

CICLO

O Processo: Acusação, Julgamento e Sentença

Arte em contexto judicial

TRIBUNAL DA RELAÇÃO DO PORTO

Título:
Ciclo O Processo:
Acusação, Julgamento e Sentença.
Arte em contexto Judicial

Coordenação:
José Igreja Matos
Domingos Loureiro
Patrícia Tonel Monteiro,

Textos:
Domingos Loureiro
Patrícia Tonel Monteiro
José Igreja Matos
Andreia Pereira
Antonio Regis da Silva
Cassandra Pereira,
Catarina Lira Pereira
Claus Voss
Filipa Tojal
Francisco Araújo
Inês Amorim
Ivan Postiga
João Miguel Ramos
Josefina Amorim
Leandro Caram
Maria Cunha Alegre
Maria Regina Ramos
Mariana Cerqueira
Mariana Maia Rocha
Nuno Ferreira
Pereira Rute
Susana Olaio
Vieira Saraiva

Tribunal da Relação do Porto / i2ADS e FBAUP
Novembro de 2025

Museu do Conflito
U.PORTO FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO
i2ADS. INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE
UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
ON PAINTING LAB

COORDENAÇÃO
José Igreja Matos
Domingos Loureiro
Patrícia Tonel Monteiro

CICLO

O Processo: Acusação, Julgamento e Sentença

Arte em contexto judicial

TRIBUNAL DA RELAÇÃO DO PORTO

ANDREIA PEREIRA
ANTONIO REGIS DA SILVA
CASSANDRA PEREIRA
CATARINA LIRA PEREIRA
CLAUS VOSS
FILIPA TOJAL
FRANCISCO ARAÚJO
INÊS AMORIM
IVAN POSTIGA
JOÃO MIGUEL RAMOS
JOSEFINA AMORIM
LEANDRO CARAM
MARIA CUNHA ALEGRE
MARIA REGINA RAMOS
MARIANA CERQUEIRA
MARIANA MAIA ROCHA
NUNO FERREIRA
PEREIRA RUTE
SUSANA OLAIO
VIEIRA SARAIVA

JOSÉ IGREJA MATOS
Presidente do Tribunal da Relação do Porto

Diante da Porta da Lei, perfila-se o Guarda.
Um homem simples que queria por ela passar, um camponês, é impedido, ano após ano, pelo Guarda.
Quando morre, a Porta da Lei encerra-se, inatingível.
A parábola de Kafka permanece hoje em cada deriva autocrática.
A Lei deixa de ser igual para todos quando se transforma em Poder, guardado por Pretores, ao serviço de alguns, somente de alguns.
"O Processo", título desta Exposição, suscitado a partir do génio de Kafka, existiu nos antípodas do horror totalitário.
Afirmou-se no serviço à cidadania, questionando, nos seus três momentos – Acusação, Julgamento, Sentença - o espetador de forma loquaz, por vezes em modo controverso, polémico.
Nasceu da cooperação entre duas instituições da cidade do Porto — o Tribunal da Relação e a Faculdade de Belas Artes — cruzando os domínios do Direito e da Arte, associando-se ainda a Universidade Católica.
Reuniu obras de cerca de duas dezenas de Autores provenientes dos programas de pós-graduação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.
A partir da criatividade destes jovens artistas, partindo do Museu do Conflito e das suas referências históricas, a presente mostra acolheu o melhor de três mundos:
O da Cidadania, expulsando o Guarda e chamando a Lei para junto de cada um de nós, finalmente nossa;
O da Arte, em diálogo com o ideal inacabado da Justiça;
O da Tolerância, procurando com paciência – a impaciência é o maior dos pecados, aquele que expulsou os homens do Paraíso, avisava Kafka – multiplicar vozes, abraçar outras leituras, sem dogmas ou certezas.
A Porta do Tribunal da Relação do Porto define-se porque está, para a comunidade a quem serve, sempre aberta - escancarada.
No momento final, o da Sentença, lê-se na parte dispositiva - transitada em julgado – de modo simples, linear:

Valeu a pena!

A RELAÇÃO DAS ARTES: AS PINTURAS MURAIS DO PALÁCIO DE JUSTIÇA DO PORTO

PATRÍCIA TONEL MONTEIRO
(EA-UCP / CITAR-UCP)
DOMINGOS LOUREIRO
(FBAUP/I2ADS)

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais portugueses através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., Portugal, no âmbito do projeto 2021.06635.BD

Os espaços e as instituições ativas que acolhem o património integrado enfrentam com frequência grandes desafios – sobretudo no equilíbrio entre preservar os vestígios do passado e responder às exigências do presente.

Este artigo procura recuperar alguns aspetos relativos à construção do Palácio de Justiça do Porto e à sua decoração, nomeadamente a ideologia subjacente à encomenda. De igual modo, pretende recordar o papel de Carlos Ramos neste processo, a importância da Escola de Belas Artes do Porto e os seus alunos-artistas. Entre as artes da relação, destacam-se as pinturas murais a fresco, veículo da mensagem ideológica do passado (temáticas históricas, alegóricas e religiosas) e parte integrante da vivência diária dos espaços do tribunal. „O Processo“ nasce da vontade de colocar várias destas dimensões em diálogo, promovendo, de igual modo, novos artistas – as suas reflexões críticas e as suas propostas plásticas. Esta iniciativa pretendia estabelecer um diálogo entre o passado e o presente do Tribunal da Relação do Porto-Palácio da Justiça do Porto; promover a diversificação de públicos; potenciar outros modos de pensar e de estar neste espaço; e reaproximar a comunidade local (judicatura) das artes da relação.

O PALÁCIO DA JUSTIÇA

Com a instauração da Ditadura Militar, em 1926, surge também o plano de construção de um Tribunal Superior no Porto. Para o Estado Novo, era imperativo revitalizar os espaços destinados à justiça. Por um lado, para se demarcar dos regimes anteriores, por outro, para revigorar a imagem da instituição judicial(Santos, 2025, pp.13-14). Os Palácios de Justiça nascem, portanto, no âmbito de uma campanha de obras públicas (Abreu, 2008, p.67; Santos, 2025, p.18).

