

Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto

Memória e Identidade: A Interpretação do “Eu” na Pintura

Relatório de Projeto
Mestrado em Artes Plásticas – Pintura

Verónica Anjos
sob orientação da Professora Doutora Sofia Torres

Porto, setembro de 2025

AGRADECIMENTOS:

A realização deste trabalho não é apenas fruto do meu esforço individual, mas o reflexo da presença e do carinho de todos aqueles que caminharam ao meu lado.

À minha orientadora, **PROFESSORA SOFIA TORRES**, agradeço a sabedoria partilhada, a paciência e a dedicação que me guiaram em cada etapa deste percurso.

Aos meus **PAIS**, agradeço muito mais do que palavras podem traduzir. O amor incondicional, a força nos momentos de dúvida e a confiança que sempre depositaram em mim. São o alicerce sobre o qual construo os meus sonhos.

Ao meu querido **PETERSEN**, que me envolve de afeto e de apoio sincero, deixo o meu reconhecimento profundo. Cada gesto, cada palavra de encorajamento, foi uma luz no caminho.

Aos meus colegas e queridos amigos **ANA, ALDINA, BEATRIZ, DAVIDE, IRENE, JOÃO, JUNCAL, MARIANA, PEDRO, RAQUEL**, que foram porto seguro e refúgio de alegria, agradeço por me lembrarem sempre da beleza da vida.

Neste projeto está presente o vosso amor, a vossa amizade e a vossa fé em mim.

RESUMO:

Este relatório de projeto propõe uma reflexão sobre a relação entre memória, identidade e autorrepresentação na arte contemporânea. Partindo da ideia de que a identidade é um processo em constante transformação, o trabalho explora de que modo a memória pessoal contribui para a construção do “eu” e como esse processo pode ser traduzido visualmente através da prática artística.

A investigação integra uma componente teórica e uma componente prática, abordando a memória não apenas como repositório de factos, mas como um fenómeno dinâmico, subjetivo e afetivo, que influencia a forma como nos compreendemos e nos apresentamos ao mundo. A identidade, neste contexto, não é entendida como algo fixo, mas como uma narrativa em construção, marcada por experiências vividas e lembranças selecionadas.

Mais do que chegar a conclusões definitivas, este trabalho pretende abrir espaço para o questionamento e para o autoconhecimento. A criação artística surge como ferramenta de escuta, de reconstrução simbólica e de reinscrição identitária. Ao revisitar o passado com sensibilidade, é possível compreender melhor o presente e, talvez, encontrar novas formas de habitar o “eu”.

Em síntese, este projeto afirma a arte como um lugar privilegiado para refletir sobre quem somos, e sobre como aquilo que recordamos, ou escolhemos recordar, participa ativamente na construção da nossa identidade.

Palavras-chave: memória; identidade; autorrepresentação; pintura; vivências;

ABSTRACT:

This project report proposes a reflection on the relationship between memory, identity, and self-representation in contemporary art. Starting from the idea that identity is a process in constant transformation, the work explores how personal memory contributes to the construction of the “self” and how this process can be visually translated through artistic practice.

The research integrates both a theoretical and a practical component, approaching memory not merely as a repository of facts, but as a dynamic, subjective, and affective phenomenon that influences the way we understand ourselves and present ourselves to the world. Identity, in this context, is not understood as something fixed, but as a narrative in construction, shaped by lived experiences and selected memories.

Rather than seeking definitive conclusions, this work aims to open space for questioning and self-knowledge. Artistic creation emerges as a tool for listening, for symbolic reconstruction, and for identity reinscription. By revisiting the past with sensitivity, it becomes possible to better understand the present and, perhaps, to find new ways of inhabiting the “self.”

In sum, this project affirms art as a privileged space for reflecting on who we are, and on how what we remember, or choose to remember, actively participates in the construction of our identity.

Keywords: memory; identity; self-representation; painting; life experiences

ÍNDICE:

1. Resumo/Abstract	V
2. Lista de figuras	X
3. Introdução	1
4. Conceito do “Eu”:	
- Representações do Conceito do “Eu”;	3
- Identidade Pessoal;	6
5. Memória;	
- Memória Individual e Identidade;	9
- Éticas da Memória: Lembrar e Esquecer;	11
- Vivências, Lembranças e Emoções passadas;	15
6. Memória e Identidade na Pintura:	
- Cristina Troufa;	18
- Frida Khalo;	22
- Paula Rego;	26
7. Trabalho Prático:	
- Contextualização do Projeto/Reflexão sobre o trabalho;	36
8. Conclusão	32
9. Referências bibliográfica	39
10. Bibliografia consultada	40
11. Anexos: Catálogo dos trabalhos	43

LISTA DE FIGURAS:

Fig.1 Esquema do autoconceito multifacetado (*"The Dynamic Self-Concept"*) de Hazel Markus e Elissa Wurf; pág.315

Fig.2 Cristina Troufa; "O Eu Superior; 2011; Acrílico sobre tela; 150x100cm;

Fig.3 Cristina Troufa; "O Eu Inferior"; 2011; Acrílico sobre tela; 150x100cm;

Fig.4 Frida Khalo; "Self-Portrait with Cropped Hair"; 1940; Óleo sobre tela; 40x27,9cm;

Fig.5 Frida Khalo; "The Two Fridas"; 1939; Óleo sobre tela; 40x27,9cm;

Fig.6 Paula Rego; "O Pescador"; 2005; Pastel sobre papel sobre alumínio; 180x120cm;

Fig.7 Paula Rego; "A Dança"; 1988; Acrílico sobre papel sobre tela; 128 x 189cm;

Fig.8 Verónica Anjos; "Sem Título"; 2024; Acrílico e Óleo sobre MDF; 60cmx60cm

Fig.9 Verónica Anjos; "Sem Título"; 2024; Acrílico e Óleo sobre MDF; 60cmx60cm

Fig.10 Verónica Anjos; primeiras experiências de Autorrepresentação; 2023/2024; Acrílico sobre tela; 50cmx90cm

Fig.11 Verónica Anjos; primeiras experiências de Autorrepresentação; 2023/2024; Acrílico sobre tela; 80cmx100cm

Fig.12 Verónica Anjos; Experiência das peças de cerâmica; 2024/2025; Argila natural de secagem ao ar livre; Tamanhos variáveis

Fig.13 Verónica Anjos; serie "Ecos no Espelho da Pele"; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela; 80x100cm

Fig.14 Verónica Anjos; serie "Ecos no Espelho da Pele"; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela; 100x60cm

Fig.15 Verónica Anjos; serie "Ecos no Espelho da Pele"; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela; 70x100cm

Fig.16 Verónica Anjos; serie "Ecos no Espelho da Pele"; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela; 60x60cm

Fig.17 Verónica Anjos; serie "Ecos no Espelho da Pele"; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela; 100x110cm

Fig.18 Verónica Anjos; serie “Ecos no Espelho da Pele”; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela; 70x90cm

Fig.19 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem; 30x30cm

Fig.20 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem; 30x30cm

Fig.21 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem; 30x30cm

Fig.22 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem; 30x30cm

Fig. 23 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem; 29x35cm

Fig.24 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem; 29x35cm

Fig.25 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem; 29x35cm

Fig.26 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem; 29x35cm

INTRODUÇÃO:

O presente relatório de projeto explora as intersecções entre memória, identidade e autorrepresentação na pintura contemporânea. Partindo da ideia de que o “eu” não é uma essência estática, mas uma construção narrativa e afetiva em constante reformulação, este estudo procura compreender como a memória influencia a formação da identidade e como a arte pode dar corpo a esse processo.

Do ponto de vista teórico, o trabalho articula contributos da filosofia, da psicologia e da psicanálise para abordar a memória como fenómeno dinâmico, emocional e subjetivo. Autores como Singer e Salovey defendem a importância das memórias autodefinidoras na construção do “eu”, enquanto Draaisma e Nicola King evidenciam a fragilidade, plasticidade e poder evocativo das lembranças. A memória não é aqui vista como repositório neutro, mas como prática interpretativa e ferramenta identitária.

Este percurso é complementado por uma reflexão ética inspirada em autores como O’Loughlin e Margalit, onde se discute o papel da memória na constituição da responsabilidade moral. Lembrar e esquecer são escolhas carregadas de implicações éticas e afetivas que moldam tanto a perceção de si como a relação com os outros.

A análise plástica incide sobre as três artistas, que utilizam a autorrepresentação como forma de reconfigurar o “eu” através da memória. Em Frida Kahlo, o corpo torna-se arquivo da dor, mas também espaço de reinvenção simbólica. Paula Rego dramatiza os conflitos da identidade feminina através de narrativas visuais ambíguas, onde a memória surge como tensão entre instinto e norma. Cristina Troufa, por sua vez, propõe uma leitura introspetiva e espiritual do “eu”, onde o corpo fragmentado revela emoções e vivências passadas.

O projeto artístico que acompanha este relatório de projeto parte de uma prática autobiográfica que integra trabalhos de pintura e colagem. Através da autorrepresentação e do recurso a imagens e elementos afetivos, procura-se revisitar o passado como forma de compreender o presente, dando forma a uma identidade construída a partir da memória, da emoção e do gesto criativo.

Esta investigação assume, assim, que a arte pode ser um espaço privilegiado para escutar, organizar e transformar o “eu”, tornando visível e palpável esse processo.

CONCEITO DO “EU”

Representações do Conceito do “Eu”:

O conceito do “eu” diz respeito à percepção que cada indivíduo tem de si próprio, a consciência de quem é, como pensa, sente, age e como se distingue entre os outros. Trata-se de uma construção mental e emocional que permite ao sujeito reconhecer-se como um ser único, com continuidade no tempo e coerência interna.

Na filosofia, o “eu” é frequentemente entendido como a consciência de si. René Descartes consagrou a célebre frase “Penso, logo existo”, situando o pensamento como prova da existência individual. A psicologia, por sua vez, concebe o “eu” como um conjunto de pensamentos, sentimentos e experiências que constituem a identidade pessoal. Na arte e na literatura, o “eu” está intimamente ligado à expressão da identidade e da memória. A autorrepresentação torna-se, neste contexto, um meio para explorar quem se é, como se vê a si próprio e qual o seu lugar no mundo.

O “eu” não é, portanto, uma entidade estática, mas sim uma estrutura dinâmica em permanente transformação. É a base da identidade pessoal, construída através da consciência, da experiência e da relação com os outros e com o meio envolvente. Hazel Markus e Elissa Wurf, no livro *“The Dynamic Self-Concept”* (1986), reforçam esta ideia ao apresentarem o “eu” como um mediador dinâmico do comportamento. Segundo as autoras, o autoconceito é multifacetado e as suas representações variam em saliência e influência. Três aspetos centrais emergem da sua investigação: a complexidade do self, a sua dependência do contexto social e os efeitos subtis que exerce sobre o comportamento.

