é o sinal de um mergulho profundo e inquieto no âmago das coisas, como também de que existe em si uma *intuição afetiva essencial* que o une a essas matérias do mundo: à terra, à floresta, ao penedo, ao oceano, ao canavial. Resta-nos procurar compreender o ímpeto da flecha, e perceber os seus sinais.

⁵⁹ Alberto Carneiro continua: “ (...) a arte ecológica virá repor na memória das sensações estéticas, os valores que da terra no homem se definiram e estruturaram na sequência dos tempos.”. Será importante referir que a urgência sentida nestas palavras de Alberto Carneiro é sinal, não necessariamente de uma crítica à sociedade moderna do seu tempo, mas de uma vontade imensa de partilha das suas descobertas naturais e éticas, bem como a consciência do seu carácter revelador e redentor. (2001, 178).

⁶⁰ Veja-se de novo o excerto da entrevista guiada por Joaquim Matos Chaves e em que Fernando Lanhas afirma: “Na arte há dois modos fundamentais de representação. Um de percepção íntima de resultante abstracta [onde as imagens imaginadas e sonhadas têm uma forte influência]. (...) Outro modo de representação, por percepção externa, da realidade objectiva (...). O talento de saber ver aparece aqui como exigência dominante.” (Chaves, 1992, 9-10).

AO MESMO TEMPO E SEM TEMPO, O PRIMITIVO E O ETERNO

Gaston Bachelard, na sua obra *A Água e os Sonhos*, fala-nos de umas *forças imaginantes* — de *percepção íntima*, como dizia Lanhas — *que escavam o fundo do ser na perspectiva de encontrar ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno* (Bachelard, 2013, 1). Talvez o sonho ou a memória mais honesta da infância nos possam trazer algum tipo de esclarecimento. O que percebemos, é que o *fazer poético* de que falamos aqui é movido por uma força capaz de prolongar no espaço e no tempo a pulsão de um segredo íntimo e longínquo do *ser* que *não pode ser dito de outro modo, senão do modo como é dito*⁶¹, resta-nos então, continuar atentos aos sinais de suas forças únicas.

Aquilo que o princípio do *ser-no-mundo* nos permite compreender é que o estar em relação com o mundo permite a percepção íntima de um *aqui*, esse tal centro que contém a essência do nosso *ser*. Ora, podemos ainda pensar que essa consciência é permitida porque no momento em que um e outro se encontram em verdade, o *ser* percebe uma vizinhança íntima que estranha por parecer *tão nova e tão sua* ao mesmo tempo, como um *amor profundo*. Mas tal vizinhança torna-se, naturalmente, impossível de encontrar entre dois corpos profundamente díspares, pois ela é o sinal de uma *semelhança* ou até de uma possível irmandade íntima entre as essencialidades de um e as de outro. Nesse sentido, e porque procuramos um entendimento do *ser* e da forma como este percebe, e *se percebe*, na relação com a natureza, teremos de procurar compreender o que existe no *ser* de *semelhante* a essa natureza. Ora, Gaston Bachelard diz-nos que “só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonhos”, podendo por isso pensar — e à luz da reflexão acerca da obra de Fernando Lanhas que acolhe também as percepções oriundas dos seus sonhos no seu *fazer* — os sonhos e a imaginação como a manifestação do inconsciente, de uma imensidão altamente intensificada, que é tanto *património essencial do ser*, como o seu corpo ou a sua consciência são. É porque a sonhamos (à *paisagem* de que nos fala Bachelard), ou seja, porque a *temos* em nossa essência⁶², que a reconhecemos no mundo, ainda que na forma de uma *vizinhança* informe ou uma lembrança longínqua.

Fernando Lanhas, como vimos, é exímio na generosidade com que acolhe todas essas percepções de si no seu *fazer poético*. Conhecemos os seus desenhos, as suas poesias, os seus retratos ímpares, os seus relatos dos sonhos e as obras que deles despoletam, mas não referimos ainda as pinturas. As pinturas abstractas de Fernando Lanhas, mágicas em sua profunda novidade (Fig. 14). Será importante assumir, numa primeira instância, a consciência

⁶¹ Citamos o Pintor Francisco Laranjo, num poema de Janeiro 1985 presente na folha de sala de uma exposição organizada com uma série de aguarelas, na Galeria Roma e Paiva no Porto.

⁶² Retomamos a ideia desenvolvida anteriormente, no texto “O fazer poético como construção da casa — sobre o habitar”, acerca dos sonhos e da imaginação. O que percebemos é que as percepções do corpo que se descobre no mundo, “no extremo da escala do infimamente pequeno, o visível e o invisível (microscópico mas “material”) adquirem uma outra textura ontológica, a de imagens” (José Gil p.27): *património íntimo do ser*. Ora, o que compreendemos, é que essas imagens, esses sonhos, não só formulam a realidade íntima do ser — a forma como percebe e *o quê* — como a expõe, projetando-se na memória e aparecendo como *lembrança*.

do artista perante o que já se fazia e pensava no resto da Europa e no mundo: “havia então, sim, uma modernidade que apetecia buscar, que entendíamos do nosso tempo” (Chaves, 1992, 10), disse Fernando Lanhas na entrevista a Joaquim Matos Chaves. No entanto, Lanhas é assinalado como o precursor da arte abstracta em Portugal nos anos 40, e se por um lado podemos reconhecer nele a atenção e curiosidade naturais e expectáveis de um artista do seu tempo, por outro não podemos negar nem esquecer o seu carácter: “vivemos um universo que arde, há cinquenta anos que desenho o Céu e medito” (Chaves, 1992, 15), diz-nos o Artista. Basta-nos estar na presença da sua obra, ou ler as suas palavras, para compreender que essas imagens novas surgem, não só de um *ser* em profunda comunhão consigo e com o que o rodeia⁶³, como também de um reconhecimento interno de uma semelhança entre as matérias essenciais da origem comuns a si e ao mundo natural, por excelência. Assim, as cores mineralizadas das suas pinturas e a inquietude dos ângulos e linhas (Fig. 15) — que não procuram uma regularidade imposta por leis já então conhecidas, mas sim, os pulsares sempre renovados de uma vida fulgurante em sua descoberta —, são sinal puro de uma procura sem precedentes em sentido histórico. Aquilo que a precede são as percepções íntimas de gesto análogo a um mineral que em sua perfeita feitura, e no silêncio do interior da terra, se afigura como o fenómeno originário em si. Pois o mineral é aquele que *é* porque acompanha, no silêncio côncavo do interior da terra, os seus movimentos: “a percepção é interna mas não existem suplências” (Chaves, 1992, 12)⁶⁴. Em si, estas pinturas inauguram a mais rica modernidade: são o reconhecimento da semelhança e vizinhança entre a imensidão íntima do *ser* e a da terra, bem como do gesto primeiro, o gesto fundador do corpo que encontra a semelhança na imagem do gesto ténue do mineral enquanto matéria essencial da natureza. Percebemos aqui a consciência das essencialidades, e sua origem comum nas profundezas da terra.

Voltemo-nos agora para Alberto Carneiro pois é também realmente importante neste ponto da investigação. Talvez por ser, como disse Ernesto de Sousa, “alguém que se busca a si próprio (...) definindo porventura o centro das nossas preocupações”⁶⁵. Ou talvez por percebermos que, através do gesto mais humilde, quando Alberto Carneiro entra em cena faz do mundo todo o seu palco, integrando-se profundamente sem qualquer esforço aparente⁶⁶ (Fig. 16).

⁶³ Fernando Lanhas, na entrevista a Joaquim Matos Chaves afirma: “Decerto que quando comecei com os meus trabalhos abstractos em 1943 não tinha qualquer ideia preconcebida. Duvido que essas coisas aconteçam em arte.” (Chaves, 1992, 10).

⁶⁴ Fernando Lanhas continua: “(...) Aí. Como para o estudo de um cristal, àquela imagem distante, da arte cabe uma projecção gnómica. A via para o conhecimento. O colorido que vai ocorrer será autêntico mas não exactamente. Escapa-se-nos sempre uma outra tonalidade. Só o artista sabe isso. Sabe-se muito de arte mas não o fundamental, a intimidade que está no artista.” (Chaves, 1992, 12).

⁶⁵ No catálogo da exposição intitulada *Alberto Carneiro*, que aconteceu em 1991 entre a Fundação Calouste Gulbenkian e a Casa de Serralves, é editado o texto de Ernesto de Sousa sobre Alberto Carneiro: “Alberto Carneiro, escultor, artista ecológico: alguém que se busca a si próprio. Circularmente.. Definindo porventura o centro das nossas preocupações. (...)” (Carneiro, 1991, 205).

⁶⁶ Aparente, pois são conhecidas as suas angústias, aliás, Alberto Carneiro escreve sobre elas, nomeadamente nas suas *Notas Para Um Diário* (18 de Setembro 1967): “O momento de crise já é longo. A necessidade de passar a um novo estágio de relações com o mundo através do meu trabalho torna-se imperiosa. Estou mais perto da origem mas ainda não suficientemente liberto do meus mortos. Ainda não vejo por inteiro a nítida criancinha que preciso para trabalhar as minhas ideias. Não é fácil alijar o supérfluo da minha própria cultura. Este furor em me apropriar das coisas simples conflitua com a tendência reflexa e ainda não dominada para as manifestações barrocas. Tenho que encontrar a árvore dos frutos sazonados à sombra da qual brinquei.” (Carneiro, 1991, 41).

Podemos evocá-lo como um todo e o seu legado falaria certamente por si, mas talvez possamos fazer aqui um pequeno exercício de *imaginação*. Um teatro, uma *brincadeira* na tentativa de nos sentarmos na sua presença, procurando vê-lo melhor.

À pedra, Alberto Carneiro chamava *matéria da montanha*. Aquele seixo denso — com um pequeníssimo ninho onde parece recolher-se por inteiro — que vemos ser abraçado pelo corpo do artista no *Trajecto de um Corpo* (1976—77) (Fig. 17) é também *matéria da montanha*. Aqui, no *Trajecto de um corpo*, que vemos hoje em pequenas fotografias tiradas a preto e branco há — à imagem da seta dos sonhos de Fernando Lanhas que aponta para *trás* — algo que remonta para um lugar anterior e longínquo, *inaugural* pois aparece, *apaixonadamente*, como *novo*. Aquele corpo dança ao sabor de uma memória que *tem a idade do homem* (Carneiro, 1991, 62), e percebe em si, porque procura e está profundamente atento, *um manancial de sensações vindas de todos os tempos* (Carneiro, 1991, 62). Agora sim, talvez possamos pedir emprestado a Alberto Carneiro os seus olhos, as suas mãos livres e os seus pés descalços durante umas breves linhas. Sabemos que nasceu e cresceu no *meio rural*, como dizia, e embora talvez essa não seja a nossa experiência pessoal, proponho que a *imaginemos*: corpo pequenino que não se detém em experimentar no mundo aquilo que viu em sonhos: desafio do tempo e do espaço como se estes fossem argila, matéria que se molda; corpo que se encaixa, se detém, se atira a si mesmo *projectando-se* e percebendo talvez aí a flecha do início; corpo que abraça, que retira, que escava, que fura, que reorganiza; corpo que se vê, se sente se descobre numa natureza que se desvela, sempre e cada vez *mais*, talvez *melhor*, perante si. O que percebemos ao ver as imagens deste *Trajecto de um corpo* é, não só que o corpo que lá está *é o mesmo* daquele que nos proporemos a imaginar — embora agora maior e capaz de uma consciência teórica que lhe permite um pensamento reflexivo de verificação processual —, como obedece ao mesmo ímpeto primitivo da infância que lhe canta um canção *desconhecida* e talvez um pouco estranha, mas que aceita porque sabe que *é sua*. Percebemos que este estar em envolvência com as coisas da terra desde criança suscitou uma série de percepções e aprendizagens que se sedimentaram no seu *ser* de forma *natural*. Alberto Carneiro, não só persegue no seu *fazer* essas aprendizagens profundas do contacto com a matéria, como reconhece aí um ponto crucial do seu *ser*, procurando sempre compreende-lo melhor e acolhe-lo nas investigações teóricas e processuais do seu trabalho: “A minha formação, as minhas convicções estão ligadas a todo o mundo da minha infância, no qual, pela imposição de condições peculiares, pobres e libertadoras da criatividade, tive que inventar quase tudo o que precisava ao nível da minha aprendizagem natural, a partir dos materiais da terra, construir o mundo nela” (Carneiro, 2001, 245).

Aquilo a que assistimos quando nos deparamos com as imagens do *Trajecto de um corpo*, é uma necessidade íntima de compreender a raiz que *é a sua* e que o une aos ritmos misteriosos da terra. *Dançar* com este seixo, é dar lugar às tais forças imaginantes do íntimo do *ser* e *perceber-se* na intimidade da terra onde a sua raiz toca o interior da montanha, bem perto do lugar onde arde o fogo original. Uma história antiga, longínqua comum a si e à natureza

como vimos, a que Alberto Carneiro não tem acesso se não pela *presença de si*, do seu corpo — que se curva, que se encaixa, por vezes se estende⁶⁷ —, em terra mãe de pele *viva, porosa, rugosa* que o acolhe em seu colo misterioso. O *Trajecto de um corpo como fazer poético* por excelência⁶⁸ é um “regresso às origens das nossas próprias fontes, reabilitação das coisas mais simples, (...) pela consciência das essencialidades, pela penetração no âmago dos átomos, pela chamada aos contactos com aquele mundo que se define em nós sem os constrangimentos da complexidade social (...)” (Carneiro, 1991, 62). É um desenho que não tem fim, e que sintetiza todos os tempos no presente do corpo estendido sobre, e *com*, aquela pedra. É o verdadeiro *demorar-se junto às coisas*, é mandala: *lugar da realização do seu ser como cosmos* (Carneiro, 2001, 247).

Podemos ainda notar esse *desenho sem fim* como a essência impulsionadora do *fazer poético* no sentido em que, como vimos, este sabe que nunca há de *descobrir* o seu mistério em sua absoluta totalidade. O gesto de procura de si prolongar-se-á no tempo e para sempre: toda a obra é obra *a fazer, sempre*. Nesse sentido, Alberto Carneiro — como esse *alguém que se busca a si próprio* — diz-nos reconhecer em seu *fazer poético* “um movimento em espiral no qual se inscrevem ciclos: no momento em que se sai de um para outro amplia-se o espaço/tempo” (Carneiro, 1991, 197), e Gaston Bachelard, na obra *A Água e os Sonhos* (2013), propõe um olhar perante esta questão que acolhe todo o *ser* em sua imensidão na formulação de uma consciência de si que julgamos ser fiel à sua finitude. Ora, o que percebemos é que “nunca uma matéria lhe parecerá suficientemente trabalhada, porque ele [o artista] nunca acaba de sonhá-la” (Bachelard, 203, 118) e acrescenta finalmente: *as formas completam-se, as matérias nunca* (Bachelard, 2013, 118).

No entanto, o que mais assombra, de tão vidente, na obra de Alberto Carneiro é a sua proximidade natural e verdadeira às coisas. É a convocação sincera de si e da natureza em sua essência que, de forma humilde e aparentemente simples, faz aparecer ao olhar a vida viva e em potência. Alberto Carneiro nasceu e viveu no nosso tempo, mas podia ser o primeiro homem artista, poeta, de todos os tempos. A sua matriz é a terra, e basta-lhe estar na sua *presença* para lhe compreender a língua absolutamente misteriosa e desenhar — com a matéria da árvore, com a matéria da montanha, com o corpo estendido ou numa ausência sempre presente — o mapa de todo cosmos que tem dentro. Alberto Carneiro inaugura constantemente o mundo num poema uno e *sem fim* que lida com a matéria original em si, na consciência de que é, também ela, *sua*, mostrando-nos o seu claro mas nunca fácil gesto que felizmente, *não pode aparecer de outro modo, senão do modo como aparece*.