Os palácios da Justiça afirmam-se rapidamente como ícones emblemáticos do Estado Novo. Estes edifícios testemunham o investimento do Estado em infraestruturas públicas e a criação e afirmação de uma imagem pública de ordem, estabilidade e durabilidade (Pegorin, 2018, p.576). Assim sendo, estas decisões não eram desprovidas de propósito:

> ***Por um lado, a inscrever a presença da autoridade estatal sobre o território (…). Por outro, dotar essa presença de uma aura simbólica suscetível de encarnar o espírito e a ação do regime.***
>
> Ferreira, 2019, p. 24

A edificação do Palácio da Justiça do Porto teve início em 1958, ocupando a área do antigo Mercado do Peixe, e foi inaugurado a 29 de outubro de 1961 (Graça, 2008, p. 66).

A conceção do edificado ficou a cargo do arquiteto Raul Rodrigues Lima (1909-1979), que recorreu a linhas arquitetónicas classicizantes, de inspiração italiana, com composição de sentido horizontal e grande depuração estética (com distribuição equilibrada e harmoniosa dos elementos funcionais e plásticos) (Pegorin, 2018, pp.117-586; Santos, 2025, p. 16).

Estes aspetos acrescem aos espaços uma aura sacra, que recorda o carácter místico e sublime da arquitetura religiosa (Abreu, 2008, p.68).

Compreendendo claramente a visão do regime de Salazar, o arquiteto consagra no Palácio de Justiça as funções ambicionadas pelo Estado Novo: a função representativa do Poder Judicial e Político, assentes na monumentalidade, na hierarquia e na ordem; a função social, pelo carácter público e urbano do edifício, que contribui para o desenvolvimento da cidade; e a função educativa, com o objetivo desconstruir um modelo específico de sociedade baseado em valores de cariz nacionalistas (Moniz, 2014, p. 340; Santos, 2025, p.19).

A direção e a fiscalização deste grandioso projeto ficaram à responsabilidade da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), por intermédio da Delegação nas Obras de Edifícios de Cadeia (DPEC), que permanecia em comunicação direta com o Ministério da Justiça (MF) e com o Ministério das Obras Públicas (MOP) (Santos, 2025, p. 20).

A equipa de "Orientação e Coordenação das Obras de Arte" contava ainda com o contributo importantíssimo do arquiteto Carlos Ramos, à época diretor da Escola de Belas Artes do Porto (ESBAP) (Fernandes, 2010, p.43; Santos, 2025, p. 27-28). Reconhecido como um dos principais mentores de uma inovadora pedagogia moderna, Carlos Ramos mostrava-se atento às novas problemáticas estéticas – juntamente com o pintor Dordio Gomes (1890-1976) e o escultor Barata Feyo (1899-1990) –, sobretudo entre os anos 30 e 50 do século

XX. O diretor das Belas Artes era ainda um forte defensor da conjugação harmoniosa e dialogante das três artes, designada como Síntese das Artes (Moura, 2025, pp.163-164).

No momento de definir os autores das artes da relação, a Comissão das Obras de Arte contou com as indicações do arquiteto Carlos Ramos – que privilegiou artistas nortenhos, estudantes e docentes da Escola Superior das Belas Artes e da Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis (Santos, 2025, pp. 27-28). Muitos destes artistas, ainda jovens, encontraram nesta encomenda estatal um desafio, mas, sobretudo, uma oportunidade de participar num processo artístico coletivo, sem dúvida marcante (Pacheco, 2013, p.158). Na procura por uma unidade estética de espírito modernista, o edifício alberga cerca de 50 obras de arte – entre baixos-relevos, pinturas, tapeçarias e esculturas –, em estreita ligação com a arquitetura (Pegorin, 2018, p.573).

Na relação que estabelecem com o observador, estas obras artísticas são, simultaneamente, objeto de fruição e veículo da mensagem – ideológica, pedagógica e simbólica – que o Estado pretendia afirmar.

A linguagem estética utilizada acresce ao sentido de monumentalidade do edifício (Pegorin, 2018, p.573). As temáticas históricas, bíblicas e lendárias emanam ideias de transcendência, ordem, alegoria, símbolo, sublime e narração (Abreu, 2008, p.67; Graça, 2008, p.66). O cariz "educacional" destas obras dirigia-se à judicatura e à generalidade da população – tanto aos que recorrem à justiça como aos que respondem perante a mesma (Abreu, 2008, p.67; Santos, 2025, p.29). Em suma, o Palácio da Justiça do Porto apresenta:

> ***(...) [um] programa artístico extremamente codificado e hierarquizado, cuja eficácia repousa, justamente, no poder de comunicação e alusão das formas e das expressões artísticas que animam o espaço, dão sentido à estrutura arquitetónica e ritualizam as funções judiciais.***
>
> Abreu, 2008, pp. 68-69

1. PINTURAS MURAIS: O PASSADO

Neste projeto, interessava sobretudo representar o verdadeiro espírito da nação portuguesa, ou seja, os seus valores definidos por uma política nacionalista (Santos, 2025, p.23).

Nos E.U.A e em vários países europeus vivia-se, desde o início do século XX, um movimento de revivalismo do mural, fosse este pintado, cerâmico ou tecido. Este interesse surge ligado a projetos de recuperação de uma suposta originalidade identitária. Na Europa, entre 1920 e 1950, era inegável o potencial da pintura mural como veículo ideológico, como nos refere Romy Golan (Pascoal, 2023, pp. 42; 81).

A pintura mural e, em particular, o fresco são reconhecidos pela sua nobreza. Tal fato acresce responsabilidade ao artista que recorre a esta técnica. Cabe à pintura mural, enquanto elemento integrante da estrutura, assumir o papel representado pela parede na arquitetura (George, 1948, p.16).