É importante ainda referir que “autoconceito” e o “eu” são termos que se relacionam, pois, o autoconceito é uma componente específica do “eu”, mas com nuances que os distinguem. Enquanto o “eu” (ou *self*) é um conceito mais amplo, que pode incluir dimensões afetivas, motivacionais e sociais, o “autoconceito” foca-se mais diretamente no conhecimento e avaliação que o indivíduo faz de si mesmo. Por exemplo, o autoconceito pode envolver a resposta a perguntas como “Quem sou eu?” e “Quais são as minhas qualidades?”, enquanto o “eu” inclui também a experiência vivida dessa identidade, as emoções ligadas à autoimagem e a forma como esta se manifesta nas interações com o mundo.

Uma das noções centrais é a dos “eus possíveis” e estas construções funcionam como forças motivacionais, influenciando objetivos, decisões e emoções. A interação social e o feedback recebido moldam continuamente estas representações, influenciando a percepção de si e, em consequência, o comportamento e o bem-estar emocional.

O autoconceito multifacetado influencia profundamente o comportamento em contextos sociais e, em oposição à visão tradicional de um “eu” unitário e fixo, o *self* é entendido como um conjunto de representações, esquemas, imagens e concepções que se ativam em resposta ao ambiente social. Este é o “*self* em ação” ou “*self* do momento”, que corresponde às facetas do “eu” que se tornam mais acessíveis em determinado contexto, moldadas pelas experiências sociais imediatas. Assim, a configuração do ambiente social influencia fortemente quais aspetos do self são salientados e mobilizados, quer dizer isto que os indivíduos tendem a focar-se nas características mais relevantes ou distintas para o contexto em que estão inseridos, ajustando o seu comportamento e comunicação de forma estratégica.

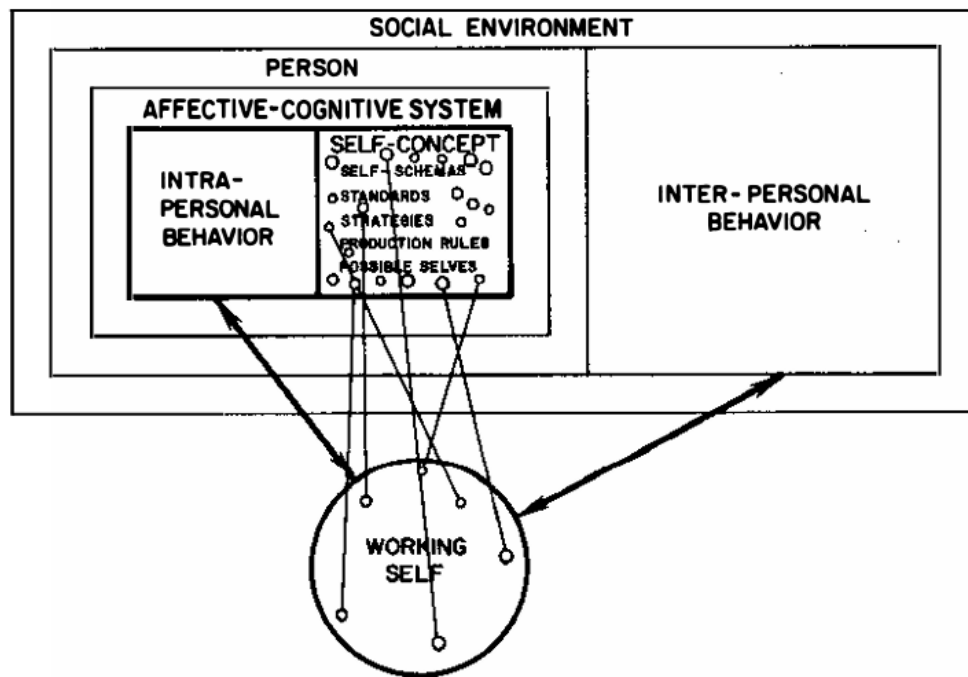


Fig.1. Esquema do autoconceito multifacetado (“*The Dynamic Self-Concept*”) de Hazel Markus e Elissa Wurf; pág.315.

As representações do “eu” podem ser diferenciadas em três categorias principais: o “*self* atual”, o “*self* ideal” e o “*self* normativo”. O “*self* atual” refere-se aos atributos que a pessoa acredita possuir; o “*self* ideal” corresponde às qualidades que a pessoa gostaria de ter; e o “*self* normativo” diz respeito às características que o indivíduo (ou os outros) considera que deveria ter. As discrepâncias entre estas diferentes versões do “eu” têm implicações significativas para o bem-estar emocional. Por exemplo, a distância entre o *self* atual e o ideal está frequentemente associada a sentimentos de tristeza, desilusão e baixa autoestima, podendo culminar em sintomas depressivos. Já o conflito entre o *self* atual e o normativo tende a gerar ansiedade, uma vez que envolve o incumprimento de expectativas internas ou sociais.

Estas divergências entre as várias representações do “eu” demonstram que a autoimagem não é apenas uma construção cognitiva, mas também um espaço de experiência afetiva intensa. Como referem Markus e Wurf, “Uma identidade é uma imagem de si próprio que se tenta transmitir aos outros (...) ela existe tanto como uma estrutura cognitiva na mente da pessoa que a tenta comunicar, como enquanto entidade no mundo exterior” (p. 27, 1987).

Compreender o “eu” como uma estrutura dinâmica, ativa e influente permite ultrapassar a visão rígida e singular do autoconceito. Esta perspetiva revela que o comportamento humano não é apenas reflexo de um “eu” estático, mas antes algo mediado, interpretado e regulado por múltiplas versões do *self* em constante negociação. “Entre psicólogos e sociólogos, a ênfase na multiplicidade ou multidimensionalidade do autoconceito ou da identidade levou ao reconhecimento de que já não é viável referir-se ao autoconceito de forma singular. Em vez disso, é necessário falar do autoconceito em funcionamento, ativo ou acessível no momento” (Markus e Wurf, p. 8, 1987).

Apesar da sua flexibilidade, o modelo dinâmico do *eu* acomoda tanto a mudança como a estabilidade. Esquemas centrais do “eu” tendem a manter-se consistentes, fornecendo um sentido de continuidade, enquanto representações mais periféricas variam consoante os estados motivacionais e os contextos sociais. Esta adaptabilidade é crucial para o ajustamento às múltiplas exigências da vida social e emocional.

Reconhecer a natureza multifacetada e mutável do “eu” contribui de forma decisiva para a compreensão dos processos intra e interpessoais. Permite analisar como construímos a nossa identidade, como nos relacionamos com os outros e como

regulamos o nosso comportamento e emoções em função da percepção que temos de nós mesmos.

Identidade Pessoal:

A identidade pessoal é uma construção complexa que emerge da interação entre memória, emoção, narrativa e experiência. Compreender como o indivíduo se constitui como sujeito singular ao longo do tempo exige uma análise atenta dos mecanismos psicológicos que sustentam a sua continuidade e coerência. Nesta perspectiva, a memória autobiográfica ocupa um lugar central, não apenas como repositório de eventos passados, mas como um sistema ativo que organiza e (re)interpreta a experiência vivida.

Partindo do livro *“The Remembered Self”* (1993), de Jefferson A. Singer e Peter Salovey, pode-se desenvolver uma reflexão profunda sobre a importância das chamadas memórias autodefinidoras (*self-defining memories*) na formação e estruturação da identidade pessoal. Estas memórias distinguem-se das restantes recordações pela sua intensidade emocional, recorrência e significado simbólico. Funcionam como pilares da narrativa do “eu”, condensando em si traços centrais da personalidade, temas recorrentes de vida e conflitos existenciais persistentes.

Segundo os autores, compreender quem somos passa necessariamente por analisar essas memórias que nos marcam emocionalmente, não sendo estas meras lembranças factuais, mas experiências carregadas de valor simbólico e afetivo. Muitas destas memórias funcionam como instâncias representativas, ou “cenas nucleares”, que sintetizam múltiplas vivências num único episódio arquetípico. Este processo de instanciação permite ao sujeito organizar a diversidade da experiência em estruturas significativas, facilitando a construção de um sentido de coerência narrativa ao longo do tempo.

Estas memórias não necessitam de ser objetivamente precisas para exercerem impacto sobre o “eu”. Mesmo que parcial ou distorcida, uma memória pode tornar-se psicologicamente significativa pela forma como é lembrada, reinterpretada e integrada na narrativa pessoal. Tal como argumentam Singer e Salovey, o valor de uma memória reside menos na sua veracidade factual do que no seu papel simbólico: ela expressa quem somos, quem aspiramos ser, e como lidamos com os conflitos emocionais e dilemas éticos que atravessam a nossa existência. A memória, assim, deixa de ser uma cronologia passiva de eventos e torna-se uma

estrutura identitária dinâmica, moldada pelas necessidades emocionais e pela percepção subjetiva do sujeito.

Neste contexto, torna-se evidente que este discurso da identidade pessoal não pode ser dissociado da análise da memória autobiográfica. Ao reconhecer a importância da forma como as memórias são organizadas, evocadas, partilhadas e resignificadas, esta teoria aproxima-se de uma visão mais rica e humanizada do sujeito. A identidade revela-se, então, não como uma essência fixa, mas como um processo narrativo e afetivo, constantemente revisto à luz das experiências, relações e emoções que nos atravessam.

Singer e Salovey complementam esta visão com a introdução da *Script Theory*, desenvolvida originalmente por Silvan Tomkins. Esta teoria propõe uma abordagem inovadora sobre a formação da personalidade, centrando-se na forma como os indivíduos organizam as suas experiências emocionais em “cenas” e “guiões” (*scripts*). Enquanto as “cenas” são episódios concretos marcados por intensidade afetiva, os “guiões” são estruturas mais abstratas que agrupam cenas semelhantes, formando padrões emocionais repetitivos que guiam a percepção, a interpretação e a ação.

Tomkins destaca que o que liga as cenas não é a sua similaridade objetiva, mas sim os afetos que evocam. A organização da experiência em guiões afetivos representa uma tentativa de dar sentido ao mundo e à própria vida, atribuindo coerência à diversidade emocional vivida, o que faz com que esta perspetiva coloque o afeto no centro da experiência humana.

Entre os conceitos mais originais da *Script Theory* está a magnificação psicológica, que explica a forma como as emoções organizam o comportamento e as memórias. Quando uma cena é vivida com afeto positivo, tende a gerar variações desse padrão emocional, levando o sujeito a procurar novas experiências semelhantes. Por outro lado, nos casos de experiências negativas, o sujeito pode ficar preso a padrões dolorosos, numa tentativa inconsciente de resolução ou domínio do conflito. Esta repetição emocional não é, no entanto, irracional, ela revela o esforço contínuo do sujeito em encontrar um desfecho simbólico que permita integrar a dor e reconstruir o sentido.