⁶⁷ Propomos aqui, um pensamento acerca deste *estender-se* sobre a terra como um movimento oposto aquele que caminha, de cabeça erguida, que procura compreender o mundo pelo pensamento, em sua extensão infinita e sempre distante. O *estender-se* sobre a terra, perder a amplitude do olhar, e a noção do horizonte longínquo e infinito, leva a um mergulho em profundidade, a um perceber-se pela proximidade, pela afeção do corpo em mergulho.

⁶⁸ Como aquele que permite, como vimos, *habitar verdadeiramente a terra*.



Fig. 14
 Fernando Lanhas, 07-49, 1949.
 Óleo sobre tela, 72 x 85 cm.

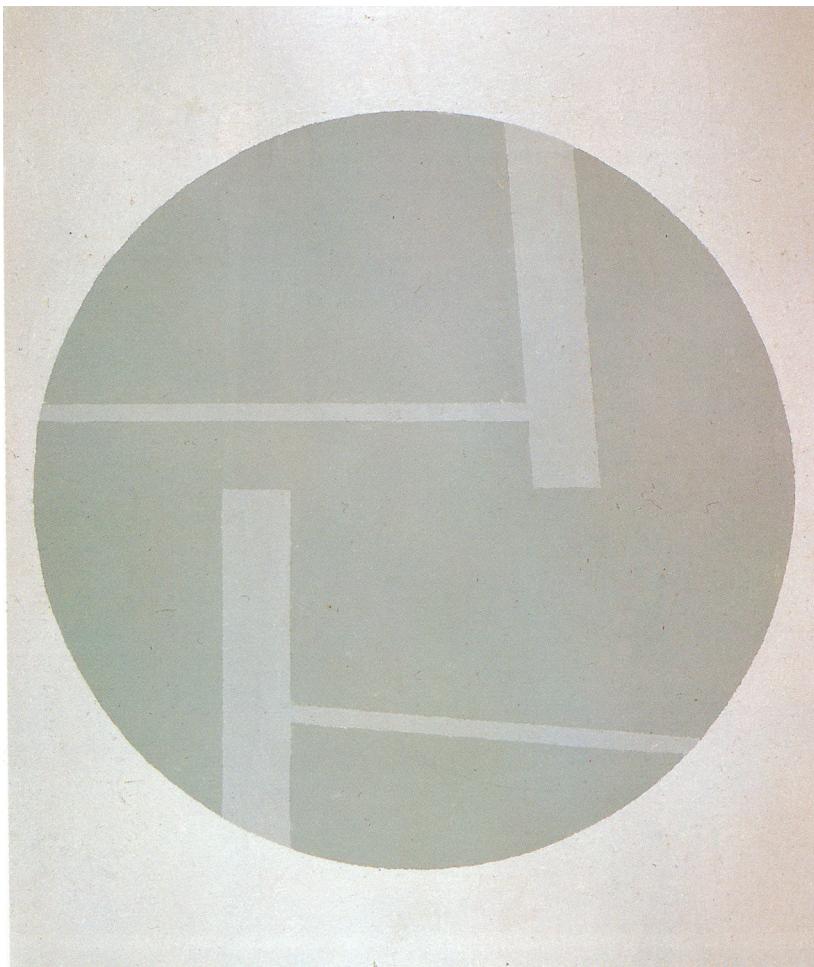


Fig. 15
 Fernando Lanhas, 037-61, 1961.
 Óleo sobre tela, 68 cm/diâm.



Fig. 16

Catarina Rosendo e Olga Ramos, *stillframe de Dificilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*, 2008.



Fig. 17

Alberto Carneiro, *Trajecto de um Corpo*, 1976-77. Fotografia p/b (46 elementos) e fotografia a cores (2 elementos). 139 x 207 cm.

SOBRE ESSA REALIDADE QUE É UMA LEMBRANÇA

Retomemos *O Canavial* que referimos no início, e a comunhão entre o corpo e a natureza, a rememoração de um encontro primitivo de si por via de uma *aprendizagem natural na infância*, ligada à natureza e ao desafio das suas matérias pelo brincar. Lembramos, por isso, Walter Benjamin que propunha, corajosamente, perder-se no familiar da sua própria cidade, tentando reencontrar a postura da criança que brinca em liberdade; do corpo pequenino que, de forma espontânea, define os critérios necessários para determinar as suas ações prosseguindo sucessivamente e sem receio, na sua descoberta. Rememorar a compostura interna do corpo que brinca e se perde no familiar desenhando constantemente o caminho mais puro para a descoberta e vivência das essencialidades — de si e do mundo, do *outro*. Ora, *O Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente* (1968) (Fig. 18 e 19) é tão importante neste contexto por isso, porque representa para Alberto Carneiro um reconhecimento muito profundo das matérias essenciais que, bem como a consciência de que estas são comuns a si e à natureza, revelando-lhe *aquilo que flui como base*. Mas essa consciência das essencialidades que é materializada e pensada agora num *fazer poético* consciente de sua manifestação por vezes misteriosa, remonta à infância precisamente por isso, porque é movido pela alegria pura da descoberta de si: “quando tentei perceber de onde procedia a minha relação profunda e determinante com a matéria, isso levou-me a explorar as memórias de infância, os tempos dela e as coisas da terra que por elas recriei” (Carneiro, 1991, 195). Ora, esse *fazer poético*, nunca será reveladora da essência em sua totalidade. É, como vimos, *obra a fazer* sempre... São aproximações a uma imagem íntima que sempre se distancia ou, como disse Alberto Carneiro: “um desdobramento sempre renovado, mesmo para o seu autor” (Carneiro, 1991, 40).

Aqui o que está em causa são precisamente os ritmos primeiros e as matérias autónomas da natureza, as pulsões que são comuns ao centro da terra em fogo e ao interior do ventre materno, as pulsões é que definem o *ser* de tal modo que se projectam como imagens misteriosas de amores profundos nos lugares — e matérias — mais primais da terra: a floresta, o penedo, o oceano, o canavial, o vulcão (Fig. 20). O gesto que dá origem ao *Canavial* é um gesto que reclama a semente e a força da sua raiz, que rememora a infância não em sentido nostálgico, mas em sentido essencial: o corpo *descobridor* de si e do mundo livre e puro. Lembrar em adulto um momento da infância é aceder à possibilidade de uma rememoração primitiva do *ser*. Alberto Carneiro, nas suas *Notas para um Diário*, a 5 de Maio de 1965, afirma: “A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? (...) entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda.”⁶⁹

⁶⁹ Alberto Carneiro continua “A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo. Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futilidade.” (Carneiro, 1991, 41).

Percebemos que experimentar o *Canavial* é rememorar em sentido original⁷⁰ e através do corpo, o esconderijo e a exposição, a intuição e a criação, a matéria e a forma, a raiz e a viagem, o próprio corpo e a natureza. Tudo ao mesmo tempo, *sem tempo*. Alberto Carneiro escreve precisamente sobre a percepção do tempo que fica suspenso: “o tempo anulado no espaço psíquico” (Carneiro, 2001, 41) (Fig. 21), como o fenómeno da percepção do corpo em envolvimento, que permite o espaço para uma experiência pura de si no gesto da descoberta. Quando Alberto Carneiro diz que *O Canavial* tem “efetivamente a ver com (...) a [sua] primeira noção de sexualidade que decorre de uma brincadeira de infância” (Carneiro, 2003, 18), está ativamente a lembrar a possível primeira grande celebração da descoberta do seu corpo em potência, como um corpo vivo e desperto, capaz de sentir e reconhecer-se na intimidade do seu mistério essencial; um corpo capaz de reconhecer a sua potência para fazer nascer vida nova, comprazendo-se porque se conhece *melhor*. É tomar consciência profunda da possibilidade íntima de um renascimento em si, mas também de que essa é uma das marcas essenciais do seu *ser* enquanto Homem. Um corpo que, pelo desafio da sua presença num espaço natural, se descobre na percepção de que este o contém e lhe oferece um abrigo filial: a segurança e a liberdade para ser e *renascer* para sempre e sem tempo. Trazer as canas — sobre as quais o artista não exerceu nenhuma alteração formal — para dentro do espaço expositivo não é permitir uma nostalgia romântica da natureza ou do *meio rural* onde cresceu, mas trazer ao presente esta descoberta íntima de um corpo consciente e atento a si, de ritmo análogo às matérias que lhe dão vida. É convocar a imagem da descoberta íntima de um *ser* que *se busca a si próprio* e se percebe num mundo que lhe devolve, através da sua materialidade essencial e viva, uma terra que é mãe, onde poderá ser *desenhada*⁷¹ uma *casa absoluta*⁷², original.

Percebemos que o *Canavial*, enquanto *fazer poético*, é o espelho desse sopro cosmogónico que lhe foi sussurrado ao ouvido na infância, que permaneceu em sua memória como semente que germina silenciosa sem dar sinal, e surgiu em flor na idade adulta como um *flash*⁷³, uma evidência fundadora, um *dar à luz*. Talvez o sonho e as memórias de infância apareçam como um *flash* por isso mesmo, por serem feitos da luz quente dos primeiros tempos. Mas esse *flash* não aparece sozinho, a dança misteriosa da terra encarrega-se de lhe arranjar um aliado material que facilite ao *ser* a sua percepção: a *flecha*, que certamente não por acaso, tem ponta de pedra e corpo de árvore, projecta como sabemos, o corpo no mundo: o corpo em direção às matérias essenciais da natureza.

A obra de Alberto Carneiro, que pode ser vista como um gesto uno em espiral de um corpo que caminha descalço e apaixonado sobre a terra húmida, tem a sua pertinência nesta investi-

⁷⁰ A Rememorar em sentido original, como quem remonta a uma origem, a um lugar primeiro do ser, a uma primitividade.

⁷¹ Aqui, pensamos o desenho como construção desse novo lugar, a obra. E, por consequência, construção como quando Heidegger afirma só se poder *habitar* o que se *constrói*.

⁷² Citamos de novo Herberto Helder que, no seu Poemacto II, canta “Deito coisas vivas e mortas no espírito da obra. | Minha vida extasia-se como uma câmara de tochas. | — Era uma casa — como deitei? — absoluta. | Eu jogo, eu juro. | Era uma casinfância. (...)”.

⁷³ Alberto Carneiro refere-se a esse momento precisamente usando a palavra flash: “O Canavial é na minha obra um momento de grande revelação. (...) Apareceu como um flash, e o título da obra também apareceu imediatamente (...)” (Carneiro, 2003, 18).

gação porque surge como a evidência de que a razão do seu *fazer* não se satisfaz no deslumbre pelos traços objectivos da natureza — na montanha de matéria densa ou no canavial — mas sim, na percepção de que nessa montanha ou nesse canavial há *algo do ser* — das suas lembranças longínquas guardadas no inconsciente — que “encontra um meio de se reencarnar” (Bachelard, 2013, 120), ou *renascer*; de que há algo no íntimo do *ser* que encontra uma tal vizinhança essencial com as matérias do mundo: “quando amamos uma realidade com toda a nossa alma é porque essa realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança!” (Bachelard, 2013, 120-121). Por isso falamos de Alberto Carneiro, porque as suas obras, os seus gestos, revelam a mais pura e intensificada crença na percepção como veículo para um mergulho no tal *âmbito dos átomos*. Porque as suas obras contêm um poder de convocação que aproxima o gesto *poético* do gesto *mágico*. Porque percebe nas matérias da natureza “o chamamento para o sagrado que o corpo transporta no seu cosmos” (Carneiro, 2001, 200). E porque o seu *fazer poético* se apresenta como o mais puro exercício de fruição da liberdade no sentido em que, com um enorme rigor afetivo, perceptivo, mas também metodológico e processual, admite a abertura suficiente para que se sinta, com todo o fulgor e liberdade, o pedaço que lhe coube da explosão original.



Fig. 18

Alberto Carneiro, *O Canavial: Memória metamorfose de um corpo ausente*, 1968. Canas, cintas de cor, letras de calco, ráfia. Dimensões variáveis.



Fig. 19
(*detalhe*) Alberto Carneiro, *O Canavial: Memória metamorfose de um corpo ausente*, 1968. Canas, cintas de cor, letras de calco, ráfia.
Dimensões variáveis.



Fig. 20

Fumarola, ferida, côncavo do meu pé descalço, 2024.

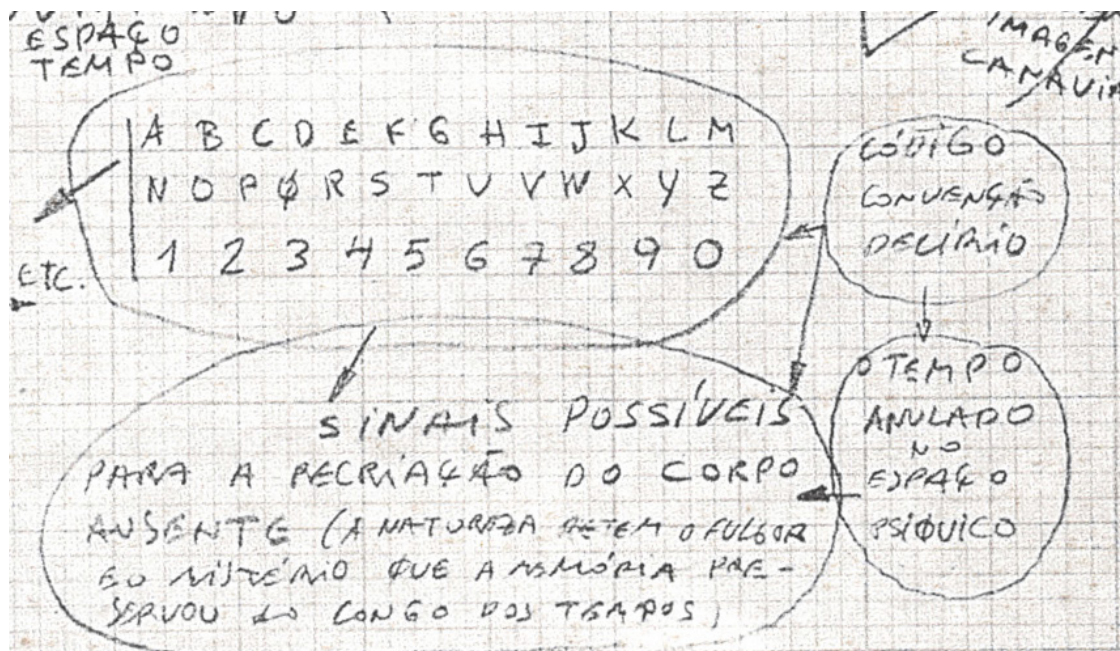


Fig. 22
(pormenor) Alberto Carneiro, desenho de projecto para *O Canavial: Memória metamorfose de um corpo ausente*, 1968.

DA MINHA INFÂNCIA GUARDEI AS HORAS
DE ENCANTAMENTO DAS CORRERIAS PELOS
CAMPOS (AS FLORES E OS FRUTOS ROU-
BADOS, OS CORDEIOS DOS PÁSSAROS, A GRUA
IMENSAMENTE VERDE, O PASSAR DO RIBEIRO
E O SENTIR DUM CORPO DETIDO NO
CANAVIAL).

LONDRES, DEZEMBRO, 1968
Alberto Carneiro

Fig. 23
(pormenor) Alberto Carneiro, desenho de projecto para
O Canavial: Memória metamorfose de um corpo ausente, 1968.