> ***A pintura mural não pertence a si própria, mas ao conjunto em que se enquadra; faz parte dum ambiente e tem por missão nobilitá-lo.***
>
> Gomes, 2000, pp. 21-22

Segundo o pintor, não se trata de uma abnegação, pois é no cumprimento da sua função que a própria pintura mural se enobrece (Gomes, 2000, pp. 21-22). Este entendimento encontrou reciprocidade no projeto do arquiteto Rodrigues Lima que especificava, desde o começo, a localização particular de cada fresco a executar. A proposta definitiva dos temas a representar ficou a cargo da Comissão de Obras de Arte. Esta foi ainda responsável por incumbir a cada pintor a(s) parede(s) e o(s) tema(s) que lhe competia(m)(Santos, 2025, pp. 23-26).

Em contraste com esta aura de nobreza, Dordio Gomes descreve a simplicidade da técnica do fresco: "(…) é uma pintura a água, onde foram diluídos alguns pobres pigmentos de bem modesta origem, (…) e praticada no muro sobre o reboco fresco.". Na verdade, termina por reconhecer como o fresco é exigente – pela janela temporal que impõe – e

intolerante – pelo facto de não aceitar hesitações ou erros: "O muro escraviza, e a ele temos de nos subordinar."(Gomes, 2000, p.16).

Nos contratos de cada pintor foram estipuladas as diferentes fases do processo e os prazos de entrega, de esboços preparatórios, maquetes e desenhos à escala real, por exemplo, bem como aspetos técnicos a respeitar na execução de um fresco (Ministério da Justiça, Repartição Administrativa dos Cofres, 1958). De igual modo, os artistas receberam indicações sobre os principais conceitos relacionados com a Justiça, reconhecíveis e definidos em episódios bíblicos relatados no documento (Procuradoria da República junto da Relação do Porto, s.d.).

> ***A noção de Justiça é, pois, eminentemente religiosa e mesmo espiritual; daí certa dificuldade em traduzi-la plasticamente, sem se recorrer à simbologia, uma vez que se queira passar do campo religioso ao não religioso***
>
> Procuradoria-Geral da República, Palácio de Justiça do Porto, s.d.

O Palácio da Justiça do Porto integra um total de 23 pinturas a fresco, o que constitui o muralismo como meio predominante de decoração deste espaço (Santos, 2025, p.36). Entre os artistas pré-selecionados pelos organismos de poder e os pintores recomendados pelo arquiteto Carlos Ramos, encontramos os nomes de Jaime Martins Barata (1899-1970), Severo Portela Júnior (1898-1985), Dordio Gomes, António Coelho de Figueiredo (1916-1991), João Martins da Costa (1921-2005), Júlio Resende (1917-2011), Guilherme Camarinha (1912-1994), Augusto Gomes (1910-1976) e Isolino Vaz (1922-1992) (Abreu, 2008).
A respeito das temáticas de caráter religioso, Coelho de Figueiredo apresenta os "Quatro Novíssimos do Homem", ou seja, os últimos destinos do ser humano: Morte, Juízo, Inferno e Paraíso (Abreu, 2008, p. 130) – "a realidade supraterrena do conceito de vida em que se inspira a realidade teológica do Direito."(Santos, 2025, p. 29). No centro do conjunto, um fresco do mesmo autor representando a entrega das tábuas da lei a Moisés (Abreu, 2008, p. 130). O outro conjunto, com o mesmo cariz, seria representado por Martins da

Costa: cinco painéis, as etapas até à morte de Cristo (a Tentação, a Culpa, o Crime, o Castigo e a Expiação de Judas Iscariotes), reforçando "o sentido transcendente do nosso ordenamento jurídico, assente na responsabilidade do livre-arbítrio."(Santos, 2025, p. 29). Os restantes frescos dedicam-se à representação de vários momentos históricos de grande significado para o país e para a cidade do Porto. Todas estas pinturas murais, seus temas e justificativas são aprofundados num artigo de Guilherme de Abreu (Abreu, 2008), que integra uma publicação magnífica intitulada "Tribunal da Relação do Porto, Palácio da Justiça do Porto", de 2008.

O Estado Novo pretendia que a arquitetura e a arte dos espaços de justiça fossem feitas à sua imagem – com a seriedade e a sobriedade que a função dos espaços exigia. Neste contexto, o Palácio de Justiça do Porto constitui um importantíssimo testemunho da obra mural de encomenda estatal de meados do século XX, assinalada por grandes nomes do meio artístico portuense.

2. PINTURAS MURAIS: O PRESENTE - UM ESPAÇO VIVO

> ***La pintura mural al fresco posee una dimensión social innegable, que restablece el cordón umbilical entre la creación artística y el público, recuperando el protagonismo activo del espectador y la presencia de la pintura en los espacios arquitectónicos vivos.***
>
> Josep Minguell, 2025

As pinturas murais do Palácio da Justiça do Porto não são apenas fragmentos do passado, com valor histórico e artístico. A sua materialidade e estética são testemunho de uma dimensão transmemorial (Vitor Serrão apud Abreu, 2008, p. 67) – memórias herdadas de um passado que não vivemos e às quais somamos novas narrativas e emoções todos os dias. Este é um dos grandes desafios do campo da conservação: como preservar o passado, aceitar um presente vivo, sem comprometer um futuro possível.

Por meio de diversos estudos de caso, tem sido possível atestar que a proteção deste património passado – de valor histórico e artístico – pode coabitar com as vivências de um espaço. Deste modo,

estabelece-se um diálogo permanente entre o passado e o presente, que nos enriquece em várias dimensões: valoriza o espaço e a sua história até aos dias de hoje; acresce narrativas às obras artísticas (tanto contemporâneas como pré-existentes); e empodera e envolve os diferentes públicos, ajudando no seu desenvolvimento (Viola, 2022, p. 6).