O mais relevante na proposta de Tomkins é a recusa do determinismo psicológico: os scripts não são fixos nem biologicamente predestinados. A sua estrutura é aberta e reconfigurável, adaptando-se à medida que o sujeito vive novas experiências e estabelece novas relações afetivas. Esta visão dinâmica permite

conceber a identidade pessoal como um sistema fluido, em constante transformação, onde passado e presente dialogam na construção do “eu”.

Importa, aqui, estabelecer uma distinção entre memórias autodefinidoras e cenas nucleares. As primeiras são memórias conscientemente reconhecidas como marcantes, estruturantes do “eu”, frequentemente associadas a momentos de realização, perda, conflito ou superação. Já as cenas nucleares operam, muitas vezes, de forma inconsciente, ligadas a conflitos não resolvidos da infância, funcionando como núcleos afetivos profundos que moldam a personalidade sem que o sujeito tenha plena consciência do seu impacto. Este contraste revela uma tensão metodológica entre as abordagens de Tomkins e a de Singer e Salovey: enquanto o primeiro privilegia a interpretação do inconsciente, os segundos enfatizam a consciência reflexiva como via de crescimento pessoal.

A identidade, portanto, não emerge apenas da história que vivemos, mas da forma como recordamos, reinterpretamos e contamos essa história a nós mesmos e aos outros. Através das memórias autodefinidoras e dos guiões afetivos, o sujeito constrói uma narrativa pessoal que organiza o caos da experiência, estabelece continuidade no tempo e orienta a ação no mundo. Esta visão narrativa da identidade aproxima-se da literatura e da psicanálise, sugerindo que somos, em última instância, contadores de histórias emocionais e que é na qualidade dessas histórias, na sua coerência simbólica e afetiva, que reside o núcleo mais profundo do que entendemos por “eu”.

MEMÓRIA

Memória Individual e Identidade:

A memória individual pode ser definida como a capacidade que cada pessoa possui de armazenar, recuperar e interpretar experiências passadas. A memória não constitui um sistema unitário, subdivide-se em diferentes categorias com funções distintas: memória episódica, responsável pelo registo de experiências pessoais e que nos permite “viajar” no tempo mentalmente; memória semântica, armazena o conhecimento factual e generalista, como, por exemplo, saber que Lisboa é a capital de Portugal; memória de trabalho, corresponde à memória de curto prazo utilizada em tarefas imediatas, como recordar o nome de alguém; memória procedimental, que diz respeito a competências motoras e hábitos adquiridos, como andar de bicicleta ou conduzir.

A memória individual exerce um papel estruturante na construção de quem somos e, como observado anteriormente, as nossas recordações influenciam a forma como percebemos o mundo e nos relacionamos com os outros. Recordar não equivale a reviver fielmente um acontecimento, mas a reinterpretá-lo à luz do presente. Assim, um episódio difícil pode ser lembrado como uma oportunidade de crescimento, fortalecendo a resiliência de um indivíduo. Porém, se filtrado por emoções negativas, pode moldar negativamente a percepção de certas pessoas ou situações.

Ou seja, a memória não funciona como um registo fidedigno dos factos ocorridos. Pelo contrário, é influenciável e sujeita a distorções. Cada evocação pode implicar alterações subtis nos detalhes do que é recordado e é possível criar memórias de eventos que nunca ocorreram, muitas vezes fruto de sugestões externas ou da forma como a informação é processada.

A articulação entre memória e identidade é um tema central nas áreas da filosofia e da psicologia. A forma como organizamos as nossas vivências passadas condiciona a autoimagem e os comportamentos de um indivíduo. Esta ligação pode ser analisada a partir de distintas abordagens teóricas. Segundo o filósofo John Locke, a identidade não reside no corpo nem na alma, mas na capacidade de recordar experiências anteriores. No caso de uma pessoa que sofra de amnésia severa, verifica-se que, apesar da continuidade biológica, a sua identidade psicológica pode ser profundamente alterada, o que ilustra a relevância da

memória na constituição do "eu". Por sua vez, Paul Ricoeur destaca a função da narrativa na construção identitária. Segundo o autor, não basta recordar factos: é necessário organizá-los de modo a atribuir-lhes sentido. Assim, duas pessoas podem viver o mesmo episódio, mas uma interpretá-lo como um fracasso e a outra como uma experiência de aprendizagem. A identidade emerge, portanto, não só da memória, mas da forma como esta é interpretada.

No livro *"Memory, Identity, Community"* (1997), Lewis e Sandra Hinchman aprofundam esta noção, contestando a ideia de que a vida real seria uma sucessão arbitrária de acontecimentos desprovidos de coerência narrativa. Segundo os autores, a própria experiência de viver implica a retenção do passado imediato e a antecipação do futuro. A vida humana configura-se, assim, como uma narrativa com início, meio e fim, onde o "meio" compreende todas as formas menos definitivas da estruturação deste percurso.

Os eventos que compõem a vida inserem-se numa teia narrativa complexa de temporalidades interligadas, cujo sentido emerge da própria ação, ainda que esta possa não se desenrolar como planeado. Esta imprevisibilidade confere à existência um carácter de suspense, análogo ao das histórias ficcionais. Contar uma história implica mais do que relatar uma sequência de eventos: envolve um narrador e um destinatário, sendo o primeiro responsável por conferir coerência e manter a narrativa ativa. Na vida real, somos simultaneamente protagonistas e intérpretes, forçados a agir sem o distanciamento do narrador onisciente.

Nem todas as recordações exercem o mesmo impacto na construção da identidade. Aquelas associadas a uma forte carga emocional tendem a ser mais persistentes e influentes. Memórias positivas podem reforçar uma autoimagem segura e confiante, ao passo que experiências negativas podem dar origem a uma identidade marcada por inseguranças e traumas. Mesmo as lembranças reprimidas, ainda que inconscientes, podem condicionar o comportamento e a auto-perceção.

A memória é, assim, um dos pilares centrais da identidade, mas não representa um reflexo fixo e imutável do passado. Trata-se de um fenómeno dinâmico, suscetível de ser reorganizado ao longo da vida. A forma como recordamos e estruturamos as nossas experiências influencia quem somos. Emoções modulam a intensidade e o conteúdo das memórias, condicionando, por sua vez, a construção identitária. Inclusivamente, as ditas "memórias falsas" podem contribuir para uma autoimagem que não corresponde inteiramente à realidade, o que demonstra o carácter fluido e maleável da identidade pessoal.

Éticas da Memória: Lembrar e Esquecer:

A memória, um processo simultaneamente individual e coletivo, voluntário e involuntário, assume uma relevância incontornável também na formação da responsabilidade moral. O modo como recordamos, ou escolhemos esquecer, não é apenas um reflexo da nossa experiência, mas revela-se também como um ato ético, profundamente enraizado na relação entre o “eu” e os outros.

A memória, enquanto fenómeno simultaneamente ético, afetivo e narrativo, constitui um dos pilares da identidade pessoal e coletiva. Lembrar e esquecer não são apenas processos psicológicos, mas atos com consequências morais e políticas, a forma como construímos a nossa narrativa autobiográfica, o modo como participamos como indivíduos na memória coletiva e as estratégias que utilizamos para lidar com as nossas emoções associadas a certos acontecimentos revelam o tipo de relação que estabelecemos com o passado e, por extensão, conosco mesmos e com os outros.

A ética da memória exige, por isso, uma vigilância constante: requer discernimento para saber o que recordar, coragem para enfrentar o que foi vivido, e compaixão para integrar a nossa experiência na construção de uma identidade íntegra e justa. Ao assumir a memória como uma tarefa ética, não estamos apenas a honrar o passado, mas a reconfigurar o presente com maior responsabilidade e humanidade.

O livro de Michael O’Loughlin, *“The Ethics of Remembering and the Consequences of Forgetting”* (2014), oferece uma abordagem interdisciplinar à memória, situando-a no cruzamento entre o trauma individual, a história coletiva e as exigências éticas da lembrança. O autor defende que o ato de recordar não é moralmente neutro, pelo contrário, está carregado de implicações éticas, sobretudo quando se trata de eventos traumáticos, cujos efeitos se prolongam para além da experiência vivida, perpetuando-se na memória de gerações futuras. Neste contexto, a recordação funciona não apenas como um mecanismo de recuperação emocional, mas também como um imperativo ético e político.

A tensão entre lembrar e esquecer é, pois, inescapável. Friedrich Nietzsche intitula o esquecimento como uma função ativa e vital da saúde psíquica, individual e coletiva. Longe de ser um simples defeito da memória, o esquecimento surge como uma condição de possibilidade para o agir do ser humano pois, segundo o filósofo, a felicidade de um indivíduo ou de um povo depende da capacidade de esquecer no momento apropriado. O excesso de memória, ou a sua fixação patológica, pode gerar ressentimento, impedir a reconciliação e obstaculizar o progresso social.

Ricoeur (2004) afirma que:

A história também está ao serviço de uma força não histórica; e, por ocupar essa posição subordinada, ela não pôde nem deveria tornar-se uma ciência pura, como, por exemplo, a matemática. Mas a questão sobre até que ponto a vida necessita do serviço da história é uma das questões supremas (...) que afetam a saúde de um ser humano, de um povo ou de uma cultura. Pois, a partir de um certo excesso de história, a vida desmorona-se e degenera, tal como, em última instância, devido a essa degeneração, a própria história também degenera. (p.290)

Por outro lado, um esquecimento indiscriminado pode conduzir à negação da responsabilidade do indivíduo ou coletivo e à repetição de erros passados. Assim, o desafio ético consiste em discernir o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido, estabelecendo um juízo moral que considere tanto a dignidade dos que viveram a experiência como a possibilidade de regeneração.

A recusa em assumir responsabilidade pelas ações do passado constitui uma forma de resistência ao confronto com a verdade. Através de uma perspectiva individual, tal recusa empobrece o autoconhecimento e fragiliza a constituição da identidade. O sujeito que não reconhece os seus erros permanece preso a uma imagem idealizada de si mesmo, incapaz de se transformar. Esta postura compromete a possibilidade de crescimento moral, pois evita a análise crítica dos próprios atos. Além disso, a repressão de uma memória desconfortante pode dar lugar a sintomas de culpa, comportamentos autodestrutivos, ansiedade e conformismo.

A nível coletivo, o não-reconhecimento das injustiças passadas perpetua desigualdades, dificulta a reconciliação e mina os alicerces da justiça social. A ausência de responsabilização histórica resulta na negação simbólica das vítimas, impedindo que estas vejam reconhecida a sua dor e restaurada a sua dignidade. Em contrapartida, o reconhecimento da culpa permite reelaborar o sentido do erro cometido, assumindo-o como parte integrante da identidade moral da comunidade. Este processo de reconhecimento ético, embora doloroso, é indispensável à construção de uma memória coletiva justa e inclusiva. Um exemplo paradigmático deste processo encontra-se na Alemanha pós-Segunda Guerra Mundial. O reconhecimento oficial das atrocidades cometidas pelo regime nazi, através de julgamentos internacionais, da preservação de campos de concentração enquanto locais de memória e da incorporação do Holocausto, permitiu não apenas honrar as vítimas, mas também assumir a culpa coletiva como parte integrante da identidade nacional. Este esforço de confrontação com o passado,

ainda que marcado por tensões e resistências, contribuiu para a reconstrução ética da comunidade e para a prevenção da repetição de tais crimes.