TERCEIRO FASCÍCULO

o meu corpo projetado *para dentro*

O VOO DE PÁSSARO

Detenho-me agora diante do espaço de atelier onde construí *abrigo* durante estes dois anos de Mestrado. Olho a mesa (Fig. 24), a parede (Fig. 25), o jardim por detrás do vidro (Fig. 26) e imagino um mapa de constelações repleto de pontos e vazios que se ligam uns aos outros: trabalhos expostos e os trabalhos arquivados, as frases escritas na parede, a paleta, os pincéis de cerda, os tubos de tinta pequenos comprados ao longo do caminho da descoberta do óleo, cadernos e pequenas pedras, paus, líquenes secos em forma de ilha (Fig. 27) e um prego ferrugento dobrado (Fig. 28). Um mapa que embora denso e aparentemente confuso, se organiza num espaço que *é meu*, que foi construído pela presença do *meu* corpo e seus impulsos, suas questões e assertividades. É um espaço-imagem que percebo agora refletir o ímpeto oficial — do trabalho repetido, atento e minucioso — do meu pensamento associativo que se estende tanto no *fazer* plástico como também no *fazer* da escrita. O que percebo, é que — e à imagem do que acontece no espaço do atelier — a minha escrita também aparece originando um espaço que se organiza e desenvolve em divisões, sótão e porão. Um e outro, fruto de um diálogo semelhante entre o interior e o exterior, a impressão e a expressão do corpo que procura, fazendo aparecer ao olhar um *desenho* que não é obra feita, mas sim *obra a fazer*, é desenho de si em potência, reflexo de um *ser* — que é o *meu* — em *gestação* porque ainda não se vê completamente. Um pensamento que é feito no espaço — interior e exterior — através da formulação de imagens, sejam elas desenhadas ou escritas, que convocam o *ser* e o expõem em *fragmentos*.

O percurso apresenta-se então, como um terreno e eu sou pássaro que o sobrevoa assinalando os pontos que se destacam e os caminhos entre si, *desenhando-o*. Esta imagem do voo de pássaro acompanhou-me desde o início do percurso no Mestrado: havia uma ânsia de projetar e compreender de antemão aquilo que ia *fazer*. Queria ser pássaro e *ver de fora*, traçar um cronograma e seguir a pé pela sua linha recta. Ora, desenhar esse cronograma foi certamente importante, mas em si mesmo não resolveu as questões, nem desenhou o mapa que vejo agora. Permitiu-me projetar e definir objetivos concretos, a linha que hoje os une é que *não prece ser uma linha recta*. Ora, o que percebi no fim deste dois anos de investigação, foi que o pássaro — como a imagem poética daquilo a que me proponho fazer agora: *olhar o percurso percorrido por mim de cima* — só consegue sobrevoar o terreno quando se deixa *envolver* pelas forças do vento e pelas pressões que este exerce nas massas de ar que enchem o lugar, aliás, contrariá-las seria um perigo para o seu corpo vivo. Isto quer dizer que o pássaro que sobrevoa o terreno nunca está inteiramente destacado dele. Para conseguir vê-lo de forma calma e atenta, o pássaro *precisa* de se entregar ao espaço que existe entre o seu corpo e o terreno, e compreender que esse *entre* — essa massa de ar de força misteriosa — é também um *comum*, é o que o traz — na sua natural imprevisibilidade, que nunca forma uma *linha recta* — à presença do mundo e de *si*.

Nesse sentido, apresento uma leitura do meu percurso como um novo desenho, e lembro o momento em que Alberto Carneiro fala sobre as aulas de desenho de modelo vivo dizendo

aos seus alunos que “a partir do momento em que se toca num ponto tocou-se em todos os pontos, e aquele ponto tocado vai alterar de facto, todas as relações que depois o corpo vai lendo. Isto é verdadeiro quer no acto de fazer, quer no acto e perceber”⁷⁴. Ora, este estar em envolvimento — este voo de pássaro — é importante aqui porque pressupõe a presença do meu *fazer*, *pensar* e *ser*, tanto no percurso, como na sua leitura e consequente reflexão, assinalando que esta leitura posterior sobre o que se fez é tão importante quanto ímpeto original que projeta o corpo no mundo, e que tal como ele, nunca se revela por inteiro, deixando sempre algum lugar vazio por decifrar. Este *novo desenho* que proponho fazer pelo gesto de uma escrita reflexiva, é também um desenho de *modelo vivo* que pode ser repensado e reorganizado e que naturalmente se afecta sempre que lhe *toco*. É o reflexo em águas correntes — vivas e nunca estanques — do meu corpo na descoberta.

O presente texto reflete, então, acerca da minha prática artística como um todo. Interessa-me sobretudo procurar mapear os gestos do meu corpo, os ímpetos que me levaram neste caminho que foi pontuado por momentos de viagem e momentos de residência em lugares na natureza, e onde desde cedo percebo ter-se destacado em mim um questionamento *primal*⁷⁵ sobre o corpo, a natureza, a questão da travessia e do *ser*. Por isso, o meu caminho neste Mestrado foi pontuado por essa vontade íntima de me compreender melhor no meu *fazer* — pois ele é a materialização desse tal ímpeto essencial — (Fig. 29), privilegiando por isso, uma atenção à forma como *percebo* o lugar e o trago comigo para o atelier, mas também aos meios e suportes de que me sirvo para o materializar, para o *reproduzir*⁷⁶. Por outro lado, trazer para redor de mim autores como Martin Heidegger, Fernando Lanhãs, Eduardo Chillida e Alberto Carneiro foi por isso crucial, pois trouxe ao olhar um conjunto de outros modos de estar, outras vivências com as matérias do corpo e da natureza, que me pareceram de algum modo *vizinhas*, talvez não na forma, mas certamente na procura.

⁷⁴ Citação livre do filme documentário *Difícilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*. Catarina Rosendo e Olga Ramos, 2008.

⁷⁵ Primal porque movido pela intuição e profunda vontade de ir. Penso que será importante referir que mudei-me para o Porto para estudar neste Mestrado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, e logo após duas semanas de aulas viajei para o interior do Algarve para integrar uma residência artística que iria durar umas semanas.

⁷⁶ Pensamos este *reproduzir* acolhendo a perspectiva descrita por Jean-Luc Nancy no seu livro *O Prazer no Desenho*: “(...) Reproduzir no sentido em que reproduz de novo, ou seja, de novo a forma, de novo a ideia ou a verdade da coisa” (Nancy, 2022, 26).



Fig. 24
A mesa do atelier, 2023.



Fig. 25
A parede do atelier, 2024.



Fig. 26
Junto à janela no atelier, 2024.



Fig. 27
líquene em forma de ilha, 2024.



Fig. 28
O prego, 2022.

ah! ou dirão
arrim?

eu faço
assim?

meu filho.
de água

e o que a
água me
deu.

efectivo

faça m
direito sobre esse
batimento. esse mequillo
de deixa que seja

Fig. 29

Anotação de atelier, 2023.

PÁRE, ESCUTE E OLHE

A questão da viagem é importante pois marcou o meu percurso desde o início, e tal não pode ser pensado aqui como um acaso. A viagem — e neste caso a deslocação para um lugar na natureza — é em si, e como vimos ao longo desta investigação, a imagem poética de um corpo que se persegue numa procura essencial. Em viagem, o corpo faz-se presente numa travessia que exige uma disponibilidade para acolher o que é desconhecido mas que, como vimos, faz brilhar no ser uma luz nova e reveladora. Ora, durante este período no Mestrado, realizei uma residência artística no interior do Algarve (Fig. 30), outra na Ilha de São Miguel (Fig. 35), e outra que percorreu o Vale do Rio Douro (Fig. 40), pelo meio, uma viagem pela costa da Galiza e suas praias nascidas em recantos, verdadeiros *abrigos* naturais (Fig. 45).

Comum a todas, a natureza e a minha vontade de me aproximar verdadeiramente para *ver melhor*. Nesse sentido, relembramos o princípio metodológico que apresento no início do trabalho, pois foi aqui, ao procurar compreender-me no meu *fazer*, que assinali a *percepção* como um pressuposto central para o aprofundamento das questões implícitas no meu *fazer*. É porque me disponho à presença destes lugares e com estas matérias que *percebo verdadeiramente* os seus sinais e *desenho*. Ora, esta *fenomenologia perceptiva essencial* procura nomear e compreender esse gesto de um corpo que percebe o mundo — neste caso os lugares na natureza — e se reconhece intimamente em seus gestos.

A frase que acolhemos como título desta parte do texto — *Pare, Escute e Olhe* — e que remete para a informação contida no sinal de trânsito de aproximação a uma passagem de nível, era uma frase muito utilizada pelo meu pai durante a minha infância e dirigida não só a mim, como também às minhas irmãs nos mais variados contextos. Lembro-a aqui, não só porque ela aparece na minha memória muitas vezes ainda hoje, como também porque contem em si uma imagem simples do princípio primeiro para uma entrega sincera e verdadeira do *ser* perante o mundo. E porque quando confrontado com um lugar novo, não há mote mais humilde se não esse de se dispor à sua presença parando, escutando, e deixando o olhar livremente vaguear.



Fig. 30
Os trilhos de Alcalar, 2022.



Fig. 31
Um banco a meio do caminho, 2022.



Fig. 32
Na vila de São José de Alcalar, 2022.

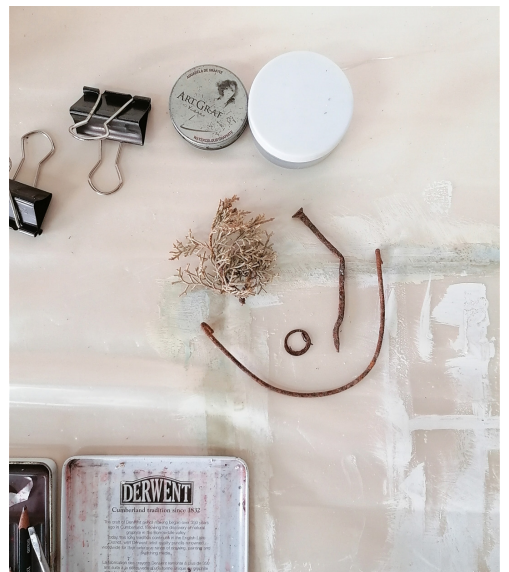


Fig. 34
Pormenor do atelier em residência, 2022.



Fig. 33
Nos trilhos de Alcalar, 2022.



Fig. 35
é como tocar no céu, Lagoa do Congro, São Miguel 2024.



Fig. 36
linha ligação travessia, Ferraria, São Miguel, 2024.



Fig. 37
Desenho na Lagoa das
Furnas, São Miguel,
2024.

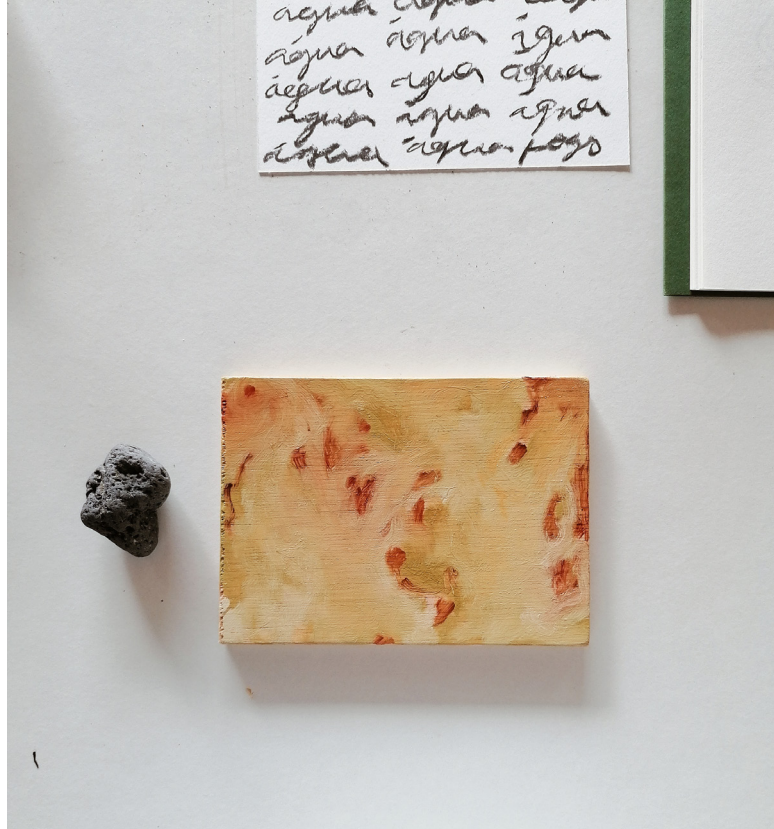


Fig. 38
Detalhe no atelier, São Miguel, 2024.



Fig. 39
O atelier em São Miguel, 2024.



Fig. 40
Vale do Douro, 2024.



Fig. 41
No topo do Vale do Rio Douro, 2024.



Fig. 42
Junto à água
no Rio Tua, 2024.



Fig. 43
Junto à água
no Rio Tua, 2024.



Fig. 44
Desenho de sombras, 2024.



Fig. 45
O penedo, Galiza, 2023.



T

Que penedo

Estive abraçada e depois encostada e depois lá em cima

Tinha um núcleo quente



Fig. 47
Galiza, 2023.

◀ Fig. 46
Conversa em torno do penedo. Captura de ecrã, Galiza, 2023.

AS APARIÇÕES — O SER PARA FORA DELE MESMO

Vejamos, então, os cadernos que desenvolvi na primeira residência que realizei em São José de Alcalar, no interior do Algarve. Foi a primeira residência artística em que participei, e durante essa minha estadia, apesar de me ter sido destinado um espaço de atelier amplo e luminoso, propus-me a caminhar em redor da Aldeia nos campos que outrora teriam sido habitados e cultivados, mas que agora permaneciam sós. Durante o tempo que lá estive caminhei alguns trilhos e construí alguns cadernos — com os papéis que tinha trazido comigo para a residência — para levar comigo e desenhar ao longo do caminho. Chamei-lhes, aos cadernos, *Aparições* (Fig. 48, 49).

Cadernos cozidos à mão, que fui construído à medida em que terminava de preencher o anterior, uma prática que em si mesma se entrega ao ritmo do lugar vivido através do desenho que não só se apresenta como a materialização de um gesto que une o interior do corpo ao mundo, como desenvolve e aprofunda a minha capacidade de observação perante o lugar que, dia após dia, aparecia mais amplo e talvez um pouco mais meu. Com este exercício simples — mas no qual sinto um comprazimento profundo — lembro Goethe e a sua *A Metamorfose das Plantas* (1993) pois compreendi que as verdadeiras *aparições*, as mais íntimas revelações, são fruto dessa presença simples do corpo que se *aproxima* e observa cuidadosa e atenciosamente os batimentos aparentemente imperceptíveis de um outro corpo que se nos foi apresentado naquele momento de contemplação.

De regresso ao atelier no Porto, compreendi que tal observação atenta sobre os sinais do mundo, a consciência da sua fugacidade e consequente vontade de os registar, era um ponto importante e recorrente na minha prática. Vejam-se as imagens dos *pequenos cadernos pretos* (Fig. 50) que aparecem ao longo do trabalho, ou as notas escritas à mão, por vezes a carvão, nas paredes do atelier junto às pinturas ou desenhos em desenvolvimento (Fig. 51). Cada uma destas formas de registo rápido e por vezes de ímpeto ansioso — uma de bolso, a outra porque no momento do *fazer* em atelier, está mesmo *ali à mão* —, são fruto da realização de que essas pequenas percepções do corpo⁷⁷, se não forem registadas logo no momento em que são percebidas, podem perder-se para sempre. A palavra *aparição* acolhe em si esse mistério de algo fugaz que aparece ao nosso olhar mas que encontra aqui o seu lugar no tempo infinito de um desenho, tal como os trilhos em Alcalar, que podem ser pensados também como desenhos (Fig. 30), e que mantêm viva a presença *ausente* das pessoas que outrora habitavam ou cultivavam aqueles campos. Mas estes registos são importantes não tanto por serem desenhos, ou apontamentos, de grande perícia ou revelação em si mesmos, mas pela força reveladora do *ser* em potência que lhes subjaz e que os mantém vivos. E finalmente, estes, são prova não só da presença do corpo e do *ser* no mundo, como da sua postura disponível ao encontro desse

⁷⁷ Percepções do corpo que lhe permitem, como vimos quando lemos acerca do conceito desenvolvido por Heidegger de *ser-no-mundo*, uma consciência de si.

mundo: *pare, escute e olhe*. E, como diz Maria Filomena Molder no livro *Palavras Aladas*, “que tudo desça até às mãos é a ordem natural das imagens a fazer-se” (Molder & Robalo, 2022, 69).