Podemos afirmar que o Tribunal da Relação do Porto tem vindo a reconhecer e a investir na valorização das suas obras artísticas e nas potencialidades de diálogo entre estas e novas expressões culturais e artísticas, em particular por meio da realização de eventos culturais e artísticos. Para além disso, tem vindo a promover a acessibilidade ao seu espaço e à sua história, através da disponibilização de informações em diversas plataformas (site institucional, canal *Youtube*, *QR code* junto às obras de arte, entre outros). Saliento também a criação de um espaço museológico dentro do tribunal, o Museu do Conflito, que não só apresenta a história da instituição, como também esclarece, de forma didática, qual é o seu papel na mediação e na possível resolução de conflitos.

Em suma, todas estas iniciativas contrariam a estagnação e o isolamento, num gesto de abertura à cidade, que convida ao (re)conhecimento do passado, mas também à fruição de novas propostas e experiências. As ações que têm promovido estão em concordância com as estratégias defendidas por vários investigadores: valorizar e preservar o passado; usar, descobrir e fruir dos espaços (re)criando significados; realizar encontros que fomentem o questionamento, a reflexão e/ou o debate (Clark, 2001, p. 108).

3. O(S) PROCESSO(S)

Um olhar atento sobre a história do Palácio da Justiça reconhece a facilidade com que a sua estética e a sua arquitetura podem "congelar" este espaço no tempo. Felizmente, como mencionado, as atividades promovidas pelo Tribunal da Relação tem vindo a contrariar essa tendência.

O desejo de intervir, de algum modo, no espaço do Tribunal da Relação-Palácio da Justiça do Porto surge no âmbito de uma investigação de doutoramento , ainda em curso, que pretende estudar e compreender as pinturas murais da cidade do Porto

(1944-1964), as suas problemáticas e os desafios à sua valorização e preservação (Monteiro, 2023). Ao longo do seu desenvolvimento, tornou-se evidente que a (re)ativação dos espaços, por meio de propostas artísticas, podia contribuir para a sua valorização. Assim, a propósito do caso do Palácio da Justiça, pretendia-se ocupar o espaço com novas propostas artísticas que dialogassem de algum modo com as artes da relação (em particular com a pintura mural) ou com a função da instituição em si. Interessava-me, de igual forma, recuperar (e até certo ponto reinventar) a ligação entre o Palácio e a escola Belas Artes (atual Faculdade de Belas Artes), uma vez mais, através dos seus artistas e estudantes.

Do alinhamento das vontades e da resistência ao desafio, nasce o ciclo expositivo "O Processo". Uma composição a várias vozes, feita à mão, que resulta de outros tantos processos e circunstâncias. A coordenação desta iniciativa é assinada por mim e pelo artista plástico Domingos Loureiro (FBAUP e i2ADS), que também assumiu sua curadoria. A sua realização só foi possível graças ao acolhimento e à colaboração do Exmo. Senhor Presidente do Tribunal da Relação do Porto, Juiz Desembargador Dr. José Igreja Matos, bem como pela gentileza e pelos contributos da Dra. Vera Medeiros e da Dra. Filomena Leal.

Nesta proposta expositiva, dividida em três atos, os artistas puderam refletir e expressar, na sua linguagem e estética artísticas, as três fases de um processo judicial: acusação, julgamento e sentença. Todas as obras de arte apresentadas aproximaram-se de aspetos ligados à função e/ou à história deste tribunal, ou ainda incorporando elementos dos casos ali sentenciados. Ao longo do período expositivo, as obras foram sofrendo distintos processos de metamorfose, ora gerando novas perspetivas e/ou entendimentos sobre o objeto, ora dialogando com uma segunda proposta artística complementar, capaz de interferir na interpretação do conjunto. Foi ainda possível ver e ouvir as reflexões de alguns artistas sobre problemáticas contemporâneas, como a imigração e a escravatura.

"O Processo" instalou as suas provas nos Passos Perdidos, junto aos cinco frescos de Coelho de Figueiredo. A este espaço acorrem os cidadãos que ali aguardam o seu "processo". Por isso, são espaços

geralmente mais humanos e até mais informais (Moniz, 2014, p. 343).

A proposta expositiva apresentava vários desafios: para os artistas e alunos, pela provocação de criar e expor num espaço com uma estética impositiva estabelecida no período da ditadura do Estado Novo; para a judicatura, pelo confronto com novas linguagens e formas de pensamento artístico, num espaço que lhes é tão familiar.

Ultrapassado esse primeiro momento, "O Processo" estabeleceu-se como um espaço-tempo aberto ao diálogo e ao questionamento. Esta interseção contribuiu para o enriquecimento de todos os que contactaram com esta exposição. "O Processo" potenciou a diversificação do público geral que visita o espaço. Contribuiu para dissipar a inquietação dos que ali aguardavam julgamento. De igual modo, (re)ativou a atenção da comunidade local (a judicatura) para as artes pré-existentes e para as novas vozes e expressões que emergem. Promoveu e divulgou também os trabalhos de estudantes e artistas de Belas Artes, revelando sua capacidade artística e pensamento crítico.

CONCLUSÃO

"O Processo" conclui-se como um importante contributo para o enriquecimento de todos os envolvidos. Juntamente com as ações anteriormente promovidas pelo próprio tribunal, esta exposição potenciou a divulgação e a valorização do património existente, mas, de igual forma, elevou as novas produções artísticas e os seus autores. Na sua abertura para a cidade, as iniciativas desenvolvidas e apoiadas pelo Tribunal da Relação-Palácio da Justiça são prova da importância da cultura e da arte no enriquecimento da vida dos portuenses.

REFERÊNCIAS

Abreu, J. G. (2008). As artes da relação In Lima, Manuela de Abreu (ed.), *O Tribunal da Relação do Porto. Palácio da Justiça do Porto* (pp. 67–153). Tribunal da Relação do Porto.

Clark, Kate. (2001). From regulation to participation: Cultural heritage, sustainable development and citizenship—Expert's Contribution In *Forward Planning: The Function of Cultural Heritage in a Changing Europe* (pp. 103–112). Council of Europe.