A memória coletiva, enquanto construção simbólica partilhada, desempenha um papel decisivo na formação da identidade individual e na transmissão de valores morais. Segundo Jeffrey Blustein, em *“The Moral Demands of Memory”* (2008), a memória coletiva não se reduz à soma de várias memórias individuais, mas constitui antes uma narrativa partilhada que estrutura o modo como os membros de uma comunidade compreendem o seu passado, como se posicionam no presente e projetam o futuro. Esta narrativa comum, construída através da educação, dos rituais, dos monumentos e das práticas culturais, molda o sentido de pertença e define os horizontes morais do grupo.

Neste sentido, a memória coletiva transmite obrigações morais, configurando um legado intergeracional de direitos e deveres. A responsabilidade individual é, assim, enquadrada através de uma herança ética que exige a manutenção da verdade, o respeito pelas vítimas e a prevenção da repetição do sofrimento, em casos de atrocidades históricas. A articulação entre memória e ética é particularmente evidente nas sociedades que enfrentaram regimes de opressão, guerra ou genocídio, onde o trabalho da memória se impõe como condição para a reconstrução do tecido social. Como afirma Margalit em *“The Ethics of Memory”* (1997), recordar é, em determinados contextos, uma obrigação moral que visa não apenas fazer justiça às vítimas, mas também preservar a integridade moral da comunidade.

Apesar de muitos dos autores referidos acima se concentrarem maioritariamente na memória coletiva, importa sublinhar que a memória é, antes de mais, um fenómeno vivido pelo sujeito. A memória individual, embora fortemente influenciada pelos enquadramentos sociais e culturais, distingue-se pela sua carga afetiva e pela sua natureza involuntária. Recordamos não apenas factos, mas experiências emocionalmente significativas, que moldam a nossa identidade e orientam o nosso comportamento moral.

A intensidade da memória está diretamente ligada à sua carga emocional. Episódios marcantes são revividos com frequência precisamente porque nos tocam profundamente e continuam a exercer influência sobre a nossa forma de estar no mundo. Esta dimensão emocional confere à memória um carácter ético: não é justo louvar moralmente quem se recorda, nem censurar quem esquece, uma vez que a recordação não está totalmente sob o domínio da vontade. A memória, neste

sentido, não está totalmente sob o domínio da vontade consciente, o que a torna menos passível de ser objeto de sanção ou louvor moral.

A memória emocional permite reinterpretar o passado à luz das emoções sentidas, o que contribui para a reavaliação contínua do “self”. Nicola King afirma que a recordação das emoções passadas não é uma simples rememoração, mas uma reconstrução significativa que permite compreender o que continua a ter valor para o sujeito no presente. Neste contexto, a emoção deve ser compreendida como um vetor essencial na elaboração da identidade e na constituição de um juízo moral sobre a própria história.

A memória não é neutra: tanto pode ser fonte de sofrimento como de cura. As lembranças dolorosas, sobretudo quando associadas a traumas, tendem a persistir de forma mais vívida, muitas vezes reaparecendo de modo intrusivo. Contudo, também as boas memórias podem provocar dor, na medida em que evocam algo irrecuperável. A nostalgia, ainda que associada a experiências positivas, revela a ausência do que foi vivido, gerando uma forma de sofrimento subtil.

Apesar disso, a memória pode ser um instrumento de reconstrução simbólica e afetiva do “eu”. Ao reorganizar o passado de forma reflexiva, o sujeito pode atribuir novos significados às suas experiências, transformando a dor em aprendizagem e a perda em amadurecimento. Este processo exige, contudo, uma abertura à vulnerabilidade e uma disposição para confrontar as nossas emoções mais profundas.

Avishai Margalit explora esta ambivalência da memória afirmando que “A diferença entre insistir na humilhação ou no reconhecimento não é como a diferença entre ver o copo meio cheio ou meio vazio” (2004, p. 112). Esta ideia é ilustrada através de uma analogia com a medicina: é a doença que nos leva ao médico, não a saúde. Não se pode compreender a doença sem entender a saúde, e vice-versa. A identidade de uma pessoa resulta da fusão entre sentimentos e experiências passadas, boas ou más, o que significa que para aceitarmos na totalidade o “eu”, precisamos de processar o todo das nossas experiências vividas.

Nesta temática, surge novamente a distinção fundamental entre memórias explorada por Singer e Salovey. Através da sua investigação, os autores demonstram que os indivíduos não apenas recordam, mas constroem narrativas sobre si mesmos, e que essas narrativas estão profundamente ligadas ao seu estilo de personalidade e estratégias de regulação emocional.

Singer e Salovey propõem ainda um modelo híbrido, em que os sujeitos conseguem integrar detalhes específicos dentro de uma estrutura narrativa coerente e reflexiva. Este formato parece ser o mais eficaz para o desenvolvimento de uma identidade resiliente e de uma narrativa do “eu” capaz de conferir sentido ao passado e prosseguir, evoluindo no presente. Assim, a forma como nos lembramos, ou preferimos esquecer, não é arbitrária: é expressão do modo como lidamos com as nossas experiências, como organizamos a nossa história e como nos reconhecemos como sujeitos morais.

Vivências, Lembranças e Emoções passadas:

A memória é frequentemente compreendida como um arquivo interno que conserva, de forma mais ou menos fiel, as experiências do passado. Contudo, essa visão simplista é amplamente desafiada pela investigação contemporânea, que revela o seu caráter dinâmico, reconstruído e profundamente subjetivo.

Em “*The Nostalgia Factory*” (2013), Douwe Draaisma oferece uma reflexão poética e científica sobre o funcionamento da memória na velhice. Desafiando a ideia de que recordar é simplesmente recuperar factos antigos, Draaisma mostra que evocar uma memória é um ato de reinscrição, cada lembrança é influenciada pelas circunstâncias da sua recordação anterior. Assim, a memória é paradoxalmente recente, mesmo quando remete para eventos antigos, porque cada evocação cria um novo traço neuronal.

Através desta compreensão, Draaisma ainda sugere que certas memórias de longa duração permanecem “adormecidas” durante décadas, despertando ao longo do tempo com uma intensidade inesperada. Esse fenómeno, conhecido como “efeito da reminiscência”, subverte a noção de que a distância temporal enfraquece a recordação. Pelo contrário, muitas dessas memórias, ligadas à infância ou juventude, reaparecem vívidas, frequentemente carregadas de uma carga emocional intensa.

A instabilidade da memória também é central na leitura psicanalítica proposta por Nicola King. A autora contrapõe dois modelos de memória presentes em Freud: o modelo arqueológico, que encara o inconsciente como um repositório escavável de traços do passado, e o modelo da *Nachträglichkeit*, que descreve a memória como uma reinterpretação retroativa, moldada pelo presente. Esta última conceção desfaz a linearidade do tempo e desafia a possibilidade de uma reconciliação entre o “eu” presente e o “eu” passado.

King explora ainda a tensão entre o desejo de recuperar o passado “como foi” e a realidade de que toda a recordação é mediada pela linguagem e pela subjetividade. A memória não é uma fotografia arquivada, mas uma narrativa construída. Aqui, King introduz a ideia da “cripta”, uma metáfora psicanalítica para os segredos inconfessados que habitam o inconsciente, sugerindo que a memória pode ser transgeracional, deixando marcas no corpo e na linguagem.

A partir desta teoria, a memória torna-se inseparável da ficção. A evocação do passado é sempre uma reconstrução, onde a “verdade” histórica ou autobiográfica se dilui na interpretação. Assim, King propõe uma visão crítica da memória como prática narrativa, instável, e profundamente influenciada pelas condições subjetivas do presente.

Partindo desta concepção da memória como processo interpretativo, Joan Gibbons analisa a autobiografia artística contemporânea como uma forma expandida de “trabalho sobre memória”. Ao invés de uma simples exposição do “eu”, a autobiografia na arte torna-se um espaço de reconstrução simbólica, de interrogação identitária e de intervenção política e afetiva.

Gibbons destaca como os artistas utilizam linguagens visuais, materiais e performativas para dar corpo às suas memórias, reinventando o gênero autobiográfico. Neste processo, objetos quotidianos, experiências partilhadas e elementos culturais tornam-se veículos de expressão subjetiva. A memória, aqui, não é apenas tema da obra, mas o seu próprio meio e motor. Os artistas, ao confrontarem-se com as suas vivências, não procuram representações fiéis do passado, mas formas de o reinscrever no presente e de o tornar comunicável.

Seja no campo da neuropsicologia, da teoria psicanalítica ou da arte contemporânea, a memória revela-se como um fenómeno simultaneamente biológico, simbólico e social. A recordação não é um espelho do passado, mas um processo criativo que reconfigura a identidade, um ciclo de reviver o tempo vivido e transforma o privado em público. Esta compreensão abre caminho a uma reflexão mais profunda sobre como nos lembramos e sobre o que significa, realmente, lembrar.

MEMÓRIA E IDENTIDADE NA PINTURA

Nota introdutória:

Embora tenha plena consciência de que muitas artistas mulheres abordam, nas suas práticas, questões relacionadas com a identidade, como é o caso de Tracey Emin, Marlene Dumas, Ana Mendieta, Nan Goldin, Gillian Wearing ou Cindy Sherman, estas não foram objeto de análise no presente relatório, por duas razões principais.

Em primeiro lugar, porque, apesar de trabalharem temáticas próximas, muitas destas artistas abordam a memória e a identidade a partir de perspetivas que divergem do foco específico deste estudo. Por exemplo, com Marlene Dumas a memória surge frequentemente relacionada a narrativas coletivas ou históricas; Nan Goldin constrói um retrato visual íntimo e social do seu tempo; Cindy Sherman questiona a identidade sobretudo enquanto construção cultural e performativa, através de uma crítica incisiva aos estereótipos sociais e de género. Estas abordagens, ainda que relevantes, distanciam-se da linha de investigação aqui proposta, que se centra na memória individual enquanto processo subjetivo e na autorrepresentação como ferramenta de construção identitária.

Em segundo lugar, a escolha de Frida Kahlo, Paula Rego e Cristina Troufa deve-se não só à relevância dos seus trabalhos no que diz respeito à articulação entre memória e identidade, mas também a uma afinidade plástica e conceptual com a prática artística desenvolvida neste projeto. Dada a natureza deste relatório, optou-se por concentrar a análise nestas três artistas, cujas obras têm exercido uma influência direta, tanto do ponto de vista estético como conceptual, sobre a parte prática aqui apresentada.