Fig. 48

Caderno *Aparições* (1/6), 2022. Grafite sobre papel, 21 x 30 cm.



Fig. 49
Caderno *Aparições* (6/6), 2022. Acrílico e grafite sobre papel, 21 x 30 cm.

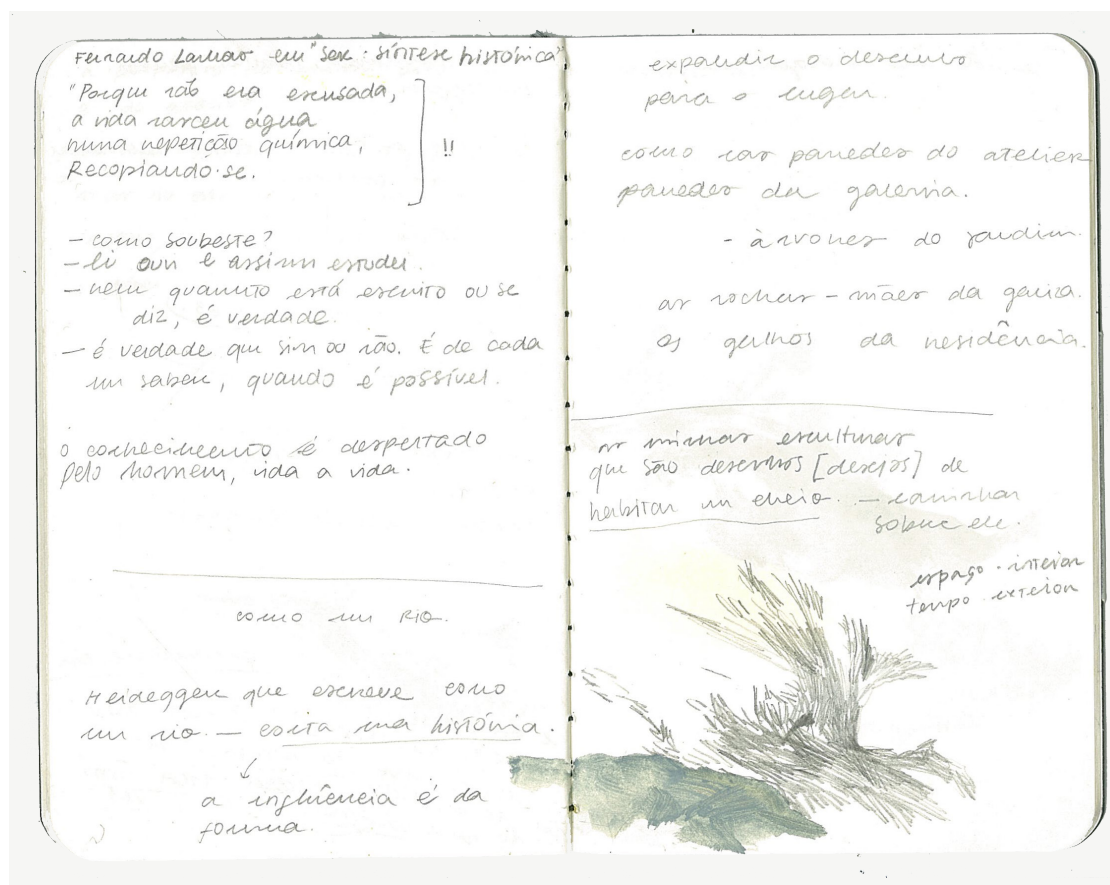


Fig. 50

pequeno caderno preto, 2023. Grafite e acrílico sobre papel, 14 x 18 cm.

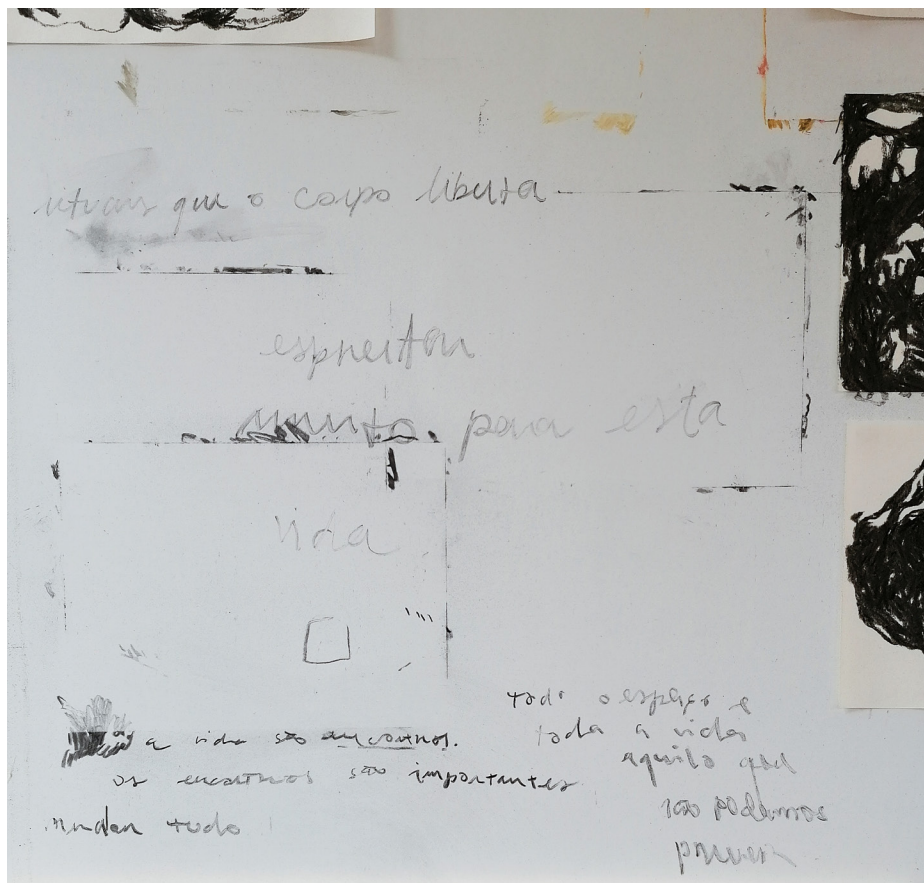


Fig. 51
A parede do atelier, 2023.

O FRAGMENTO, OU O PEDAÇO QUE ME COUBE DA EXPLOSÃO ORIGINAL

Ora, os cadernos que desenvolvi no Algarve abrem ainda um outro caminho importante que tem que ver com esse *demorar-se junto às coisas* de que falamos anteriormente. O que reconheço é a insistência num fazer desenho, pintura mas também escrita⁷⁸ que se desenvolve em séries, e que tal como o que acontece nos cadernos de Alcalar, encontra nesse *fazer* repetido e em roda de si, um qualquer comprazimento que julgo estar intimamente associado à percepção e realização da vida a pulsar diante e, de forma muito própria, *através de mim*.

Notem-se as séries como *por isso se faz o mundo inteiro* (Fig. 53), ou a série *como quando se conhece um grande medo* (Fig. 54), a verdade é que poderíamos selecionar qualquer uma, mas tomemos estas duas como exemplo. O que podemos observar é que em si mesmas, cada uma das imagens que integram as séries parecem ser parte de uma outra maior, talvez completa, mas isso nunca poderemos ao certo dizer, resta-nos imaginar. O que é certo é que, existe nelas um gesto a pincel — que noutros momentos foi a carvão vegetal (Fig. 55) ou até mesmo sobre pasta de moldar (Fig. 56) — que extravasa os limites do suporte⁷⁹. Há uma vontade de fuga, uma alegria em estender o corpo num movimento que, ao contrário das *Aparições* e dos pequenos cadernos pretos, desaparecerá para sempre como o desenho do voo dos pássaros no céu. E talvez possa ainda apontar que esta prática não está inteiramente oposta à dos cadernos, mas sim, que ambas nascem da mesma consciência do *ser* e sua finitude, e também que essa consciência é fruto da presença do corpo (e do *ser*) no lugar, é fruto desse *demorar-se junto às coisas*. Ou seja, o que proponho pensar é que tanto o gesto de querer agarrar, como o de querer libertar são manifesto puro — ímpeto primitivo atizado pela flecha — da percepção de que eu própria enquanto *ser* (e não enquanto sujeito), também me percebo enquanto fragmento, manifestando no meu fazer o pedaço que me coube da explosão original.

Poderá ainda ser útil notar que a vontade de viagem, e o percorrer da sua travessia, são também de alguma forma, frutos da consciência dessa finitude do *ser* perante o mundo. E que por isso se revelam tão esclarecedores em seu mistério, pois confrontam o corpo e o *ser* com um estar só e em comunhão com o vazio, com o profundo desconhecido ou a infinita possibilidade de *ser*, e a sua incapacidade de o compreender como um todo.

⁷⁸ Veja-se o poema apresentado em desenho, e desenvolvido para a Exposição *Leges Artis* no Hospital da Prelada em 2023: o *compasso certo de um para um entre ti e o mundo* (Fig. 52).

⁷⁹ Noto ainda algo que julgo ser aqui importante. No processo preparação dos retábulos de madeira para a pintura, e após o corte, é necessário lixar a superfície da madeira por duas razões simples: por um lado porque a serra levanta sempre algumas farpas, por outro para garantir que a preparação impermeabilizaste (que no meu caso é uma mistura de água e cola branca, para manter visível o desenho natural da madeira mas também uma certa rudeza na sua textura). Ora, nesse momento de passar a lixa pelas madeiras, faço questão de lhes desfazer um pouco as arestas, não para lhes dar um aspecto arredondado, mas porque assim o pincel desliza mais facilmente nesse momento da saída e entrada no campo da pintura.

o compasso certo de um para um entre ti
e o mundo.

acho que apical o que ficou foram as coisas mais
bonitas
as mãos naquelas, o sorriso doce, o corpo pequeno
debaixo do lençol

o primeiro quarto do corredor mais comprido
que já vi

não passei dali, tive medo.

muito medo

aquela quarto, o primeiro do corredor, já era grande
demais para dois corações feitos tão pequeninos e
apertados de medo

mas a pele era macia, sardenta, muito doce
e lá dentro estava aquele coração forte - pequeno
que ficou dormente

meio invisível, meio gigante, meio sotto, meio tudo

aprendi que às vezes é mesmo assim:
as coisas ficam dormentes.

ele estava ali
aquele coração dormente perdido no meio do mundo
daquela quarto pequeno de medo

neste momento, metade do mundo dormia
a outra metade despertava
os são sobranças fazem seu eu, seu outro

mas do outro lado do quarto pequeno de medo
o teu coração não parou se acendeu
chama dormente mas que ainda está aí
em ouço

ouço, isto é sério, mas descobri aos 24 anos
que bem.

uma alma amiga contou-me que é possível ouvir os
segredos do mundo
é mesmo verdade, eu ouço, ainda hoje ouço
aí dentro de ti

Fig. 52

o compasso certo de um para um entre ti e o mundo, 2023. Aguarela e aparo sobre papel,
21 x 15 cm (cada um).

costigo percebi que se catam a dormência é um
batimento a levantar voo
um coração que se solta
um pulso que procura uma rova cara.

um segredo do mundo que hoje escuto em sussurro
muito perto do teu coração.

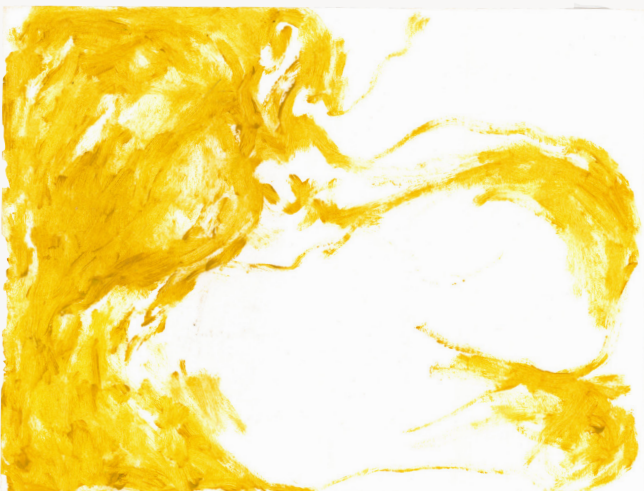


Fig. 53
por isso se faz o mundo inteiro, 2024. Óleo sobre papel, 15 x 20 cm (cada um).



Fig. 54
como quando se conhece um grande medo, 2023. Acrílico sobre retábulo de madeira, 26,5 x 300 cm.

NOTA SOBRE OS RETÁBULOS DE MADEIRA QUE USO COMO SUPORTE

Escolho os retábulos de madeira para a maior parte dos trabalhos, pois, por um lado, me agrada a sua permeabilidade e densidade porosa, por outro o desenho, a mensagem que elas já contêm dentro e que no momento do começo de um trabalho no atelier, se revela como um diálogo idêntico aquele que acontece quando estou fora, na natureza. Há um ping-pong, uma conversa, e uma imagem primeira que pode sempre ser revelada ou repensada a qualquer momento do processo.

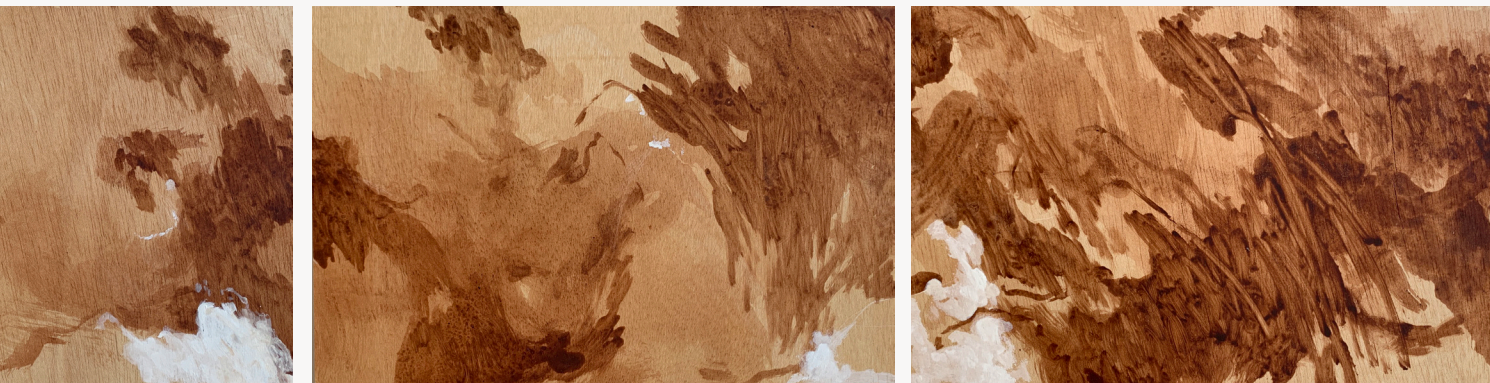




Fig. 55
A mesa do atelier, 2024.



Fig. 56
desenho, 2023. Pasta de modelar, 4 x 6 x 9 cm.