Fernandes, Eduardo. (2010). *A Escolha do Porto: Contributos para a actualização de uma ideia de Escola* [Tese de doutoramento da. Escola de Arquitectura, Arte e Design da Universidade do Minho]. Repositório da Universidade do Minho.https://hdl.handle.net/1822/12009

Ferreira, F. M. (2019). O Estado Novo através do País: obras públicas e imagética discursiva, entre a perenidade e a hibridez. In F. M. Ferreira & E. Fernandes (Eds.), *Representações de poder do Estado em Portugal e no Império 1950-1974* (pp. 24–46). Circo de Ideias.

George, F. (1948, abril). Estudo de Pintura Mural. *Arquitectura*, Ano XX-2a série(22), 16–17.

Gomes, S. D. (2000). *A pintura a fresco. Os materiais, a técnica, a sua aplicação*. Câmara Municipal do Porto, Departamento de Museus e Património Cultural.

Goulão, M. J. (1989). O ensino artístico em Portugal: Subsídios para a história da Escola Superior de Belas Artes do Porto. *Mundo da Arte*, II(3), 21–37.

Graça, José Pereira da. (2008). Palácio da Justiça do Porto. In M. A. e coord. Lima (ed.), *O Tribunal da Relação do Porto. O Palácio da Justiça do Porto* (p. 66). Edição Tribunal da Relação do Porto.

Josep Minguell. (2025). Pintura Mural al Fresco. *Josep Minguell | Pintura Mural Al Fresco*. https://pintura-mural.org/es/p/pintura-mural-al-fresco-4.

Ministério da Justiça Repartição Administrativa dos Cofres. (1958). Contrato nº Para a execução da pintura a fresco de dois painéis, destinados ao «Palácio de Justiça do Porto», adjudicada ao pintor de arte Simão Dordio Gomes. Procuradoria da Républica junto da Relação do Porto; Arquivo de Família Dordio Gomes.

Moniz, G. C. (2014). Palácio da Justiça. Porto MCMLXI. Recensão crítica de uma obra intemporal. In C. S. Guimarães, C. Marinho, e N. P. Ribeiro (eds.), *Law and Compassion Drama and Pity: The search for a common ground*. Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto.

Monteiro, P. T., Vieira, Eduarda, Gil, F., & Castro, L. (2023). On the study of Porto's murals—Wall paintings and terrazzo (1944-1964): A case study on challenges and possible approaches to their valuing and preservation. In J. Cirklová (ed.), *Prague—Heritages. Past and Present—Built and Social* (28-30 Junho 2023) (pp. 199–207). AMPS.

Moura, S. (2025). *Síntese das artes. Pensamento e prática em Portugal 1944-1979* [Tese de doutoramento da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. http://hdl.handle.net/10362/190281.

Pacheco, Alexandra. (2013). *Influências Internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926-1956)* [Tese de doutoramento, Universidad de Valladolid]. Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid. https://doi.org/10.35376/10324/4262.

Pascoal, A. M. (2023). *Os palácios da "Representação Nacional". Identidade e poder nos edifícios do Governo no Estado Novo* [Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. http://hdl.handle.net/10451/56488

Pegorin, E. (2018). *Arquitectura e Regime em Itália e Portugal. Obras Públicas no Fascismo e no Estado Novo (1928-1948)* [Tese de doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/125917.

Procuradoria da República junto da Relação do Porto, (s.d.). Palácio de Justiça do Porto. Procuradoria da República junto da Relação do Porto; Arquivo de Família Martins da Costa.

Santos, Mariana dos. (2025). *Os Frescos de Dordio Gomes no Palácio da Justiça do Porto: Discurso nacionalista e espaços de poder do Estado Novo* [Dissertação de mestrado não publicada]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Viola, S. (2022). Built Heritage Repurposing and Communities Engagement: Symbiosis, Enabling Processes, Key Challenges. *Sustainability*, 14(4), 2320. https://doi.org/10.3390/su14042320.

ACUSAÇÃO — Ato I de um Ciclo Judicial em Três Partes
Arte Contemporânea no Tribunal da Relação do Porto

DOMINGOS LOUREIRO
(FBAUP/I2ADS)
PATRÍCIA TONEL MONTEIRO
(EA-UCP / CITAR-UCP)

O Processo #1 – ACUSAÇÃO marca o início de um ciclo expositivo no Tribunal da Relação do Porto, propondo uma reflexão crítica e artística sobre as práticas, representações e narrativas associadas à justiça, ao espaço e ao tempo social. Estruturado em três atos: Acusação, Julgamento e Sentença, este projeto desenrola-se ao longo de sete meses e envolve a participação de vinte autores, entre artistas e investigadores em pós-graduação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) e do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade /i2ADS).

As propostas resultam de práticas de investigação artística que interrogam temas como o Direito, a Cidade, o Território social e simbólico, a Justiça ambiental ou a Memória institucional. Algumas intervenções partem de processos históricos julgados no Porto, documentados no Museu do Conflito; outras desenvolvem uma análise crítica de dispositivos jurídicos e de formas de mediação do poder; outras ainda expandem o olhar para problemáticas contemporâneas, como a construção de narrativas identitárias.

O termo "Processo" será amplamente analisado, não apenas sob a perspetiva jurídica, mas enquanto conceito fulcral para a prática artística contemporânea. A investigação artística, tal como o processo judicial, implica a intervenção de múltiplos fatores, movimentos e transformações ao longo do tempo, sublinhando a natureza dinâmica, instável e performativa de ambos os campos. A abordagem explora potencialidades poéticas e estéticas do olhar sobre os procedimentos judiciais, enquanto convoca perspectivas tangenciais e, por vezes, disruptivas, oriundas do contexto artístico.

A presença de arte contemporânea neste espaço, um edifício marcado por arquitetura e decoração realizados durante o período do Estado Novo, abre espaço a interações críticas com o património existente, questionando formas históricas de poder, de narrativa, de estética e de expressão. Pretende-se, neste contexto, fomentar a ativação do património artístico, repensando o seu papel atual no interior da instituição judiciária. Este eixo de investigação é inscrito por Patrícia Tonel Monteiro, fomentando propostas artísticas como ferramenta de reativação dos espaços, integração de novos públicos, promoção e valorização do património existente.