CRISTINA TROUFA:

Cristina Troufa é uma artista cuja obra se distingue pelo uso constante do autorretrato como forma de introspeção e questionamento existencial. Através da pintura, explora temas como a identidade, a memória, a espiritualidade e a condição humana, recorrendo frequentemente à duplicação do próprio corpo para dar expressão a estados psicológicos e conflitos internos.

O autorretrato, na obra de Troufa, ultrapassa a mera afirmação da presença ou do rosto. Funciona como um processo simbólico e fragmentário de construção de uma narrativa interior, onde o corpo se torna um espaço de inscrição da experiência individual. Não se trata apenas de representação visual, mas de testemunho: o corpo pintado regista memórias afetivas, perdas, transformações e passagens do tempo.

As figuras femininas que compõem a sua obra, invariavelmente representações de si mesma, surgem em cenários neutros, despidos de elementos contextuais. Essa ausência de enquadramento físico desloca a ação da esfera concreta para um espaço interior, quase onírico ou psíquico, criando uma sensação de suspensão. Este “vazio” funciona como extensão da mente ou da memória, um palco simbólico onde se encenam diferentes estados do “eu” e níveis de consciência.

Duas obras em particular, “*O Eu Inferior*” e “*O Eu Superior*“, condensam de forma exemplar estas ideias, articulando uma reflexão profunda sobre a identidade fragmentada e a memória subjetiva.



Fig.2 e 3. Cristina Troufa; “O Eu Superior” (esquerda); “O Eu Inferior” (direita); 2011;
Acrílico sobre tela; 150x100cm (ambas);

Em “O Eu Inferior”, encontramos duas figuras femininas com gestos e expressões contrastantes: uma das figuras está agachada, num gesto de retraimento e sofrimento, com o corpo fechado sobre si mesmo, sugerindo vulnerabilidade. A outra, colocada por trás da primeira, agarra-lhe o cabelo com violência, num gesto abrupto e agressivo. Esta composição instaura uma relação de tensão entre duas partes de si, sugerindo uma luta interna, um confronto entre forças antagônicas que habitam o mesmo corpo. A duplicação da figura cria uma coreografia simbólica de conflito, onde o “eu” ferido e o “eu” agressor coexistem como espelhos de uma identidade dividida.

O fundo, minimalista, é interrompido por um círculo negro, situado ao centro, atrás das figuras. Este elemento visual rompe a serenidade do espaço e funciona como um símbolo que pode ser lido como representação do inconsciente profundo,

um buraco negro emocional ou psíquico, ou ainda como o vazio que resulta de uma rutura. Aos pés da figura agachada, vemos um ovo partido dentro de um ninho vazio, este detalhe intensifica o simbolismo do fracasso, da dor ou da perda. O ovo, símbolo de nascimento, aparece aqui quebrado, inútil, como uma promessa de vida não concretizada.

Esta obra apresenta uma narrativa interior onde a violência não é dirigida ao outro, mas a si mesma. O gesto agressivo da figura posterior pode ser interpretado como a manifestação de memórias dolorosas, de traumas reprimidos ou de emoções não resolvidas que eclodem de forma disruptiva. A agressividade interna encenada nesta pintura pode ser lida como expressão de culpa, autossabotagem ou repressão emocional. O corpo pintado, nesse sentido, não apenas encena a dor, mas conserva-a, funcionando como arquivo emocional onde as marcas do passado permanecem visíveis.

Troufa apresenta aqui uma identidade que se reconhece dividida, permeada por contradições e impulsos inconciliáveis. “*O Eu Inferior*” não é apenas uma representação da artista no seu estado mais frágil, é também a encenação visual de um desequilíbrio, de um diálogo interrompido entre forças internas. A memória, neste quadro, não é um registo racional de factos, mas uma presença emocional densa que molda a forma como o eu se percebe e se expressa, onde artista não tenta ocultar essa fragmentação, pelo contrário, dá-lhe forma, cor e gesto.

Em contraste, a obra “*O Eu Superior*” oferece-nos uma visão alternativa, embora complementar, dessa mesma identidade. Na composição, observamos novamente as duas figuras femininas colocadas no centro da imagem. Desta vez, a figura sentada surge com os olhos cerrados, pose que revela introspeção, serenidade e recolhimento, numa atitude que remete para estados meditativos, espirituais. Enquanto isso, a outra figura aparenta suportá-la neste processo. A atenção já não está voltada para a dor ou para o conflito, mas para um silêncio interior.

Visualmente, as figuras estão apenas parcialmente preenchidas: parte do corpo é delineada a traço fino, enquanto outra parte é colorida com maior densidade, numa técnica que explora o contraste entre presença e ausência, entre o visível e o esboçado. Este jogo, recorrente no trabalho da artista, sugere uma transição entre estados de existência, como se as figuras oscilassem entre o ser e o tornar-se, entre o corpo físico e o espírito. Esta oscilação torna-se um reflexo de uma identidade em fluxo, que se manifesta a partir da memória, mas que também se dissolve, se purifica, que transcende.

O título da obra, *“O Eu Superior”*, evoca diretamente uma leitura espiritual e filosófica. Em diversas tradições religiosas e esotéricas, o "eu superior" representa a parte mais elevada do ser, aquela que transcende o ego, conectando o indivíduo a uma consciência mais plena, mais ética ou mais iluminada. Ao apropriar-se deste conceito, Troufa propõe uma imagem do “eu” em estado de plenitude, de reconciliação consigo mesma, onde o corpo se transforma num veículo de expansão interior.

Neste quadro, a memória não funciona como um peso ou trauma, mas como uma fonte de sabedoria e de autoaceitação. As figuras representadas carregam consigo o passado, mas já o digeriram, compreenderam e transmutaram. A identidade que aqui se apresenta é resultado de um percurso de transformação, é fluida, consciente e em harmonia com as suas diferentes partes.

As obras *“O Eu Inferior”* e *“O Eu Superior”* podem ser lidas como um díptico, embora não estejam formalmente unidas. Em conjunto, exploram a dualidade interna do sujeito, não enquanto oposição, mas enquanto manifestações complementares de uma mesma identidade. De um lado, a dor, a culpa, a memória fragmentada, do outro a serenidade, a reconciliação e a elevação espiritual. Ambas recusam uma visão fixa ou unívoca do “eu”, propondo antes uma leitura dialética da identidade, um campo de forças em permanente negociação.

Cristina Troufa oferece-nos, assim, uma visão íntima e honesta do sujeito contemporâneo, um ser que recorda, que sofre, que se fragmenta, mas que também aspira à harmonia e à transcendência. O corpo, nos seus quadros, não é apenas um lugar de representação, mas também é um espaço simbólico onde se encena a vulnerabilidade e a superação, a perda e o reencontro, o trauma e a reintegração. E a memória, mais do que um arquivo do passado, é uma força viva, emocional e criativa, através da qual a identidade se constrói e se transforma.

FRIDA KHALO:

À semelhança de Cristina Troufa, Frida Kahlo faz do autorretrato um território de confronto íntimo, onde a memória, o corpo e a identidade se entrelaçam num processo contínuo de reinvenção. Apesar de separadas por contextos históricos e culturais distintos, ambas partem da experiência pessoal para construir uma obra profundamente autobiográfica. Nas obras de Troufa, a imagem de si emerge do conflito psíquico e da introspeção afetiva, mas com Kahlo, a autorrepresentação assume um carácter visceral, onde o corpo se transforma num palco para traumas físicos e afetivos. Em ambas, o autorretrato não se limita à imitação de uma aparência, é uma linguagem simbólica, um gesto de reinscrição de si, um modo de dar forma ao que é interior, fragmentado e por vezes indizível.

Frida Kahlo transforma a sua própria imagem num espaço de trabalho identitário, onde se desenrola uma narrativa profundamente subjetiva e ao mesmo tempo política. Cada autorretrato é mais do que um espelho, é uma tentativa de compreender e organizar a multiplicidade do “eu”, um “eu” ferido, dividido, mas também resistente. A memória também ocupa aqui um lugar central: memória de um corpo quebrado por um acidente devastador; memória cultural da infância e das tradições mexicanas; memória afetiva das suas relações marcantes; e a memória simbólica, construída através de imagens arquetípicas e populares.

Frida não representa o passado tal como foi, mas como é sentido e vivido no presente. A sua pintura estrutura-se como um processo de elaboração emocional, onde o sofrimento é transmutado para uma imagem e o corpo funciona como um arquivo da sua dor, mas também como espaço de reconstrução. A identidade, longe de ser estável ou coesa, apresenta-se como um aglomerado de pertenças: mulher, mestiça, revolucionária, artista, amante. Kahlo aparenta recusar categorizações fixas, assumindo a instabilidade como condição da sua subjetividade.

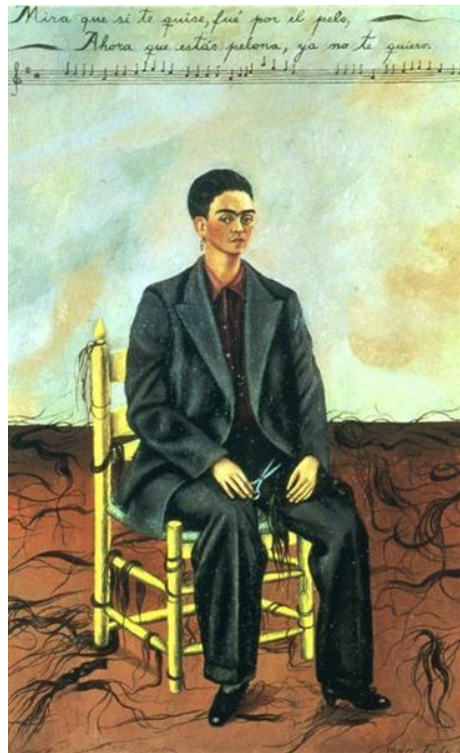


Fig.4. Frida Kahlo; "Self-Portrait with Cropped Hair"; 1940; Oléo sobre tela; 40x27,9cm;



Fig.5. Frida Kahlo; "The Two Fridas"; 1939; Oléo sobre tela; 40x27,9cm;

Pintado pouco tempo após o seu divórcio com Diego Rivera, “*Self-Portrait with Cropped Hair*” apresenta Frida sentada, austera, vestida com um fato masculino, rodeada pelos seus cabelos cortados que jazem no chão. Na mão segura uma tesoura e um cacho de cabelo, como se tivesse acabado de realizar o gesto que simboliza a cena. A inscrição manuscrita no topo do quadro lê: “Olha que se te amei, foi pelo cabelo. Agora que estás careca, já não te quero.”

Este autorretrato articula-se como um ato simbólico de cisão e reinvenção. Ao cortar o cabelo, símbolo clássico do estereótipo de feminilidade, Frida rejeita não só o seu papel de esposa abandonada, mas também as convenções associadas ao corpo feminino e às expectativas sociais que nele recaem. O fato masculino e a pose frontal, com as pernas afastadas, reforçam um gesto de insubmissão e de afirmação identitária.