O QUE A ÁGUA ME DEU

O que a água me deu é o nome da exposição que fiz e onde expus os trabalhos resultantes da tal viagem na costa da Galiza no verão de 2023. A premissa é simples, mas a descoberta que dela advém foi profundamente reveladora de uma série de outras questões em redor do meu trabalho. Água muito fria de um mar sereno, transparente, límpido, sol quente, a areia quase a esquentar e o meu corpo submerso, de respiração suspensa, olhos muito abertos: mergulho, choque térmico, espanto profundo. O que descobri nesse momento foi o bater violento e barulhento do meu coração. Os batimentos fulgurantes daquilo que é percebido no íntimo de mim e que já não pode ser ignorado. A percepção do corpo envolvido nesse líquido maternal que *está frio* — talvez por ser lembrança já muito longínqua — mas que continua a revelar os seus profundos encantos: o coração a bater no centro do peito e o anúncio renovado da vida. Na folha de sala da exposição escrevi uma nota que tinha escrita num dos *pequenos cadernos pretos*, e que datava esse dia:

(...) e aparecem estes lugares,
num movimento total, mágico
onde tudo me foi dado ao mesmo tempo
sem tempo.

Atentemos agora à série de desenhos *o que a água me deu* (Fig. 57) e de pinturas *uma alegria introduz um silêncio novo* (Fig. 58) que surgiram desse mergulho e que integraram a exposição, dispostas em linha e frente a frente (Fig. 59 e 60). O que compreendemos é que há, por um lado, uma procura plástica pelo fluxo de um corpo envolto em água: ovais que convergem, se estendem, se comprimem umas nas outras, à procura de si mesmas. Por outro, talvez a tentativa de uma certa lucidez no gesto do vai-e-vem do fazer da pintura, o encontro com as transparências e as opacidades de um meio que não me é totalmente familiar — seja o da água, ou o do óleo⁸⁰ — numa tensão íntima análoga à do mergulho. Comum às duas séries é a intensidade e rapidez do seu fazer em atelier, como se tivesse alguma urgência em descobrir de novo esse mesmo batimento. Só que aí, eu já lá não estava, o mergulho era, afinal, *outro*.

A água, ao contrário do ar, contém o corpo e obriga-o a voltar-se para si mesmo, para *dentro*, para o centro do seu peito deixando que em seu redor e naqueles breves momentos do choque, as massas de água o guiem naquela espécie de suspensão. A água contém, mas o corpo já não pode mais ser contido durante muito tempo e por isso, procura uma *saída*, planeia a sua projecção na direcção da superfície, pensando-se, nesse momento de stress que exige algum

⁸⁰ A pintura a óleo, descobri-a durante o percurso no mestrado. Tendo sido um ponto muito importante na minha pesquisa porque me permitiu, não só um aprofundamento na exploração das possibilidades do aparecimento da imagem, como uma impressão clara das marcas gráficas, e da força da minha mão no suporte. O óleo não esconde nada, e isso agrada-me muito. Mas também, pelo seu tempo, pelo ritmo lento que exige — não no gesto em si, mas na ponderação geral das ações sobre a tela — e que contrasta muito com a minha forma rápida de desenhar, por exemplo. O óleo exige uma gestação lenta da imagem, e isso arada-me muito também.

pragmatismo, como um *outro*: vê-se de fora. Os trabalhos que surgiram no seguimento destes — que foram expostos — refletem sobre isso mesmo: esse *ver-se de fora*. Lembro Fernando Lanhas nas suas explorações do cosmos, procurando esse olhar prático *sobre si mesmo*, por isso, e apesar da sensação profundamente apaziguadora de descoberta que se deu no mergulho, propus-me pensar sobre esse corpo como um *outro*. Queria compreender que fluxos, que tensão mágica era essa que descobria e fazia revibrar de forma tão forte, esse batimento profundo de um corpo. Surgiram, então, a série dos desenhos amarelos que vimos anteriormente (Fig. 53), que através do gesto de um pincel pequeno de cerdas cortadas à tesoura e uma tinta espessa de um amarelo que vira nas pinturas dos nenúfares de Monet (Fig. 65 e 66), procurava comprimir sobre o papel os gestos e as forças impressas no corpo que no desenho são vazios, talvez por serem, esses sim, os verdadeiros detentores do mistério; a animação em *stop-motion* com desenhos a carvão feitos uns sobre os outros na janela do atelier que está virada para o jardim, *corpo, bebé dentro de água* (Fig. 67), a reunião dos gestos dos desenhos amarelos num pequeno filme que me obrigou a pensar essa pele que recebe a força da água, frame a frame; e as esculturas em pasta de moldar que aperto no côncavo da minha mão (Fig. 68 e 69) e que fazem nascer esse mesmo corpo *denso*, um vazio que se tornou cheio, conservando o seu mistério, mas tornando clara a relação entre a água e o corpo. É a água que permite efetivamente tornar o corpo dúctil — tal como a argila que, através do seu humedecimento se deixa moldar —, o corpo submerso em água percebe-se numa ternura física reveladora de um íntimo em potência: *o bater do seu coração*.

Como Monet refletido no lago (Fig. 70), um reconhecimento profundo naquele reflexo pouco claro numa água densa que não lhe permite um vislumbre objectivo das matérias do *seu* fundo, mas que lhe devolve a sua imagem — voltando-o para si mesmo tal como no mergulho. *Assunto do coração*. Compreendemos que Claude Monet só se reconheceu verdadeiramente naquele lago porque o amava em seu mistério, porque aquele lago era, afinal, uma *lembrança*⁸¹, permitindo-lhe o verdadeiro reconhecimento de *si*. Aquelas pinturas do lago que sabemos serem a consequência de uma estadia intensíssima — um mergulho prolongado e dorido — na casa em Giverny, são exercício de pensamento imaginativo que estabelecem uma dialética entre o interior e o exterior do corpo: vê o nenúfar que acolheu em si a calma de sua água dormente, e por isso, *floresceu*. O reflexo é a imagem do reconhecimento profundo em si nas matérias densas e dormentes do lago. E o mergulho na praia deserta da Galiza, é o reconhecimento de que existe uma implicação natural entre o meu corpo e aquelas matérias primeiras, que ouvir o coração a bater é comum — basta colocarmos os dedos no pulso —, mas reconhecê-lo nas águas profundas do mar é vislumbrar nelas uma tal vizinhança e perceber a possibilidade de um novo, e igualmente verdadeiro, nascimento.

⁸¹ Tal como vimos quando pensamos acerca da obra de Alberto Carneiro e acolhemos Gaston Bachelard que nos esclarece acerca dessa entrega profundamente afetiva perante um lugar na natureza: "Quando amamos uma realidade com toda a nossa alma, é porque essa realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança" (Bachelard, 2013, 120-121).

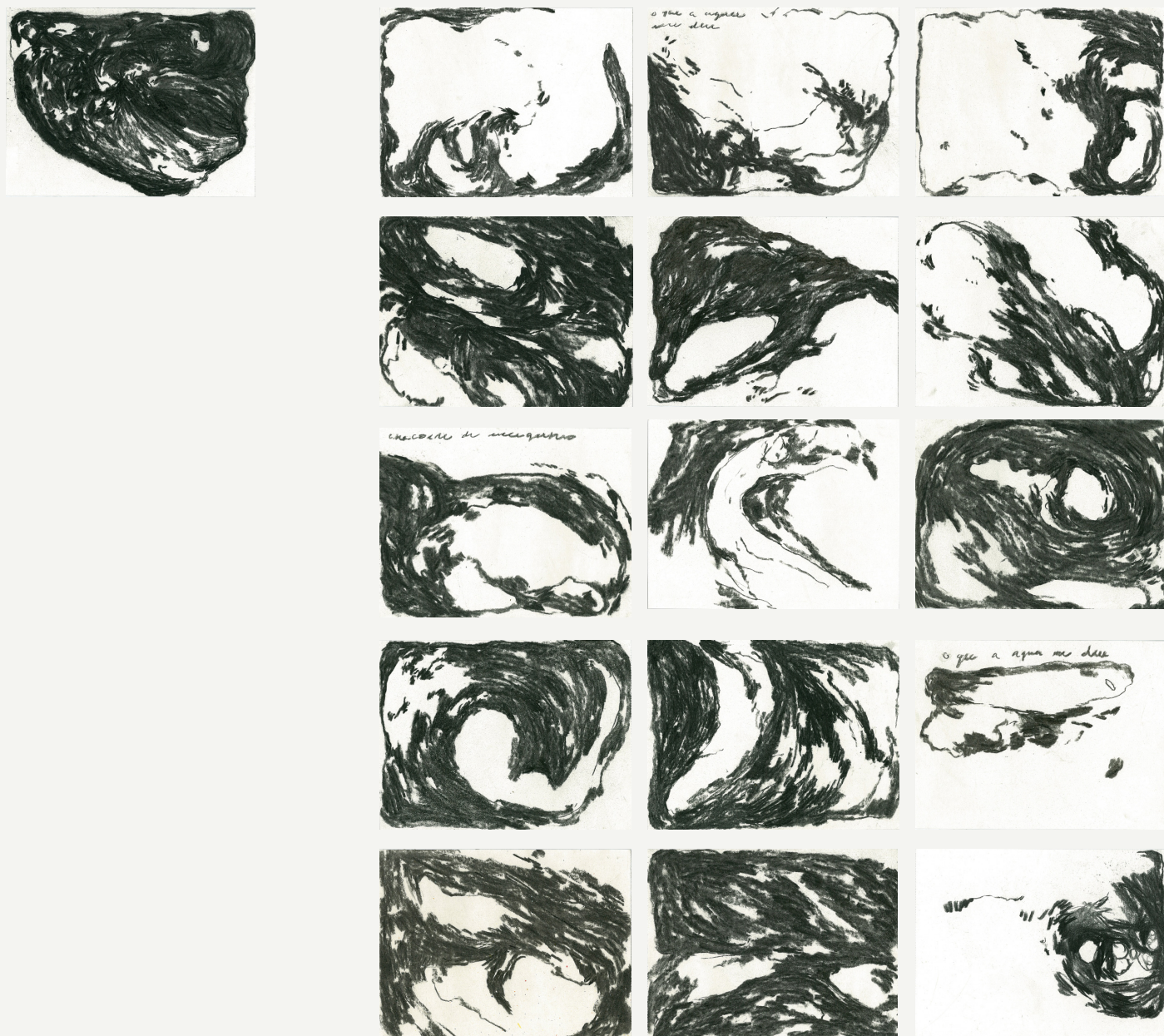


Fig. 57

o que a água me deu, 2023. Carvão vegetal sobre papel, 15 x 20 cm (cada um).

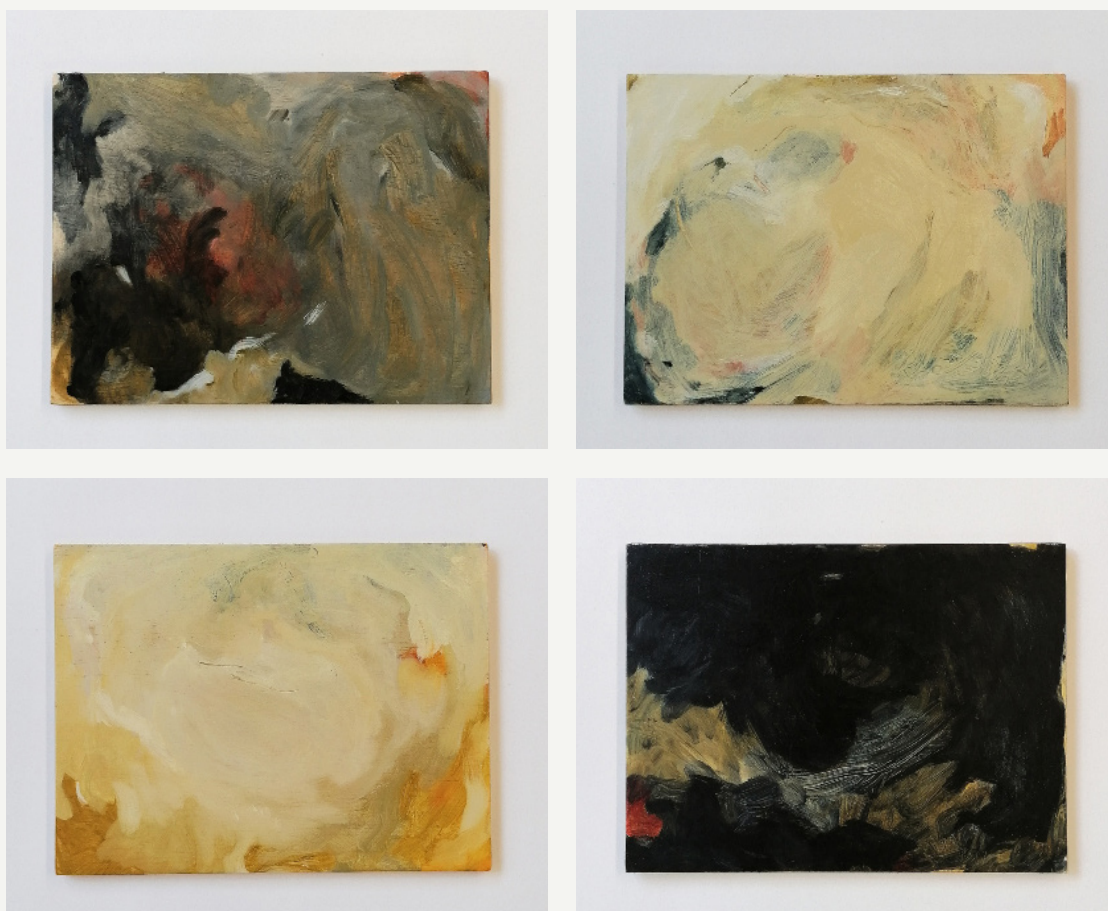


Fig. 58
uma alegria introduz um silêncio novo, 2023. Óleo sobre retábulos de madeira,
20 x 26 x 1 cm (cada um).



Fig. 59 e 60

o que água me deu, 2023. Vista da exposição. Atelier sem Forma, Porto.



Fig. 61, 62, 63 e 64
(detalhes) *o que água me deu*, 2023. Vista da exposição. Atelier sem Forma, Porto.

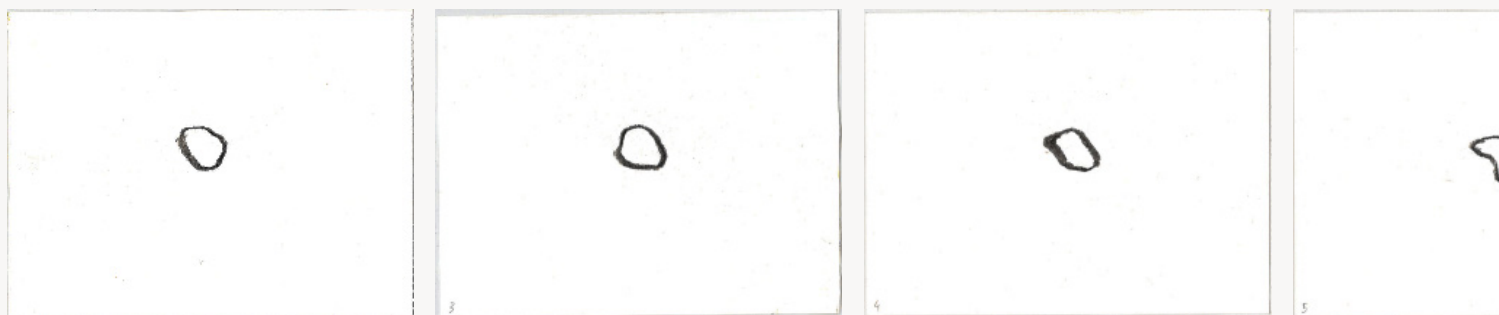


Fig. 67
stillframes da animação corpo, bebê dentro de água, 2024. Carvão vegetal sobre papel, 7,4 x 10,5 cm (cada um).



Fig. 68
concha I, 2024. Pasta de modelar e rocha vulcânica, 6 x 9 x 4 cm.