Do ponto de vista pedagógico e de pesquisa, o projeto procura colocar os autores perante problemas reais de investigação, expondo-os ao diálogo crítico com o espaço, com a história e com a prática contemporânea. A seleção de artistas privilegiou aqueles que, nos últimos anos, desenvolveram relação continuada de trabalho e reflexão conjunta com Domingos Loureiro, no âmbito do Mestrado e Doutoramento em Artes Plásticas.

Entre pintura, escultura, instalação, fotografia e vídeo, as obras funcionam como dispositivos de pensamento e intervenção, partindo de associações diversas: Kafka é convocado por Claus Voss, mas poderia ter sido a referência para Vieira Saraiva, Susana Olaio ou Maria Cunha Alegre, autores que abordam a existência e o transcendente; a relação entre arquivo e identidade emerge nos trabalhos de Ivan Postiga, Maria Regina Ramos, Mariana Cerqueira e Filipa Tojal; episódios históricos julgados no Porto, como o caso de Camilo e Ana Plácido, em Inocentes Desejos, de João Miguel Ramos, a morte de Arminda de Jesus, em Pira, de Nuno Ferreira, ou o processo de José do Telhado, por Francisco Araújo, são revisitados e reimaginados. O diálogo com a ecologia e a ciência estão presentes nas obras de Andreia Pereira e Cassandra Pereira. Reflexões sobre hierarquia e poder surgem nos projetos de Mariana Maia Rocha, Inês Amorim, Antonio Regis da Silva, Josefina Amorim e Catarina Lira Pereira, esta última a partir da pintura institucional existente. Por fim, a evolução e complexidade do processo são exploradas nas criações de Leandro Caram e Pereira Rute.

Acusação constitui, assim, o primeiro passo de um percurso que continuará nos atos seguintes — Julgamento e Sentença—, num ciclo que é, antes de mais, um laboratório de pensamento crítico, um espaço de criação e de diálogo entre arte, direito e sociedade, onde todos são convocados a participar.



Vista do exterior do Palácio da Justiça, Design do cartaz - Ivan Postiga ©Ivan Postiga

JULGAMENTO — Ato 2 de um Ciclo Judicial em Três Partes
Arte Contemporânea no Tribunal da Relação do Porto

DOMINGOS LOUREIRO
(FBAUP/I2ADS)
PATRÍCIA TONEL MONTEIRO
(EA-UCP / CITAR-UCP)

Dando continuidade ao ciclo iniciado com O Processo #1 – ACUSAÇÃO, esta segunda exposição, O Processo #2 – JULGAMENTO, mergulha no centro vital do dispositivo judicial: o momento do confronto, da ponderação e da formulação da decisão. Se a etapa anterior serviu para delinear os contornos das questões em causa, o direito, a justiça, a memória, o território simbólico e institucional, o poder, esta fase propõe um exame público e partilhado, reflexivo e artístico, que transforma o tribunal num espaço expandido de debate e diálogo.

Neste momento do percurso, o foco desloca-se da denúncia para o contraditório, da acusação para a prova, do indício para a interpretação. O julgamento é aqui entendido não apenas como ato jurídico, mas como prática crítica, um exercício ético e estético que convoca todas as dimensões da experiência. A exposição configura-se como uma audiência simbólica, onde os trabalhos expostos interpelam o público a participar ativamente, não apenas como observador, mas como parte implicada na construção dos sentidos deste "processo".

As propostas apresentadas mantêm a diversidade de meios e abordagens: pintura, escultura, instalação, vídeo, fotografia, e aprofundam o questionamento em torno de conceitos como justiça, verdade, legitimidade e poder. Nesta etapa, alguns autores reformulam radicalmente as suas propostas, enquanto outros optam por manter um fio de continuidade com a exposição anterior, prolongando ou transformando os sentidos já sugeridos.

A disposição das obras no edifício do Tribunal da Relação do Porto, espaço marcado por uma forte carga simbólica e por uma arquitetura representativa do Estado Novo, reforça a tensão entre permanência e ruptura, entre autoridade e crítica. A maioria dos artistas ocupa agora novos espaços ou reformula os seus lugares anteriores, criando um diálogo com a espacialidade que não se repete, mas se reinscreve. Apenas as obras de Pereira Rute e Susana Olaio mantêm algum grau de permanência espacial, ainda que também elas sejam transformadas.

Pereira Rute acrescenta elementos à sua sala de espera, introduzindo um novo painel e substituindo uma obra anterior por outra que evoca um antigo telefone do património do tribunal, objeto que,

desativado, acentua a suspensão e a inutilidade da comunicação. Já Susana Olaio substitui a cruz feita de resíduos de café por uma figura feminina de braços abertos, aludindo à crucificação, uma continuidade formal e olfativa que reforça o vínculo com a instalação apresentada na exposição anterior. Catarina Lira Pereira regressa ao fresco institucional do espaço, focando-se agora na obra "Juízo", manipulada por inteligência artificial para propor uma reinterpretação da sentença à luz do presente. Inês Amorim instala uma rede caótica de fios e luzes, sugerindo o labirinto das decisões, mas também a possibilidade de orientação. Mariana Maia Rocha desloca e transforma a sua instalação, centrando-se agora na figura do juiz, mediador do processo e símbolo de autoridade em julgamento.

Outras obras expandem investigações já iniciadas: Mariana Cerqueira constrói uma duplicidade de espaços fantasmáticos que revisitam o abandono; Cassandra Pereira continua a sua pesquisa sobre o vidro reciclado, agora reconfigurado como objeto por meio de moldes cerâmicos; Andreia Pereira invoca o firmamento e o pigmento azul, em três fotografias que captam a transição do tempo.

Francisco Araújo oferece duas representações de José do Telhado, entre o criminoso e o herói mítico; Antonio Regis da Silva trabalha a ideia de controlo e dominação através de chaves impressas, evocando memórias de escravatura e poder autoritário. João Miguel Ramos mantém o seu foco na história de Camilo e Ana Plácido, introduzindo agora um desenho do filho do casal, sobreposto à representação do antigo edifício do tribunal, acompanhado de uma frase de Camilo Castelo Branco, reescrita na parede.