A imagem não é dramatizada nem sentimentalizada, é sóbria, dura, contida. A teatralidade está na postura e não no cenário: o cabelo no chão torna-se um símbolo de um “eu” deixado para trás, algo que morreu, que foi separado, mas que permanece como vestígio. Este detalhe não é decorativo, mas profundamente simbólico, trata-se da perda, mas também da escolha do ato simbólico de cortar.

Pintada no ano anterior, “*The Two Fridas*” é uma obra também complexa e intensa no que toca ao tema da identidade. No centro da tela, duas Fridas sentam-se lado a lado: à esquerda, uma Frida vestida com um vestido branco com influências europeias, o seu coração exposto e a sangrar; à direita, uma Frida vestida com trajes tradicionais mexicanos, com o coração intacto e com um pequeno retrato de Diego Rivera na mão. O que simboliza uma veia liga ambas, circulando entre os seus corações, até ser cortada pela mão da Frida com as vestimentas europeias. O fundo cinzento, nublado, remete para um espaço indefinido, entre o real e o psíquico, um cenário mental que evoca a instabilidade da memória afetiva.

A duplicação da figura não representa uma dualidade simétrica, mas uma cisão identitária: duas versões do “eu” em tensão, marcadas por pertenças culturais e estados emocionais distintos. A Frida europeia sangra, parece fragilizada e desamparada, a Frida mexicana segura o retrato de Rivera, símbolo de um afeto ainda presente.

Aqui, o corpo é novamente o centro da experiência simbólica. Os corações expostos e as veias abertas tornam visível o que normalmente permanece interno. A artista mostra a sua dor literal e metaforicamente: um corpo vulnerável, mas ativo, que

recorda, sofre e expõe. Este corpo, enquanto arquivo da memória, torna-se instrumento de representação do invisível e a memória não é como um repositório objetivo, mas uma construção subjetiva, emocional, e por isso mesmo altamente simbólica.

As duas obras diferem na abordagem do impacto da memória sobre a identidade. Em *“Self-Portrait with Cropped Hair”*, o trauma é simbolizado por um gesto de corte, de rotura e redefinição, a artista assume a dor, mas transforma-a num gesto afirmativo. Já em *“The Two Fridas”*, existe também esse “corte”, mas o sofrimento ainda pulsa, ainda sangra, a memória é vivida, como uma presença dolorosa de um “eu” fragmentado. No entanto, em ambas as pinturas, a memória afetiva é a matéria que estrutura a imagem do “eu”, Kahlo representa não o passado como foi, mas como continua a habitar o presente na dor, na ausência, na recomposição.

PAULA REGO:

Paula Rego, assim como as artistas anteriores, também apresenta uma obra que se estrutura em torno da autorrepresentação e da memória, distinguindo-se por representar o “eu” explorando uma identidade que se constrói através de personagens femininas complexas e narrativas ambíguas. A sua abordagem é menos literal do que a de Frida Kahlo ou Cristina Troufa, ao invés de autorretratos explícitos, Rego articula uma através de uma teatralidade onde a experiência feminina, marcada pela memória, violência e resistência, se inscreve em narrativas visuais de forte carga simbólica. Todas as artistas recusam a ideia de uma identidade fixa ou idealizada, e todas constroem uma obra onde a memória é mais do que conteúdo, é estrutura, é gesto e é matéria plástica.

Paula Rego desenvolveu ao longo de várias décadas uma obra marcada pela fusão entre o íntimo e o político, o real e o imaginado. A sua linguagem é profundamente figurativa, expressiva e narrativa, Rego é uma contadora de histórias, mas uma contadora que desmantela os próprios mecanismos da narrativa, apropriando-se de contos, mitos, memórias e tradições, apenas para os expor, subverter e reinventar.

A sua obra, embora frequentemente centrada no universo feminino, evita qualquer romantização. Pelo contrário, Rego representa o corpo da mulher como campo de conflito entre o instinto e a norma, a dor e o prazer, a submissão e a raiva. A memória, nas suas composições, não é uma recordação pacífica, mas um campo de forças, uma presença que assombra e transforma.

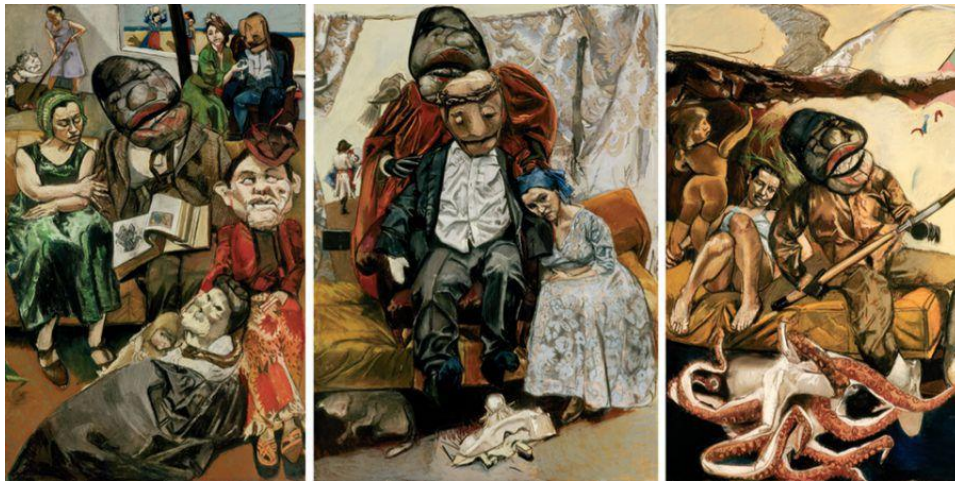


Fig.6. Paula Rego; “O Pescador”; 2005; Pastel sobre papel sobre alumínio; 180x120cm;



Fig.7. Paula Rego; “A Dança”; 1988; Acrílico sobre papel sobre tela; 128x189cm;

"*O Pescador*" (2015) é uma obra inspirada nas suas memórias de infância, particularmente na figura do seu pai, que era pescador. A obra é apresentada em três painéis, formando um tríptico que sugere uma narrativa sequencial. A composição é dominada pela figura do pescador, representado em diferentes poses nos três painéis, simbolizando a sua importância como protagonista da cena. Embora a figura seja identificável, o rosto e o corpo surgem deformados e esta deformação é um recurso expressivo recorrente na obra de Rego, utilizado para transmitir estados emocionais, fragilidade física e a carga simbólica do personagem. O cenário inclui elementos como espaços ligados à infância da artista e do trabalho ligado ao mar.

Este tríptico pode ser visto como um tributo ao seu pai, mas também como uma forma da artista voltar às suas raízes, relembrar a sua infância em Portugal. A deformação do rosto e do corpo da figura do pescador constitui um elemento central na leitura da obra. Ao invés de representar um retrato realista do pai, Rego cria uma figura que se situa entre o pessoal e o arquetípico, tornando-se um símbolo da condição humana, um corpo vulnerável, marcado pela memória e pelo tempo, mas também resistente na sua monumentalidade.

A obra "*O Pescador*" resgata memórias pessoais da artista e transforma-as em narrativa visual, permitindo que o espectador aceda a experiências íntimas. A representação do pescador não é apenas uma figura familiar, mas também um símbolo da vida e cultura portuguesa, mostrando também como a memória pessoal pode se entrelaçar com a memória coletiva na formação da identidade.

Na obra "*A Dança*" (1988), a cena mostra um grupo de oito figuras dispostas numa coreografia de dança junto ao mar. A composição combina intimidade e solenidade, evocando tradições populares portuguesas, mas com uma dimensão simbólica mais ampla. Entre as figuras, destacam-se pares que dançam em gestos de cortejo e uma mulher possivelmente grávida, sugerindo o ciclo da vida e a renovação. No fundo, três gerações femininas, uma criança, uma mãe e uma avó, reforçam a ideia de continuidade temporal e transmissão intergeracional. À esquerda da tela, uma figura feminina em maior escala observa o espectador, criando uma ligação direta com quem contempla a obra e introduzindo possivelmente um elemento de autorrepresentação.

Embora o gesto da dança sugira harmonia e celebração, a presença de um edifício sombrio no fundo da composição introduz uma tensão narrativa. Este elemento pode ser interpretado como referência a instituições de repressão e vigilância, associadas ao tempo de ditadura em Portugal. Assim, a pintura articula a

dimensão da festa e da comunhão com a memória coletiva de opressão política, sublinhando a forma como a vida social é atravessada pela história. Este elemento introduz uma tensão política e histórica que contrasta com a aparente harmonia da dança, sugerindo que a memória coletiva da opressão permanece latente mesmo nos momentos de alegria.

“*A Dança*” funciona como um memorial afetivo e cultural, simultaneamente recordação pessoal de Rego, evocação de tradições portuguesas e reflexão sobre identidade coletiva. A justaposição entre figuras de diferentes idades, entre a celebração e a ameaça, transmite a ideia de que a identidade humana se constrói na intersecção entre memória íntima, herança cultural e consciência histórica. Assim, a obra pode ser interpretada como um trabalho de luto e de resistência, em que Rego transforma a experiência pessoal da perda numa narrativa mais ampla sobre identidade, memória e continuidade.

As obras *O Pescador* (2015) e *A Dança* (1988) de Paula Rego, embora distintas em forma e época de produção, partilham preocupações centrais ligadas à memória, à identidade e à relação entre experiência pessoal e coletiva. Ambas recorrem a narrativas visuais que evocam simultaneamente recordações íntimas da artista e símbolos culturais de Portugal, tornando-se representações complexas da condição humana.

Em “*O Pescador*”, Rego revisita a memória do pai, transformando-a em narrativa pictórica através de um tríptico que encena diferentes momentos da figura paterna. A obra revela um trabalho de luto e reconciliação com a memória familiar, ao mesmo tempo que eleva o pai-pescador a símbolo da cultura portuguesa ligada ao mar e à vida laboriosa. Por sua vez, “*A Dança*” apresenta uma cena coletiva onde o ciclo da vida é expresso através da presença de diferentes gerações e de gestos de comunhão. Embora a obra evoque memórias pessoais da artista, a sua dimensão narrativa ultrapassa a esfera privada.

O Pescador centra-se na memória íntima e familiar, transformando a figura paterna num símbolo universal de vulnerabilidade e resistência, enquanto *A Dança* articula memória pessoal e memória coletiva, projetando a identidade através da convivência entre gerações, tradição e consciência histórica. Ambas as obras demonstram como Rego funde experiência subjetiva e herança cultural, propondo que a identidade humana não se define apenas pela memória individual, mas pela sua constante intersecção com o coletivo e com a história.

TRABALHO PRÁTICO:

Nota Introdutória:

Por se tratar de um trabalho profundamente pessoal e pelo facto de o tema do projeto incidir sobre a identidade e a memória, torna-se difícil, e até desonesto, escrever este texto noutra voz que não a minha. O uso da primeira pessoa surge, assim, como uma consequência natural do processo artístico e reflexivo desenvolvido ao longo deste percurso. Este projeto não parte apenas de um conceito, parte de mim.