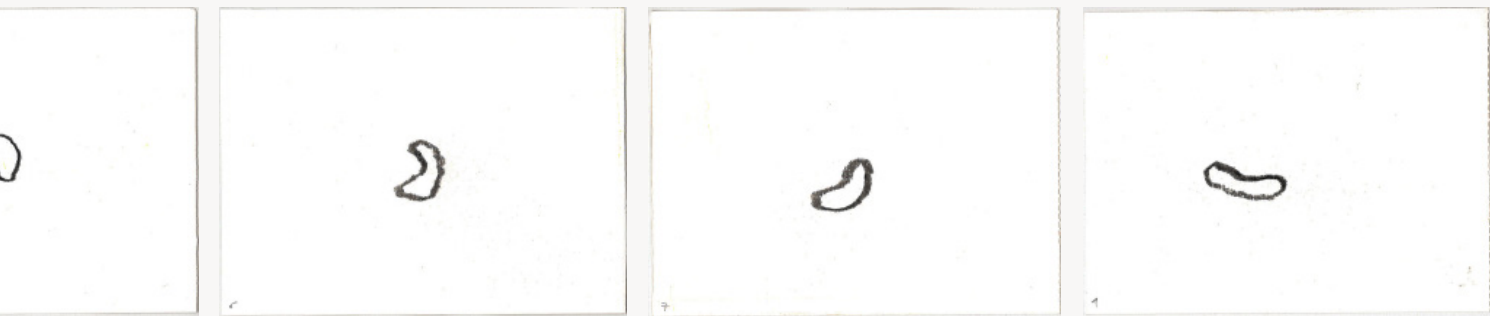


Fig. 69
concha II, 2024. Pasta de modelar, 3,5 x 5 x 2,5 cm.



182
Monet's
shadow in the
water-lily
pond

Fig. 70
Fotografia de Monet refletido no lago.

FUMAROLA, FERIDA, CÔNCAVO DO MEU PÉ DESCALÇO

Nunca se começa nada que não haja já sido começado, diz-nos o pintor Francisco Laranjo no início do poema que citamos anteriormente. Esta residência na Ilha Açoreana de São Miguel começou a ser imaginada por mim pouco tempo depois destes trabalhos que apresentei anteriormente. O que (me) parece, agora que leio a carta que escrevi e que apresentava as minhas motivações para a realização desta residência é que, embora nunca tivesse estado, até então, numa ilha vulcânica como São Miguel, dentro de mim aquela ilha já vivia. Apresento, em baixo um excerto dessa mesma carta:

“(...) Eu nunca fui ao Açores, nunca experimentei esse mar de força-mãe que embala cada uma das suas ilhas. Nunca caminhei perto de uma terra quente de vulcão. Mas há um mistério aí que me atrai. Nas Furnas, a Terra parece contar a sua história mais íntima em gestos circulares quentes, ativos, vivos, tal como um ventre materno. A origem deste desejo de descoberta do Vulcão das Furnas nasce no corpo, no meu, e encontra a Natureza que o seduz pela sua ambivalência, pela sua íntima e ínfima *possibilidade de ser* e de *dar espaço para ser*. É que toda a vida mais pulsante cresce em terra que outrora foi chama ardente. Aí sabemos que existe uma real possibilidade para o *habitar* de qualquer ser vivo, num balanço certo entre vida e morte, há algo que nos espanta de tão *intrinsecamente nosso*. E, por isso, movida pela mais pura curiosidade e vontade de o experimentar, viver, e talvez, *nele me estender*, me proponho a realizar uma Residência Artística (...)”

Uma antecipação movida pelo pressentimento íntimo de uma realidade *nova* — nova porque eu a desconhecia — prestes a nascer. Não proponho que se concentre a pertinência desta experiência num *pressentimento*, pois sabemos que a sua validade é completamente arbitrária e pessoal (relativa ao sujeito culturalmente implicado e não à sua essência material), mas o que é certo é que foi esta sensação cada vez mais viva de que o vulcão me poderia trazer alguma resposta que me fez ir lá parar. Ou talvez aquilo a que estou a chamar *pressentimento*, seja afinal fruto das memórias materiais da natureza que até então se me foram reveladas — como o mergulho ou outras memórias mais primais e de fases da vida anteriores — aliadas à imagem arquetípica do vulcão: *é que toda a vida mais pulsante cresce em terra que outrora foi chama ardente*. Mas também pode ser pensado como uma realidade antiga vivida em sonho e dada a ver pela disponibilidade do *ser* para perceber tais sinais, provocada pelo alinhamento de uma série de factores como: a atenção às percepções do corpo no contacto com a matéria da natureza, sejam internas ou externas; o pensamento sobre o trabalho ou o encontro com aquilo que outros autores até então já teriam experimentado, *feito* e pensado.

No entanto, o que encontrei efetivamente durante a residência em São Miguel extravasou, no sentido da descoberta, qualquer imaginação. Por um lado, o oceano profundo — e não

o oceano enquanto imagem de um infinito — que em certos lugares, devido às fumarolas submarinas junto à costa, se revelava *bolsa* de líquido quente, por outro, o silêncio do interior de um vulcão e a terra morna, viva onde o fogo original se manifesta: *as furnas que são feridas*, não no sentido carnal, mas na medida em que são lugares do corpo vivo por onde se liberta o calor de um interior fértil e materno, motor de vida pulsante.

Nesse sentido, interessou-me a experiência do mergulho naquele mar de água aquecida pelo fogo, a contemplação do silêncio profundo do interior da cratera do vulcão, e o caminhar descalça em pedra morna onde se sente, inevitavelmente, os tremores da vida fulgurante. À imagem do que sucedeu em São José de Alcalar, no Algarve, ocupei a maioria dos meus dias fora do atelier, privilegiando o tempo passado quase sempre em silêncio e sem pressa em cada lugar. Dessas experiências surgiram registros feitos *in loco* como as pinturas onde procurei registrar a riquíssima paleta cromática da rocha em redor das fumarolas na Vila das Furnas (Fig. 71), os desenhos do pé que caminha descalço em tais terras maternas procurando o seu ritmo (Fig. 72), e o gesto das águas violentas do mar junto à costa (Fig. 73).

O que percebo desta viagem, é a potência de uma vivência passada, *longínqua*, e a magia do mergulho — que atirando o *ser* em direção a ele mesmo — que se prolonga no gesto do corpo convertendo-o num espaço: o da pintura. Note-se a série de pinturas, de formato pequeno sobre madeira: *descer ao porão é sonhar* (Fig. 74). A imagem mais íntima é libertada, num gesto que seria *impossível sem as primitivas visões* (Mendonça, 2012, 33). *Fumarola, ferida, côncavo do meu pé descalço*, desenho que nasce no pulso — que é também o lugar onde sentimos a pulsação — mas que me une ao centro da terra em chama, e, por isso, ao *centro de mim*. Um segredo contado ao ritmo da respiração estranha, mas quente do mundo e que agora procuro perceber, cultivando no meu gesto a ternura própria pelo tempo de uma espera que aprendi com o silêncio das lagoas e que percebo agora ser essencial ao *fazer* da pintura. E por fim, a consciência da potência de um silêncio e a realização de que a contemplação não consome o que contempla, mas renova nela a mais pura alegria pela descoberta, percebendo no seu íntimo que essa tal manifestação pura do *ser* — o *habitar* de que falamos — é fruto de um *deixar-se estar* e *ser* em verdade com as coisas do mundo, é fruto desse *demorar-se junto às coisas*.



Fig. 71

Fumarola, 2024. Óleo sobre retábulo de madeira, 11 x 15 x 1 cm (cada um).



Fig. 73
água profunda, água violenta, água materna, 2024. Aguarela sobre papel.



Fig. 74
descer ao porão é sonhar, 2024.
Óleo sobre retábulos de madeira, 11 x 15 x 1 cm (cada um).

PELA MEDIDA DO PÉ

A residência artística em que participei e na qual percorri uma longa parte do Vale do Douro em território Português, aconteceu pouco tempo antes do fim deste caminho no Mestrado. Os resultados e as ideias ainda estão frescos. O carácter introspectivo do meu *fazer* pressupõe um tempo de maturação que neste caso ainda não terminou, no entanto, não faria sentido não referi-lo aqui. Pois se por um lado foi um dos projectos que integra a investigação como mais um caso de estudo — ou como mais um *mergulho* — por outro, e embora admita o seu estado em desenvolvimento, considero que foi um momento de grande relevância e que por isso, pode ser importante aproveitar esta reflexão para esboçar algumas ideias que surgiram nesse contexto e que julgo terem pertinência no cômputo geral do meu percurso.

Ora, esta residência foi em si mesma uma viagem, um caminho feito ao longo do Vale do Douro, em direcção contrária à da corrente. Caminhamos, durante aqueles dias, na direcção da nascente. Julgo que este movimento de caminhar e compreender o território pelo passo do pé foi realmente marcante, e talvez o tenha sido precisamente, pela sua simplicidade. Maria Filomena Molder no livro *Palavras Aladas* (2022), conta-nos que entre os povos Gregos e Romanos o pé era uma medida poética (Molder & Robalo, 2022, 143), talvez por não usarem a rima mediam o seu *fazer* ao ritmo do passo. Também não podemos ignorar que é por eles, pelos pés, e pela confiança que naturalmente lhes depositamos que nos levantamos por inteiro olhando o céu e a natureza em sua extensão. No limite, é por causa deles que desenhamos. Também podemos ainda referir que dizemos “estar ao pé de” para demonstrar uma certa intimidade perante o *outro*. Sobre a imagem poética de um pé caminhante poderíamos, certamente, fazer inúmeras conjecturas, mas o que julgo ser importante aqui é que tal circunstância, aliada aquele lugar de terreno sinuoso e pouco plano, permitiu uma consciência vivida e intensa da sua *imensidão*.

Durante este percurso itinerante de residência desenvolvi inúmeros desenhos de observação do lugar⁸² nos quais compreendi um certo ritmo análogo ao do passo. Notamos que no desenho da (Fig. 75) há um olhar contemplativo que, se por um lado está profundamente comprometido no *fazer* do desenho, por outro se perde na imensidão da natureza à sua frente. Os vazios do desenho materializam precisamente esse olhar contemplativo ampliador da percepção, na medida em que o libertam e o deixam *ser* no ritmo do seu próprio passo. Ali a natureza, estivesse ela muito próxima — como vemos nos desenhos realizados junto à água do rio Tua (Fig. 76 e 77) — ou longínqua e gigante — como nos desenhos realizados no topo do vale (Fig. 78) —, aparecia sempre de seu ar *eterno*, envolvente e profundo. E este pressuposto da residência em viagem permitiu-me essa realização, se por um lado a caminhada me deu a ver a variedade e a grandeza daquele lugar, por outro, os momentos contemplativos, de corpo imóvel, tornam evidente uma envolvimento — entre o meu corpo e o lugar — que não se pode

⁸² Desenvolvidos com os materiais simples e práticos que levava comigo durante as caminhadas: carvão, grafite, um aparo e um frasco de ecoline de cor sépia.

ficar por uma descrição de impressões, ela exige ser *vivida* em toda a sua eternidade, mesmo na *imobilidade*.

Hoje no atelier, desenvolvo uma série de pinturas — a óleo sobre retábulos de madeira (Fig. 79) — contemplativas, de ritmo atento nas quais me propus a explicar no gesto profundamente vivido da pintura a percepção de que essa tal imensidão eterna que percebi no Vale do Douro, só existe porque existe em meu mistério um lugar de grandeza semelhante onde ela se pode, verdadeira e naturalmente, *espelhar*.

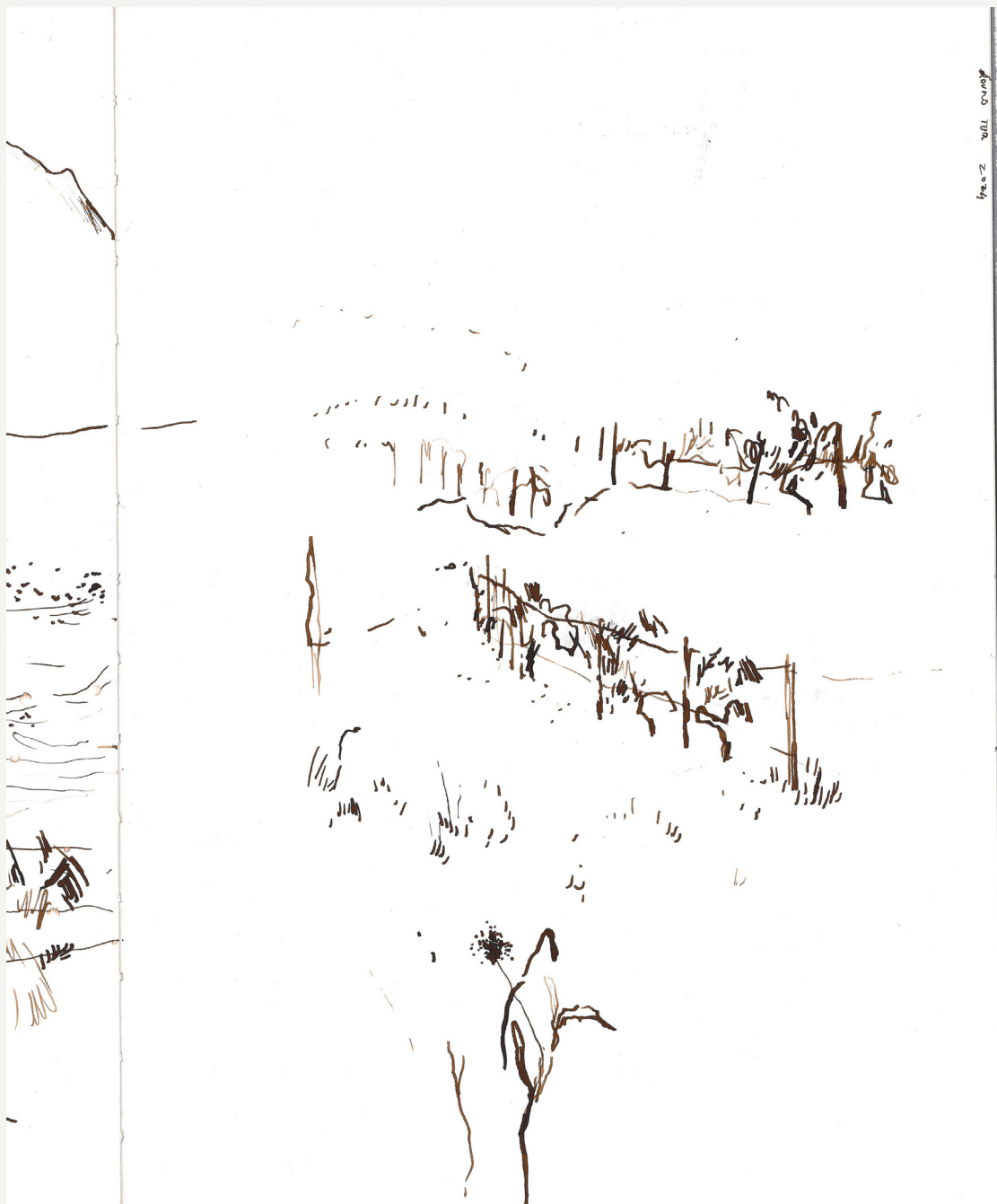
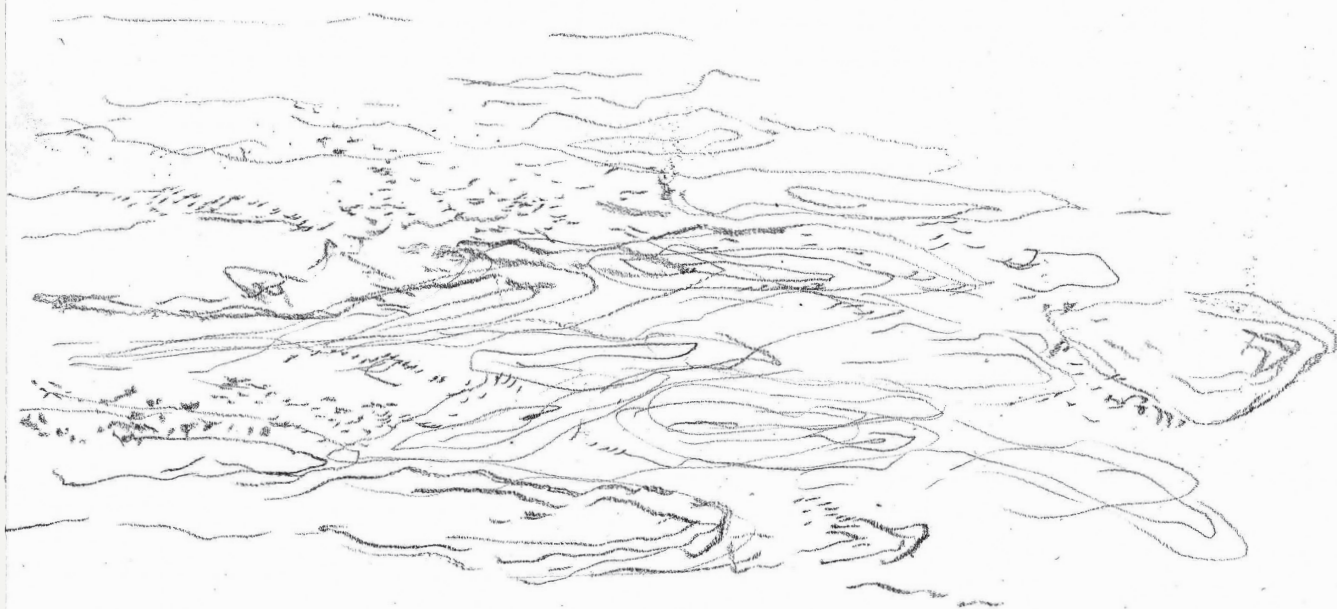


Fig. 75
desenho das vinhas no vale do Douro, 2024. Aguarela sobre papel.