Ivan Postiga reflete sobre o arquivo como um lugar de repetição e apagamento, onde a memória se normaliza até se tornar indistinta. Maria Regina Ramos investiga os vestígios humanos em paisagens naturais, captando a sua presença quase invisível deixada na floresta. Nuno Ferreira apresenta três cartas de tarot inspiradas na bruxa de Soalhães, evocando o entrelaçar do acaso com a justiça. Maria Cunha Alegre aproxima-se do sublime e do desconhecido, pintando um espaço e um momento, revistos como uma memória espacial reencontrada. Filipa Tojal continua a exploração do arquivo pessoal como forma de compreender os pequenos gestos e transições do quotidiano. Vieira Saraiva retoma o seu processo sobre a condição

do ser humano ser, desde o nascimento, réu, refletindo sobre a inevitabilidade da morte. Claus Voss apresenta uma homenagem ao artista da fome de Kafka, remetendo para o paradoxo da existência entre a beleza e fascínio da vida do artista e a fatalidade existencial em que vive. Leandro Caram apresenta duas obras que espelham o ato de julgar e de ser julgado, sugerindo a instabilidade e ambiguidade dos desfechos.

Nesta exposição, os artistas e investigadores da FBAUP e do i2ADS assumem múltiplos papéis, réus, juízes, testemunhas, e atravessam linguagens diversas para reconfigurar os modos como julgamos, lembramos, construímos sentido. Como num julgamento real, o tempo aqui importa: o tempo da audição, da espera, da deliberação. O Processo #2 – JULGAMENTO representa o ponto intermédio deste ciclo, momento de viragem, onde se decidem rumos e se confrontam tensões. Um espaço de abertura crítica e de revisão do mundo através da arte, que prepara o terreno para a etapa final: A Sentença.

SENTENÇA — Ato 3 de um Ciclo Judicial em Três Partes
Arte Contemporânea no Tribunal da Relação do Porto

DOMINGOS LOUREIRO
(FBAUP/I2ADS)
PATRÍCIA TONEL MONTEIRO
(EA-UCP / CITAR-UCP)

Após a acusação e o julgamento, chega-se ao momento irreversível do ciclo: a sentença. Esta terceira exposição encerra o percurso iniciado em *O Processo #1 – ACUSAÇÃO* e aprofundado em *O Processo #2 – JULGAMENTO*, conduzindo-nos ao ponto onde o discurso se transforma em decisão e onde o pensamento, crítico, artístico, político, se confronta com a necessidade de conclusão. Se as exposições anteriores se concentraram na construção do conflito e na sua análise pública, agora o foco desloca-se para o gesto final, para a palavra pronunciada que determina destinos e que fixa, ainda que provisoriamente, o sentido do processo.

Aqui, a sentença não é entendida apenas como resolução jurídica ou como ato de autoridade; é abordada como um acontecimento estético e ético, um ato performativo que, ao mesmo tempo que encerra, prolonga, que norteia, mas também abre fendas. Julgar implica escolher, e escolher implica perder. Por isso, esta etapa assume inevitavelmente uma dimensão de risco: sentenciar é, antes de tudo, assumir responsabilidade.

Ao contrário da exposição anterior, que convocava o debate e o contraditório, esta fase acentua a interioridade, o silêncio e a introspeção. Em vez da audiência pública, instalamos um espaço de decisão, de balanço, de reconhecimento das consequências. A sentença produz ecos: no corpo, na memória, no território. Nesta exposição, esses ecos são materiais e visíveis, impressos nas obras apresentadas.

Os artistas, agora, não abordam apenas a justiça; posicionam-se dentro dela. Alguns assumem a posição simbólica de quem julga, modelando critérios, parâmetros e verdades. Outros acolhem a vulnerabilidade de quem é julgado, expõem feridas, evidenciam injustiças, questionam legitimidades. Há também quem trabalhe a imensa zona cinzenta em que cada sujeito é simultaneamente réu e juiz, lugar onde a sentença se torna espelho.

As linguagens artísticas multiplicam interpretações do que significa sentenciar: uma decisão escrita ou calada; um gesto simbólico que separa o permitido do interdito, o relembrado do esquecido; um veredito emocional que define lugares, afetos e narrativas pessoais;

uma condenação ou absolvição social construída no olhar do outro; uma sentença existencial, inevitável, inscrita no tempo.

Se no *julgamento* o tribunal era transformado em arena discursiva, agora torna-se câmara de eco, onde cada obra materializa uma resposta ao processo vivido, resposta que não é homogénea, consensual ou pacificadora. Em muitos casos, as sentenças apresentadas pelos artistas entram em fricção entre si, contradizem-se, negam-se ou anulam-se. Não existe uma verdade única; existem camadas de verdade, ressonâncias de poder e memória que se entrelaçam.

Nesta etapa final, ganha relevo a noção de irreversibilidade. A decisão tomada altera o percurso, do projeto, da obra, do olhar do público. Mesmo quando as obras devolvem finais abertos, sugerem consequências que não podem ser ignoradas. A sentença fecha, mas também transforma: consagra o fim de um ciclo e inaugura outros possíveis.

Ao percorrer a exposição, o visitante é convidado a confrontar a própria tendência para sentenciar: aquilo que julgamos nos outros, aquilo que absolvemos em nós, aquilo que condenamos no mundo. O público deixa de ser apenas testemunha, torna-se cúmplice do ato final.

O Processo #3 – A SENTENÇA é, assim, o culminar de um percurso artístico, crítico e institucional que se iniciou com a denúncia e passou pela prova. Aqui, o tribunal deixa de ser lugar de conflito e converte-se em palco de destino. O que se encerra não é apenas uma exposição, é um ciclo de reflexão sobre como julgamos, como lembramos e como decidimos.