Contextualização do Projeto/ Reflexão sobre o trabalho:

O projeto desenvolve-se a partir de um impulso profundamente pessoal: o de olhar para o passado como forma de compreender o presente. Para mim, trata-se de um exercício de escuta interior e de reconstrução da memória, uma tentativa de dar forma ao que permanece mesmo quando fragmentado ou impreciso. Através da prática artística, procuro explorar de que modo as memórias, ainda que difusas ou herdadas, participam na construção da identidade.

Parto do princípio de que a identidade não é estática, mas dinâmica, e se constitui ao longo do tempo através das imagens que guardo, das narrativas que escuto e dos afetos que resistem com a passagem dos anos. A minha prática artística, centrada na pintura e na colagem, configura-se como uma ferramenta de investigação poética e sensível sobre o modo como a memória e o “eu” se entrelaçam.

O desenvolvimento deste projeto foi um percurso de descoberta e experimentação contínua, onde cada etapa contribuiu para a construção de uma linguagem visual mais consciente e pessoal. O ponto de partida deu-se através da exploração da colagem na pintura, um exercício de recomposição simbólica que me permitiu unir fragmentos visuais, afetivos e memoriais num mesmo plano. Inicialmente, realizava colagens digitais, manipulando fotografias e elementos gráficos de modo intuitivo, quase como quem tenta organizar lembranças dispersas. Posteriormente, estas composições eram transpostas para a pintura, tornando-se a base para novas obras sobre placas de MDF, que cortava manualmente segundo as formas desejadas. Este gesto de corte e recomposição revelou-se essencial, pois simbolizava a própria ação da memória de fragmentar, selecionar, colar e reconstruir.

A escolha do MDF surgiu pela sua resistência e maleabilidade, permitindo-me trabalhar a pintura como objeto, atribuindo-lhe presença física e escultórica. As formas recortadas das placas acompanhavam o ritmo das composições, ora orgânicas e sinuosas, ora geométricas e contidas, refletindo as diferentes intensidades emocionais do processo. A cada pintura correspondia uma tentativa de traduzir visualmente o modo como a memória atua: sobrepondo tempos, confundindo escalas, misturando o real e o imaginado.

Depois desta fase, senti necessidade de aprofundar o trabalho da autorrepresentação, procurando compreender de que forma a imagem de si pode

ser também um espaço de ficção e reinvenção. Surgiram, assim, as primeiras experiências com a pintura figurativa, onde comecei a representar o meu corpo e o meu rosto de forma simbólica- Inspirando-me nas linguagens da colagem e na liberdade expressiva das minhas composições digitais, criei pinturas de carácter mais ilustrativo, povoadas por figuras do imaginário e elementos lúdicos. Estas imagens funcionavam como pequenas narrativas visuais, revelando versões múltiplas e imaginadas de mim mesma.

Esta aproximação à autorrepresentação foi fundamental para compreender que o “eu” não é apenas aquilo que reconheço no espelho, mas também aquilo que imagino, projeto e invento, um “eu” simbólico, que se reinventa continuamente através da criação.

Paralelamente, surgiu o desejo de transportar essas figuras do plano pictórico para o tridimensional, o que me levou a explorar a cerâmica como meio expressivo. Comecei a modelar pequenas personagens, representações de diferentes personalidades, de diversos tamanhos e formas, como se cada uma fosse um fragmento de mim própria. Estas peças, de carácter lúdico e experimental, refletem o mesmo universo simbólico das pinturas, mas ganham corpo, textura e presença física. Apesar de este trabalho não ter sido totalmente desenvolvido, revelou-se um ponto de viragem essencial, que pretendo retomar no futuro, pois abriu caminho a novas possibilidades de diálogo entre o desenho, a pintura e o objeto.

Entre estas diferentes fases, colagem, pintura e cerâmica, foi-se desenhando um processo de construção identitária através da prática artística. Cada experiência revelou-se como um exercício de autoconhecimento, onde o fazer se tornou simultaneamente um gesto de escuta e de reconstrução. Compreendi que o essencial não reside apenas no resultado final, mas na própria experiência do processo: no diálogo silencioso entre o gesto e o pensamento, entre o passado e o presente. Cada ensaio plástico foi uma tentativa de compreender a memória através da matéria, e foi dessa escuta sensível que nasceram as obras finais que compõem o núcleo deste projeto.

“Ecos no Espelho da Pele”

Quem sou eu? Esta é uma pergunta que permanece em aberto. Ainda não possuo uma resposta definitiva, e talvez nunca a venha a ter. Sinto que sou múltipla, várias vozes habitam em mim, cada uma marcada por memórias distintas, por fragmentos de histórias vividas. Essas vozes dialogam entre si, numa tentativa constante de encontrar sentido, de construir ligações entre o que fui e o que sou agora.

A identidade que me constitui não é apenas interna. Sou, também, projeção do outro: aquilo que esperam de mim, os papéis que me atribuem, os desejos que projetam. Sou, igualmente, aquilo que os “eus” do passado em todas as suas fases sonharam que eu viria a ser. E sou, acima de tudo, aquilo que escolho ser agora, neste presente. No entanto, para compreender quem sou neste momento, preciso de escutar essas outras versões de mim, aquelas que fui e que permanecem dentro do meu ser. Esse exercício de escuta interna é fundamental para compreender o que, no presente, realmente importa.

Neste processo, divido-me em diferentes corpos, personalidades e narrativas. Várias Verónicas, coexistindo numa só. Esta fragmentação não é sinal de perda, mas sim uma manifestação da complexidade identitária. Desde muito nova, desenvolvi o hábito de conversar comigo mesma, talvez por ser filha única, ou talvez por sentir conforto na introspeção. Ao longo dos anos, essas conversas tornaram-se um espaço de pensamento, imaginação e sobrevivência emocional.

Estar sozinha, para mim, nunca foi sinónimo de solidão. Pelo contrário: estou constantemente acompanhada pelas múltiplas versões de mim própria, vozes que me habitam, que me desafiam, que me amparam. A pintura surge como forma de dar corpo a esse diálogo interno. Cada figura representada é uma faceta do meu “eu”, cada cenário é uma tentativa de organizar, plasticamente, esse emaranhado de memórias e afetos. Através da autorrepresentação, a pintura torna-se espelho não da superfície, mas da pele interior onde ressoam os ecos da minha própria identidade.

“As Flores do Jardim da Minha Avó”

As imagens que integram estas colagens são restos, no sentido de serem vestígios de um tempo que já passou. Representam aniversários, brincadeiras, passeios, almoços e jantares em família, cuidadosamente registados pelo olhar atento de alguém que, talvez inconscientemente, sabia que esses momentos haveriam de se tornar preciosos no futuro. Ao apropriar-me de rostos e figuras familiares, recorto-os e reinscrevo-os na minha atual linha temporal, recriando narrativas visuais que espelham a forma como me recordo de certas vivências.

Paul Ricoeur defende que a memória implica sempre uma reconstrução, mais do que uma repetição do que foi vivido. Este gesto artístico torna-se, portanto, um ato de rememoração criativa, no qual o passado é não apenas recordado, mas reinterpretado à luz do presente. As imagens são deslocadas dos seus contextos originais e ganham novos significados, inscrevendo-se numa autobiografia visual em constante construção.

A prática da colagem permite-me, assim, reorganizar o passado segundo a lógica emocional da memória, que não é linear nem fixa, mas fluida e seletiva. O presente convoca o passado e a colagem torna-se um espaço de encontro entre o que foi e o que permanece. As pessoas e os lugares retratados, ainda que por vezes idealizados, foram pilares na minha formação identitária. É a partir delas, e com elas, que fui construída. Hoje, reconheço-me como fragmento dessas memórias.

CONCLUSÃO

Este projeto nasceu da inquietação profunda de compreender quem sou a partir das memórias que me habitam e de demonstrar que a identidade não é uma entidade fixa, mas sim uma narrativa em permanente (re)escrita, moldada por afetos, lembranças, ausências e desejos. Através do cruzamento entre pensamento teórico e prática artística, foi possível construir um espaço de escuta interior e de tradução visual desse “eu” múltiplo e em constante transformação.

Do ponto de vista teórico, a investigação permitiu compreender que a memória não é apenas uma função da mente, mas um gesto ético e afetivo, uma escolha que nos vincula ao passado e que condiciona o modo como nos apresentamos no presente. Percebeu-se que recordar é um ato seletivo, simbólico, por vezes involuntário, mas sempre carregado de significado. É nas memórias autodefinidoras, nas cenas nucleares e nos guionismos afetivos que se desenha o contorno do nosso “eu” e aquilo que recordamos diz tanto sobre o que vivemos como sobre aquilo que, inconscientemente, tentamos ainda compreender ou reconciliar.

A análise das obras de Frida Kahlo, Paula Rego e Cristina Troufa permitiu reconhecer na autorrepresentação não apenas uma forma de expressão, mas uma prática de autoanálise e reconstrução. O corpo torna-se território de inscrição simbólica da memória, um lugar onde o trauma, a resistência, a espiritualidade e a ambivalência coexistem. Estas artistas revelaram que a pintura pode ser um gesto político e íntimo, que desafia a linearidade do tempo e a rigidez da identidade.

Na prática artística desenvolvida neste projeto, a memória foi trabalhada de forma a reconfigurar imagens do passado em composições afetivas. O uso da primeira pessoa não foi apenas uma escolha estilística, mas um imperativo ético: falar de identidade e de memória sem me implicar seria trair a natureza do próprio tema. Este processo permitiu aceder a dimensões da subjetividade que resistem à verbalização, um saber do corpo, do gesto, da imagem, onde o simbólico suplanta o literal e onde o íntimo adquire forma partilhável.