Alpine Peak N.P. sketch



Alpine Peak w. Rainbow Lake 2

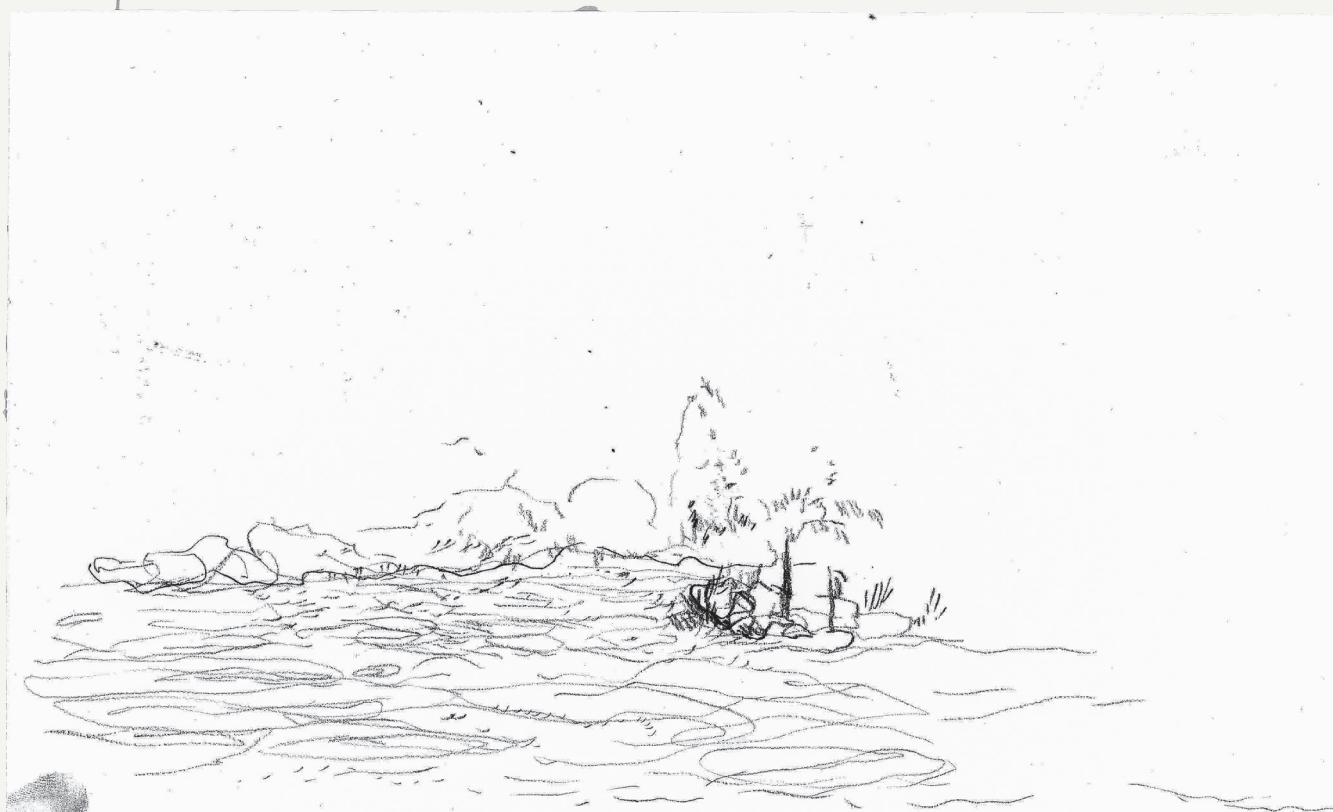




Fig. 78
Desenho no topo do Vale do Douro, (alguém disse) “o fim
ou o princípio do mundo, *diga-se*”, 2024. Aguarela sobre
papel, 21 x 29 cm.

◀ Fig. 76 e 77
água tua, 2024. Grafite sobre papel, 21 x 29 cm (cada um).



Fig. 79
corpo todo, tudo, 2024. Óleo sobre retábulo de madeira, 20 x 26 x 1 cm (cada um).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O MERGULHO COMO UM RITO DE PASSAGEM

Esta investigação nasceu do desejo de compreender melhor as raízes do meu trabalho, e, se no início o ímpeto da *viagem* surgiu de forma natural e espontânea, o pensamento sobre as questões que depois foram levantadas no atelier tornaram aparente a não arbitrariedade de tal movimento. A escolha da viagem e do campo aberto, *liberto*. Assim decorreu este percurso no Mestrado, pontuado por uns trabalhos leves, cheios de esperança e de pura fruição do fazer pintura ou desenho, e outros mais morosos no tempo de contemplação mas que resultam de fluxos de consciência que exigem, por sua vez, uma insistência maior no gesto do desenho, e um movimento de articulação entre as memórias do corpo e aquilo que *se viu*. De mão dada ao trabalho no atelier, corriam as leituras, os filmes e os poemas dos autores que trouxe para roda de mim e consigo, as imagens poéticas, as imagens em movimento, as imagens das histórias contadas pelo *fazer* de cada um. Tudo isso foi importante e de alguma forma aparece no meu gesto quando desenho, pinto ou escrevo, mas talvez tenha sido a leitura de Heidegger acerca do conceito de *habitar* que espoletou a revelação que, por sua vez, despontou o primeiro esboço desta investigação: o *demorar-se junto às coisas*. Já lá estava tudo, mas nesse momento disse: “ah! pois é!”. Não foi um *flash*, como para Alberto Carneiro, mas algo parecido com um susto, não perante aquilo que lia mas perante tudo o resto que já então perseguia com tanto amor e naturalidade, e que nesse momento se tornou vibrante: os trilhos, o mar gelado, o vulcão, as pequenas pedras, líquenes, a vontade de caminhar em direção a sul onde é a minha casa. Com essa leitura, a consciência de que é a presença verdadeira com as matérias do mundo que me interessam pensar, pois elas são imagem poética de um *interior imenso, misterioso e plástico*. Um susto essencial porque faz estremecer esse centro misterioso que vive em mim e origina toda a vida, mas também porque me permitiu, na presença do volume imenso do seu silêncio, *mergulhar* em mim e compreender que esse *entre* silencioso é também, e principalmente, um *comum*.

Noto, então, na importância da atenção ao *mergulho* no mundo natural que rodeia cada um destes trabalhos e autores, e na procura pelo entendimento da relação mais original entre *ser* e mundo que potencia a vida. Noto que foi esse o mote que me levou à leitura que fiz de cada um e ao diálogo que com eles estabeleci. Com Martin Heidegger, compreendemos os conceitos que se revelam numa escrita que acompanha o ritmo de quem conversa consigo mesmo. Com Fernando Lanhas, a mais pura revelação de que vem do íntimo a vontade de esclarecimento sobre a ordem das coisas, e que, apesar das diversas formas de ação, o ímpeto é profundamente poético e inaugural. Com Eduardo Chillida, a percepção de que o artista e a obra, se desocultam mutuamente, num movimento circular aparente que, tal como o mar, parece ser sempre o mesmo, *mas não é*. Com Alberto Carneiro a lucidez de um gesto humilde entregue à percepção da existência da essência original que é comum a si e à natureza em sua imensidão. E por fim, com o trabalho que desenvolvi a par das viagens que me propus fazer, a compreensão da potência de um corpo em silêncio e imobilidade perante as coisas — na natureza mas também no *fazer* em atelier — e a realização de que a contemplação renova nelas a mais pura e fértil alegria pela descoberta. Mas também a percepção de que a pintura,

o desenho, ou a escrita, não só não trazem consigo uma resposta que explique o susto de um corpo que se percebe em simplicidade e verdade, como fazem questão de o *expôr* — ao corpo em sobressalto — e de o questionar sempre e tal como *aparece*. E finalmente, a consciência de que o desejo de *fazer* está diretamente relacionado com o prazer de participar no jogo ínfimo do mundo, procurando imitar — porque o percebeu na floresta, no penedo, no oceano, no canavial ou no vulcão — a “inimitável e inimaginável emergência do ser” (Nancy, 2022, 65).

EXPOSIÇÃO DE DEFESA DE MESTRADO ESTE ENTRE QUE É TAMBÉM UM COMUM

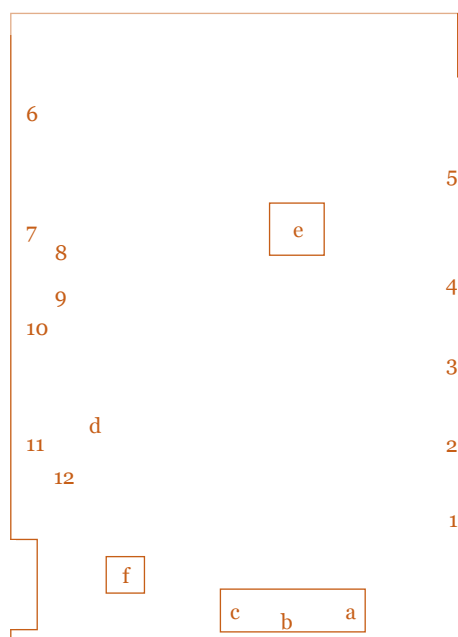
8 NOVEMBRO 2024

Esse entre que é também um comum projecta o caminho que eu percorri no Mestrado em Artes Plásticas para o futuro, reconhecendo sempre a sua raiz. Um espaço íngem que compreende em si a aprendizagem íntima de que o *ser se percebe sempre num mergulho comprometido do seu corpo no mundo*.

Trazer para diante de mim os cadernos de Alcalar, as pinturas das fumarolas dos Açores, os desenhos do mergulho na Galiza e as pinturas que desenvolvi após a minha estadia no Vale do Douro, e compreender a sua irmandade. Aquilo que intimamente as une e que torna aparente o mistério do *ser* sem nunca o desfazer.



Fotografia de processo,
montagem da exposição.



1 *parábola do mergulho*
monotipia a óleo sobre papel,
15 x 20 cm

2 *uma alegria introduz um silêncio novo*
óleo sobre retábulo de madeira,
20 x 26 x 1 cm (cada um)

3 *concha I*
pasta de modelar e rocha vulcânica,
6 x 9 x 4 cm

4 *sem título*
óleo sobre retábulos de madeira,
20 x 26 x 1 cm (cada um)

5 *descer ao porão é sonhar*
óleo sobre retábulo de madeira,
11 x 15 x 1 cm

6 *o que a água me deu*
carvão vegetal sobre papel,
15 x 20 cm (cada um)

7 *como Monet refletido no lago*
óleo sobre retábulo de madeira,
13 x 18 x 1 cm

8 *Sem título*
pasta de modelar e pintura a óleo,
8 x 9 x 1,5 cm

9 *linha, ligação, travessia*
Ferraria, São Miguel
9 x 11 cm

10 *por isso se faz o mundo inteiro*
óleo sobre papel,
15 x 20 cm (cada um)

11 *Corpo todo, tudo*
óleo sobre retábulo de madeira,
20 x 26 x 1 cm (cada um)

12 *Sem título*
óleo sobre retábulo de madeira,
20 x 26 x 1 cm (cada um)

a *fumarola, ferida*
óleo sobre retábulo de madeira,
11 x 15 x 1 cm

b *pietà*
acrílico sobre papel,
7,4 x 21 cm

c *o compasso certo de um para um entre ti e o mundo*
aguarela sobre papel,
21 x 15 cm (cada um)

d *côncavo do meu pé descalço*
carvão vegetal sobre papel

e *Aparições* (6 cadernos)
grafite e acrílico sobre papel,
21 x 30 cm

f *Sobre o corpo mágico*
relatório de projeto em fascículos,
papel de seda e fio de algodão



Vista sul da exposição, junto à porta
(1) *parábola do mergulho*
monotipia a óleo sobre papel,
15 x 20 cm, 2024



Vista sul da exposição

esq. ► **(5)** *descer ao porão é sonhar* (2024); **(e)** *Aparições* (6 cadernos) (2022); **(4)** *sem título* (2024); **(3)** *concha I* (2024); **(2)** *uma alegria introduz um silêncio novo* (2023); **(1)** *parábola do mergulho* (2024).



Vista sul da exposição, junto ao chão

(5) *descer ao porão é sonhar*

óleo sobre retábulo de madeira, rochas vulcânicas

11 x 15 x 1 cm, 2024



Vista sul da exposição, no chão

(e) *Aparições* (6 cadernos)

grafite e acrílico sobre papel, ramo de árvore pintado a óleo e prego

21 x 30 cm, 2022



Vista sul da exposição

esq. ► **(3)** *concha I* (2024); pedra de granito apanhada na Galiza (2023); **(2)** *uma alegria introduz um silêncio novo* (2023).



Vista sul da exposição

(3) *concha I*

pasta de modelar e rocha vulcânica,

6 x 9 x 4 cm, 2024



Vista norte da exposição

esq. ► **(12)** *Sem título* (2024); **(11)** *Corpo todo, tudo* (2024); **(d)** *côncavo do meu pé descalço*; **(10)** *por isso se faz o mundo inteiro* (2023); **(7)** *como Monet refletido no lago* (2023); **(8)** *Sem título* (escultura no chão) (2024); **(6)** *o que a água me deu* (2023).



Vista norte da exposição

esq. ► **(12)** *Sem título* (2024); **(11)** *Corpo todo, tudo* (2024); **(d)** *côncavo do meu pé descalço*.



Vista norte da exposição, no chão

(d) *côncavo do meu pé descalço, líquene em forma de ilha (São Miguel, Açores) e pintura da série fumarola, ferida.*

carvão vegetal sobre papel e pintura a óleo sobre terábulo de madeira
dimensões variáveis, 2024



Vista norte da exposição
(7) *como Monet refletido no lago*
óleo sobre retábulo de madeira,
13 x 18 x 1 cm, 2023



Vista norte da exposição
(6) *o que a água me deu*
carvão vegetal sobre papel,
15 x 20 cm (cada um), 2023



Vista oeste da exposição, junto à janela

(f) *Sobre o corpo mágico*

relatório de projeto em fascículos,

papel de jornal, papel de seda e fio de algodão, 2024

*no início
e sem tempo,
um corpo mágico*

corpo parecei que apia,
a dormência é um batimento
a levantar voos.