Concluir este trabalho não é, por isso, encerrar um ciclo, mas reconhecer que a investigação sobre memória e identidade é contínua. Através da arte, tornou-se possível transformar o passado em presença, a dor em linguagem, e a fragmentação em composição. Se a identidade é uma casa em permanente construção, este projeto foi, talvez, uma tentativa de habitar essa casa com mais consciência, com mais verdade, e com mais escuta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Blustein, J. (2008). *The Moral Demands of Memory*. Cambridge University Press.
- Douwe Draaisma. (2013). *The Nostalgia Factory*. Yale University Press.
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary art and memory : images of recollection and remembrance*. London ; New York (N.Y.): I.B. Tauris.
- Hinchman, L. P., & Hinchman, S. K. (2001). *Memory, identity, community : the idea of narrative in the human sciences*. Albany, Ny: State Univ. Of New York Press.
- King, N. (2000). *Memory, narrative, identity : remembering the self*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kristeva, J. (1993). *Proust and the sense of time*. London: Faber And Faber.
- Margalit, A. (2004). *The Ethics of Memory*. Cambridge, Massachusetts.: Harvard University Press.
- Markus, H., & Wurf, E. (1986). *The Dynamic Self-Concept: A Social Psychological Perspective*.
- O'Loughlin, M. (2014). *The Ethics of Remembering and the Consequences of Forgetting*. Rowman & Littlefield.
- Ricoeur, P., Blamey, K., & Pellauer, D. (2004). *Memory, history, forgetting*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Singer, J. A., & Salovey, P. (1993). *The remembered self : emotion and memory in personality*. New York: Free Press ; Toronto.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

- Burgin, V. (2006). *In/different spaces : place and memory in visual culture*. Berkeley: University Of California Press.
- Dillon, B. (2018). *In the dark room*. London, United Kingdom: Fitzcarraldo Editions.
- Goffman, E. (1975). *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Doubleday Anchor Books.
- Farr, I. (2012). *Memory*. London: Whitechapel Gallery ; Cambridge, Massachusetts
- Jean-Paul Sartre. (1999). *Being and Nothingness: A phenomenological essay on ontology*. New York, Ny: Washington Square Press. (Original work published 1943)
- Leary, M. R., & Tangney, J. P. (2012). *Handbook of self and identity*. New York: The Guilford Press.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, self, and society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Merewether, C. (2006). *THE ARCHIVE: Documents of Contemporary Art*. WHITECHAPEL.
- Morris, R. (1994, April). Golden Memories.
- Nochlin, L. (1988). *Women, Art, and Power*. HarperCollins Publishers.
- Ricoeur, P., & Blamey, K. (2008). *Oneself as another*. Chicago, Ill. Univ. Of Chicago Pr.
- Saltzman, L. (2006). *Making Memory Matter*. University of Chicago Press.
- Stoichita, V. I. (1999). *Breve historia de la sombra/ Brief History of the Shadow*. Siruela.
- Winnicott, D. (1971). *Playing and Reality*. Taylor & Francis Ltd.

ANEXOS: Catálogo dos trabalhos



Fig.8 Verónica Anjos; “Sem Título”; 2024; Acrílico e Óleo sobre MDF; 60cmx60cm



Fig.9 Verónica Anjos; “Sem Título”; 2024; Acrílico e Óleo sobre MDF; 60cmx60cm



Fig.10 Verónica Anjos; Primeiras experiências de Autorrepresentação; 2023/2024;
Acrílico sobre tela; 50cmx90cm



Fig.11 Verónica Anjos; Primeiras experiências de Autorrepresentação; 2023/2024;
Acrílico sobre tela; 80cmx100cm



Fig.12 Verónica Anjos; Experiência das peças de cerâmica; 2024/2025; Argila natural de secagem ao ar livre; Tamanhos variáveis



Fig.13 Verónica Anjos; serie “Ecos no Espelho da Pele”; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela;
80x100cm



Fig.14 Verónica Anjos; serie “Ecos no Espelho da Pele”; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela;
100x60cm



Fig.15 Verónica Anjos; serie “Ecos no Espelho da Pele”; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela;
100x70cm

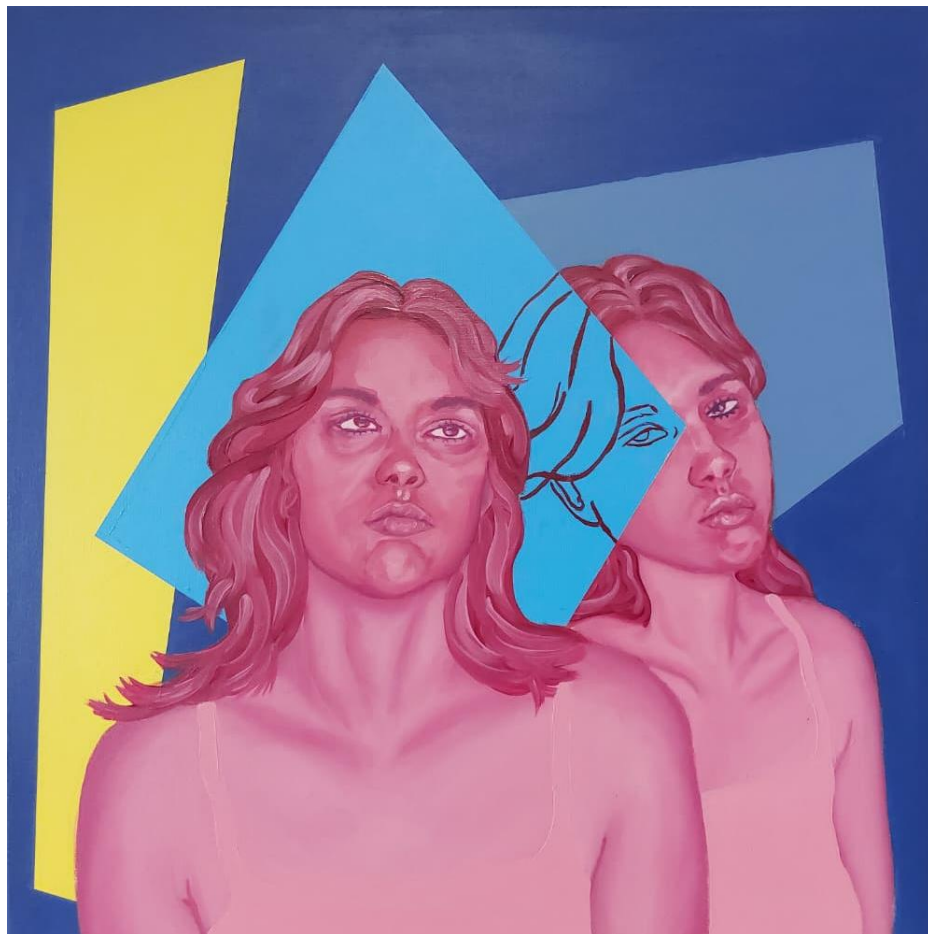


Fig.16 Verónica Anjos; serie “Ecos no Espelho da Pele”; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela;
60x60cm



Fig.17 Verónica Anjos; serie “Ecos no Espelho da Pele”; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela;
100x110cm



Fig.18 Verónica Anjos; serie “Ecos no Espelho da Pele”; 2025; Acrílico e Óleo sobre tela; 70x90cm



Fig.19 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem;
30x30cm



Fig.20 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem;
30x30cm



Fig.21 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem;
30x30cm



Fig.22 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem;
30x30cm



Fig.23 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem;
29x35cm

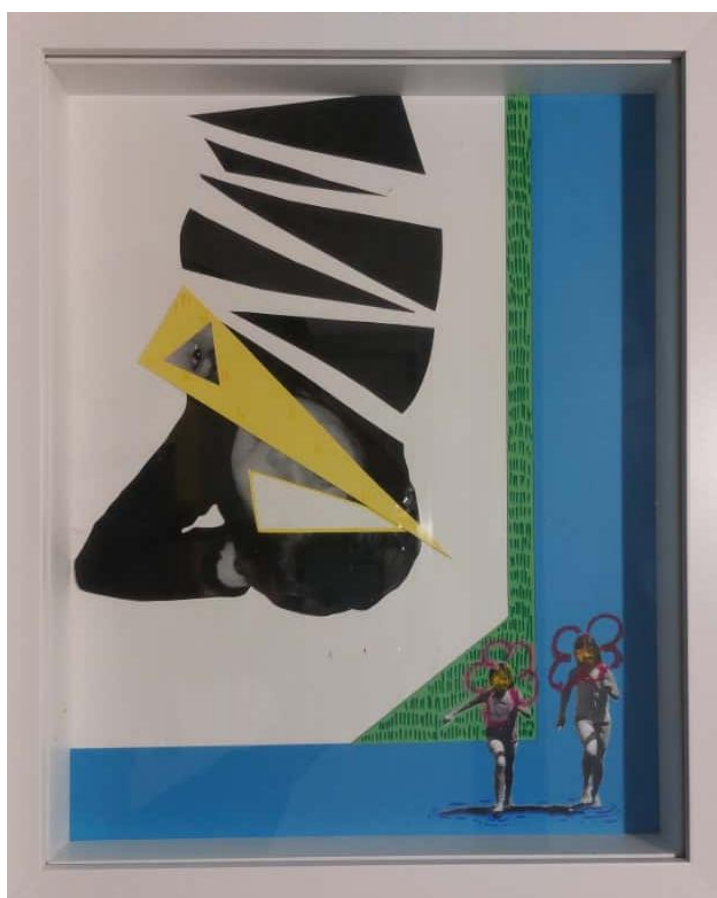


Fig.24 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem;
29x35cm



Fig.25 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem;
29x35cm

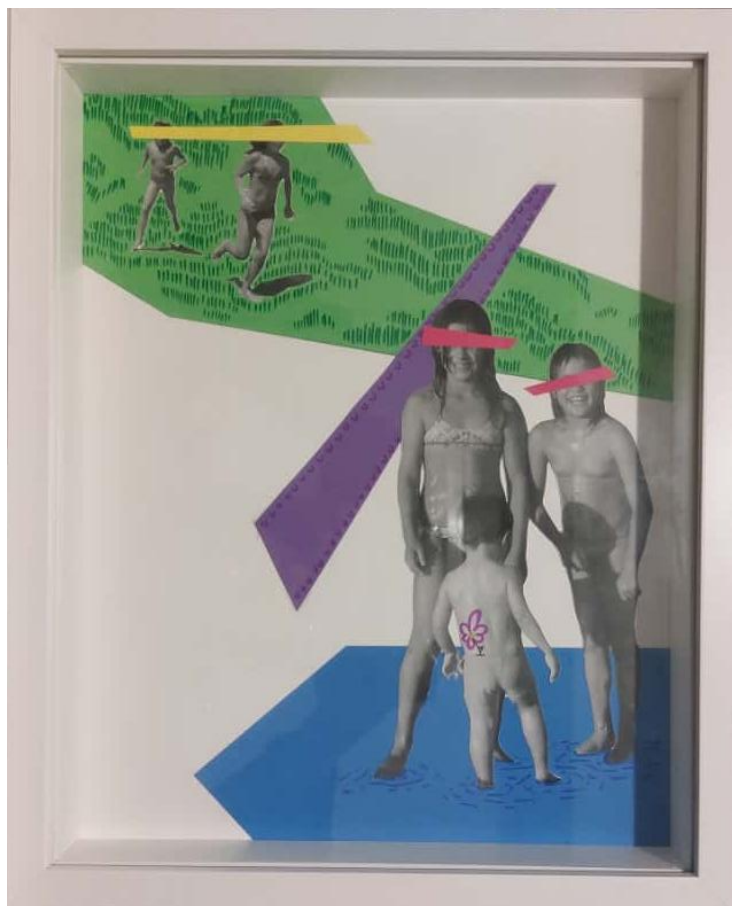


Fig.26 Verónica Anjos; serie “A Flores do Jardim da Minha Avó”; 2025; Colagem;
29x35cm