LENÇÓIS.

naumbrardt
desenhos pueris.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bachelard, Gaston. (1993). *A Poética do Espaço* (António de Pádua Danesi, Trad.). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltda.

Bachelard, Gaston. (2013). *A Água e os Sonhos* (Antonio de Pádua Danesi, Trad.). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltda.

Campilho, Matilde. (2014). *Jóquei*. Lisboa: Edições tinta-da-china.

Carneiro, Alberto. (1991). *Alberto Carneiro*. In Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian & Casa de Serralves (Eds.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.

Carneiro, Alberto. (2001). *Alberto Carneiro*. In Centro Galego de Arte Contemporânea (Ed.).

Carneiro, Alberto. (2003). *Alberto Carneiro*. In Museu de Arte Contemporânea — Fortaleza de São Tiago & Porta 33 (Eds.). Lisboa: Assírio & Alvim.

Chaves, Joaquim Matos. (1992). *Fernando Lanhas: Pintura — Desenho*. In. Porto: Edições Galeria Quadrado Azul.

Chillida, Eduardo. (1991). *Chillida — Escala Humana*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.

Chillida, Eduardo. (2009). *Eduardo Chillida. Writings*. Dusseldorf: Richter Verlag.

Clément, Élisabeth, Demonque, Chantal, Hansen-Love, Laurence, & Kahn, Pierre. (Eds.). (1999) *Dicionário Prático de Filosofia*. Lisboa: TERRAMAR.

Deleuze, Gilles. (2000). O que dizem as crianças (Pedro Eloy Duarte, Trad.). In *Crítica e Clínica*. Lisboa: Edições Século XXI.

Deleuze, Gilles. (2011). *Francis Bacon — Lógica da sensação* (José Miranda Justo, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.

Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. (1992). *O que é a filosofia?* (Margarida Barahona & António Guerreiro, Trad.). Lisboa: Presença.

Deleuze, Gilles, & Parnet, Claire. (2004). *Diálogos* (José Gabriel Cunha, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.

- Ferreira, Vergílio. (1994). *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Bertrand Editora, Lda.
- Gil, José. (2001). *Movimento Total — O corpo e a Dança* (Miguel Serras Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Guedes, Fernando, Almeida, Bernardo Pinto de & Pinharanda, João Lima. (1994). *LANHAS*. Porto: Edições Galeria Quadrado Azul.
- Heidegger, Martin. (1977). *A Origem da Obra de Arte* (Maria da Conceição Costa, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Heidegger, Martin. (2002). *Ensaaios e Conferências* (Emanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, & Marcia Sá Cavalcante Schuback, Trad.). Petrópolis: Editora Vozes.
- Heidegger, Martin. (2018). *A Essência do Fundamento* (Artur Mourão, Trad.). Lisboa: Edições 70, Lda.
- Lanhas, Fernando. (1998). *Trilobites: Quadro Sinóptico* (Ribeirinho Soares, Ed.). Porto: Faculdade de Ciências; Fundação Ciências e Desenvolvimento.
- Lanhas, Fernando. (1999). *Ser: Síntese Histórica* (Ribeirinho Soares, Ed.). Porto: Faculdade de Ciências do Porto; Fundação Ciências e Desenvolvimento.
- Lanhas, Fernando. (2005). *O mundo do Universo*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1999). *Fenomenologia da Percepção* (Silvana Cobucci Leite, Trad.). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltda.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2000). *O Olho e o Espírito* (Luís Manuel Bernardo, Trad.), Vega.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2002). *Palestras* (Artur Mourão, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Mendonça, José Tolentino. (2021). *Introdução à Pintura Rupestre*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Molder, Maria Filomena, & Robalo, Cristina. (2022). *Palavras Aladas — Conversa em torno do desenho*. Lisboa: Sistema Solar, Crl (Documenta).
- Nancy, Jean-Luc. (2022). *O Prazer no Desenho* (Jorge Leandro Rosa, Trad.). Lisboa: Sistema Solar, Crl (Documenta).

Petit, Philippe. (2018). *Tratado de Funambulismo* (Paola D'Agostino e Luís San Payo, Trad.): VS. Vasco Santos Editor.

Rachman, Carla. (1997). *Monet*. London: Phaidon Press.

Resweber, Jean-Paul. (1979). *O Pensamento de Martin Heidegger* (João Agostinho A. Santos, Trad.). Coimbra: Livraria Almedina.

Serra, Filomena. (2007). *A Experimentação Abstracta de Fernando Lanhas*. Alfragide: Editorial Caminho.

Sharr, Adam. (2008). *La Cabana de Heidegger — Un espacio para pensar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Tàpies, Antoni. (2002). A Vocação e a Forma. In *A Prática da Arte*. Lisboa: Edições Cotovia.

FILMES / DOCUMENTÁRIOS

Boulting, Laurence (Argumentista). (1985). *Chillida. Portrait of the Sculptor*. In Willian Leenon (Produtor).

Caló, Mariana, & Queimadela, Francisco (Argumentistas). (2018). *Sombra Luminosa*. In Mariana Caló & Francisco Queimadela (Produtor). Portugal.

Campos, Jorge (Argumentista). (2002). *Lanhas, o Mais Desirmanado*. In Isabel Soares Paulo Tavares (Produtor): Rádio Televisão Portuguesa.

Guedes, Fernando (Argumentista). (1988). *Fernando Lanhas — Os Sete Rostos*. In: Secretaria de Estado da Cultura e Radiotelevisão Portuguesa.

Rosendo, Catarina, & Ramos, Olga (Argumentistas). (2008). *Difícilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*. In Olga Ramos (Produtor). Portugal.

ÍNDICE DE IMAGENS

Salvo indicação em contrário, as obras e as imagens são da minha autoria.

Capa: *os encontros são importantes I*. Arquivo pessoal.

Pp. 7, 21, 55, 75, 132

pequenos cadernos pretos, 2022/2023/2024.

Grafite sobre papel, 14 x 18 cm. Arquivo Pessoal.

Fig. 1 e 2 — p. 18 e 19

Mariana Caló e Francisco Queimadela, *stillframes* de *Sombra Luminosa*, 2018. pp. 20, 21.

Fonte: <https://vimeo.com/video/262481678>

Fig. 3 — p. 37

Digne Meller Marcovicz, Martin Heidegger e a sua mulher Elfride Petri na Cabana na Floresta Negra. Fonte: Sharr, Adam. (2008). *La Cabana de Heidegger — Un espacio para pensar*.

Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Fig. 4 — p. 38

Fernando Lanhas, Mapa Cronológico da vida de Fernando Lanhas. Fonte: Chaves, Joaquim Matos. (1992). *Fernando Lanhas: Pintura — Desenho*. In. Porto: Edições Galeria Quadrado Azul.

Fig. 5 — p. 38

Fernando Guedes, *stillframe* de *Fernando Lanhas — Os Sete Rostos*, 1988.

Fonte: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/fernando-lanhas-os-sete-rostos/>

Fig. 6 — p. 39

Fernando Lanhas a desenhar no penedo da Serra de Valongo, 1952.

Fonte: Serra, Filomena. (2007). *A Experimentação Abstracta de Fernando Lanhas*. Amadora: Editorial Caminho.

Fig. 7 — p. 49

Fernando Guedes, *stillframe* de *Fernando Lanhas — Os Sete Rostos*, 1988.

Fonte: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/fernando-lanhas-os-sete-rostos/>

Fig. 8 e 9 — p. 50

Laurence Boulting, *stillframes* de *Chillida, Portrait of the Sculptor*, 1985.

Fonte: Boulting, Laurence (Writer). (1985). *Chillida. Portrait of the Sculptor*. In Willian Leenon (Producer). DVD.

Fig. 10 — p. 51

Eduardo Chillida, *Lurra G-45*, 1984. Cerâmica, 117,5 x 26 x 23,5 cm.

Fonte: Chillida, Eduardo. (1991). *Chillida — Escala Humana*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.

Fig. 11 — p. 51

Eduardo Chillida, *Mano G-5*, 1984. Cerâmica, 12 x 7,5 x 5,5 cm.

Fonte: Chillida, Eduardo. (1991). *Chillida — Escala Humana*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.

Fig. 12 e 13 — pp. 52 e 53

Eduardo Chillida, *Peine del Viento XV*, 1977.

Fig. 14 e 15 — p. 63

Fernando Lanhas, *07-49*, 1949. Óleo sobre tela, 72 x 85 cm.

Fernando Lanhas, *037-61*, 1961. Óleo sobre tela, 68 cm/diâm.

Fonte: Chaves, Joaquim Matos. (1992). *Fernando Lanhas: Pintura — Desenho*. In. Porto: Edições Galeria Quadrado Azul.

Fig. 16 — p. 64

Catarina Rosendo e Olga Ramos, *stillframe de Difícilmente o Que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*, 2008.

Fonte: <https://vimeo.com/212761236>

Fig. 17 — p. 65

Alberto Carneiro, *Trajecto de um Corpo*, 1976-77. Fotografia p/b (46 elementos) e fotografia a cores (2 elementos). 139 x 207 cm.

Fonte: Carneiro, Alberto. (1991). *Alberto Carneiro*. In Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian & Casa de Serralves (Eds.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.

Fig. 18 e 19 — pp. 69 e 70

Alberto Carneiro, *O Canavial: Memória metamorfose de um corpo ausente*, 1968. Canas, cintas de cor, letras de calco, rafia. Dimensões variáveis.

Fonte: Carneiro, Alberto. (2003). *Alberto Carneiro*. In Museu de Arte Contemporânea — Fortaleza de São Tiago & Porta 33 (Eds.). Lisboa: Assírio & Alvim.

Fig. 20 — p. 71

Fumarola, ferida, côncavo do meu pé descalço, 2024.

Fig. 21, 22 e 23 — p. 72 e 73

Alberto Carneiro, desenho de projecto para *O Canavial: Memória metamorfose de um corpo ausente*, 1968. Fonte: Carneiro, Alberto. (2001). *Alberto Carneiro*. In Centro Galego de Arte Contemporânea (Ed.).

Fig. 24 — p. 79

A mesa do atelier, 2023.

Fig. 25 — p. 79

A parede do atelier, 2024.

Fig. 26 — p. 80

Junto à janela no atelier, 2024.

Fig. 27 — p. 81

líquene em forma de ilha, 2024.

Fig. 28 — p. 81

O prego, 2022.

Fig. 29 — p. 82

Anotação de atelier, 2023. Carvão vegetal dobre papel.

Fig. 30 — p. 84

Os trilhos de Alcalar, 2022.

Fig. 31 — p. 84

Um banco a meio do caminho, 2022.

Fig. 32 — p. 85

Na vila de São José de Alcalar, 2022.

Fig. 33 — p. 85

Maria Pinheiro, nos trilhos de Alcalar, 2022.

Fig. 34 — p. 85

Pormenor do atelier em residência, 2022.

Fig. 35 — p. 86

é como tocar no céu, Lagoa do Congro, São Miguel, 2024.

Fig. 36 — p. 86
linha ligação travessia, Ferraria, São Miguel, 2024.

Fig. 37 — p. 87
desenho na Lagoa das Furnas, São Miguel, 2024.

Fig. 38 — p. 87
detalhe no atelier, São Miguel, 2024.

Fig. 39 — p. 87
o atelier em São Miguel, 2024.

Fig. 40 — p. 88
Vale do Douro, 2024.

Fig. 41 — p. 88
No topo do Vale do Rio Douro, 2024.

Fig. 42 — p. 89
Junto à água no Rio Tua, 2024.

Fig. 43 — p. 89
Junto à água no Rio Tua, 2024.

Fig. 44 — p. 89
Desenho de sombras, 2024.

Fig. 45 — p. 90
O penedo, Galiza, 2023.

Fig. 46 — p. 90
Conversa em torno do penedo. Captura de ecrã, Galiza, 2023.

Fig. 47
Galiza, 2023.

Fig. 48 e 49 — pp. 93 e 94
caderno *Aparições* (1/6), 2022. Grafite sobre papel, 21 x 30 cm.
caderno *Aparições* (6/6), 2022. Acrílico e grafite sobre papel, 21 x 30 cm.

Fig. 50 — p. 95

pequeno caderno preto, 2023. Grafite e acrílico sobre papel, 14 x 18 cm.

Fig. 51 — p. 96

a parede do atelier, 2023.

Fig. 52 — p. 98 e 99

o compasso certo de um para um entre ti e o mundo, 2023. Aguarela a aparamento sobre papel, 21 x 15 cm (cada um).

Fig. 53 — p. 100

por isso se faz o mundo inteiro, 2024. Óleo sobre papel, 15 x 20 cm (cada um).

Fig. 54 — pp. 100 e 101

como quando se conhece um grande medo, 2023. Acrílico sobre retábulo de madeira, 26,5 x 300 cm.

Fig. 55 — p. 102

a mesa do atelier, 2024.

Fig. 56 — p. 103

desenho, 2023. Pasta de modelar, 4 x 6 x 9 cm.

Fig. 57 — p. 106

o que a água me deu, 2023. Carvão vegetal sobre papel, 15 x 20 cm (cada um).

Fig. 58 — p. 107

uma alegria introduz um silêncio novo, 2023. Óleo sobre retábulos de madeira, 20 x 26 x 1 cm (cada um).

Fig. 59 e 60 — p. 108

o que água me deu, 2023. Vista da exposição. Atelier sem Forma, Porto.

Fig. 61, 62, 63 e 64 — p. 109

(detalhes) *o que água me deu*, 2023. Vista da exposição. Atelier sem Forma, Porto.

Fig. 65 — p. 110

estudos de cor, 2023.

Fig. 66 — p. 111

como Monet refletido no lago, 2023. Óleo sobre retábulo de madeira, 13 x 18 x 1 cm.

Fig. 67 — pp. 112 e 113

stillframes da animação *corpo, bebé dentro de água*, 2024. Carvão vegetal sobre papel, 7,4 x 10,5 cm (cada um).

Fig. 68 e 69 — pp. 112 e 113

concha I, 2024. Pasta de modelar e rocha vulcânica, 6 x 9 x 4 cm.

concha II, 2024. Pasta de modelar e rocha vulcânica, 3,5 x 5 x 2,5 cm.

Fig. 70 — p. 114

Fotografia de Monet refletido no lago.

Fonte: Rachman, Carla. (1997). *Monet*. London: Phaidon Press.

Fig. 71 — p. 117

Fumarola, 2024. Óleo sobre retábulo de madeira, 11 x 15 x 1 cm (cada um).

Fig. 72 — p. 118

o meu pé descalço, 2024. Carvão vegetal sobre papel.

Fig. 73 — p. 119

água profunda, água violenta, água materna, 2024. Aguarela sobre papel.

Fig. 74 — p. 120

descer ao porão é sonhar, 2024. Óleo sobre retábulos de madeira, 11 x 15 x 1 cm (cada um).

Fig. 75 — p. 123

desenho das vinhas no vale do Douro, 2024. Aguarela sobre papel.

Fig. 76 e 77 — p. 124

água tua, 2024. Grafite sobre papel, 21 x 29 cm (cada um).

Fig. 78 — p. 125

desenho no topo do Vale do Douro, 2024. Aguarela sobre papel, 21 x 29 cm.

Fig. 79 — p. 126

corpo todo, tudo, 2024. Óleo sobre retábulo de madeira, 20 x 26 x 1 cm (cada um).

Contracapa: *os encontros são importantes II*. Arquivo pessoal.

2024