A sentença é o fim.
Mas todo fim é, também, um início.



Vista da exposição, Design do cartaz - Ivan Postiga ©Ivan Postiga







Vistas da exposição #Acusação ©Tomás Loureiro





Vistas da exposição #Acusação ©Tomás Loureiro





Vistas da exposição #Acusação ©Tomás Loureiro


ADVOGADOS
SOLICITADORES
INOCENTES



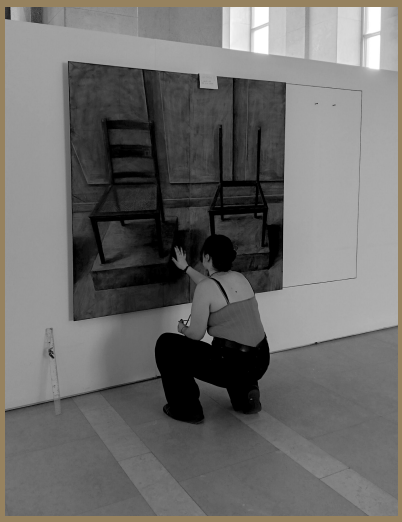
Vista da exposição #Acusação ©Mariana Maia Rocha



Vista da exposição #Julgamento ©Vieira Saraiva







Vistas da montagem da exposição #Julgamento ©Domingos Loureiro





Vistas da exposição #Julgamento ©Vieira Saraiva



Vistas da exposição #Julgamento ©Vieira Saraiva



Vista da exposição #Julgamento ©Vieira Saraiva











Vistas da exposição #Julgamento ©Vieira Saraiva











Vistas da exposição #Julgamento ©Vieira Saraiva

COMISSÃO CIENTÍFICA:

Andreia Ruivo (FCT NOVA/VICARTE)
Arlindo Silva (EA-UCP/FBAUP)
Diana Godinho (FBAUL/CIEBA)
Eduarda Vieira (EA-UCP/CITAR UCP)
Francisco Gil (UC-FCT/CEMDRX)
Francisco Miguel Laranjo (ULP)
Joana Rêgo (FBAUP/i2ADS)
Laura Castro (EA-UCP/CITAR UCP)
Luis Fortunato Lima (FBAUP/i2ADS)
Márcia Gomes Vilarigues (FCT NOVA/VICARTE)
Maria Clara Paulino (FLUP)
Maria Graciela Machado (FBAUP/i2ADS)
Sofia Torres (FBAUP/i2ADS)
Teresa Almeida (VICARTE/FBAUP)

UM ESPAÇO
UM CICLO
TRÊS EXPOSIÇÕES

Investigação em arte, no contexto do Tribunal da Relação do Porto

Coordenação:
Domingos Loureiro



ANDREIA PEREIRA

Doutoranda em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes (FBAUP) da Universidade do Porto. Bolseira FCT. Membro das Unidades Investigação VICARTE - Vidro e Cerâmica para as Artes e i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Mestrado em Artes Plásticas – Especialização em Pintura, FBAUP, 2020.

Licenciatura em Artes Plásticas, 2018, pela mesma instituição. Conta com comunicações orais e a publicação de artigos em revistas nacionais e internacionais.

Desde 2016, apresenta o seu trabalho artístico com regularidade em bienais e exposições, a nível nacional e internacional.

Inside Out

ANDREIA PEREIRA

A presente investigação assenta num interesse pelo dualismo matéria-energia, estudado e trabalhado de modo artístico enquanto um todo e não como divisível em si. A matéria é composta por energia, a mesma que se expressa pela fisicalidade, sendo estes aspetos refletidos e explorados a nível conceptual e poético tanto a partir de simbologias relativas à sua fonte elementar, como a partir das metamorfoses mais subtis subjacentes ao material.
Ao longo das três exposições que integram "O Processo" são apresentadas obras artísticas que dialogam sobre a vitalidade presente no mundo mais do que humano, em correspondência com cada uma das fases que caracterizam um processo judicial: a acusação, julgamento e sentença.

1. PROVAS DE UM MUNDO VIVO

A obra "Além do que vemos" (Fig.1) apresentada na primeira sequência de exposições, "O Processo - Acusação", teve como referência na sua execução, a estética e os processos cuidados que caracterizam a recolha de provas de uma investigação criminal e judicial. O modo de atuação presente nas investigações forenses exibe paralelismos com os modos de execução da atual pesquisa doutoral autoral, através de precisos e exigentes métodos científicos e técnicos que caracterizam as investigações em contexto de laboratório. Trata-se de um projeto de investigação em parceria com a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e a Faculdade de Ciências e Tecnologia na Universidade NOVA de Lisboa, que marca uma investigação traçada pelo cruzamento do ramo da arte com o ramo da ciência, articulando-se metodologias, procedimentos e meios. Deste modo, estes foram tidos como referência para a obra exibida na primeira exposição. estes foram tidos como referência para a obra exibida na primeira exposição. A recolha dos materiais, as suas análises e posteriores interpretações para a resolução do caso são etapas elementares na procura pelo resultado desejado.



Fig. 1. Andreia Pereira, "Além do que vemos", Esmaltes vítreos sobre vidro e material de laboratório, dimensões variadas, 2025
© Andreia Pereira

Aqui, a investigação laboratorial funde o papel de artista e cientista na procura de uma matéria vítrea com propriedades luminescentes de cor azul (Fig.2). Em vidro, a luminescência consiste num fenómeno que apresenta cor em forma de luz e se torna visível ao olho humano, apenas com o recurso a uma luz ultravioleta. Apesar da luz UV integrar o ambiente natural e envolver o ser humano, este é incapaz de a reconhecer visualmente, por corresponder a um comprimento de onda inferior ao situado no espetro da luz visível.

Nas investigações criminais, a luz ultravioleta é usada como recurso na identificação de informações essenciais, examinando de modo eficiente as evidências encontradas num ambiente, e que de outro modo não seriam detetadas pelos especialistas.
No mundo natural, alguns minerais exibem características luminescentes, tornando possível, por meio destes substratos,

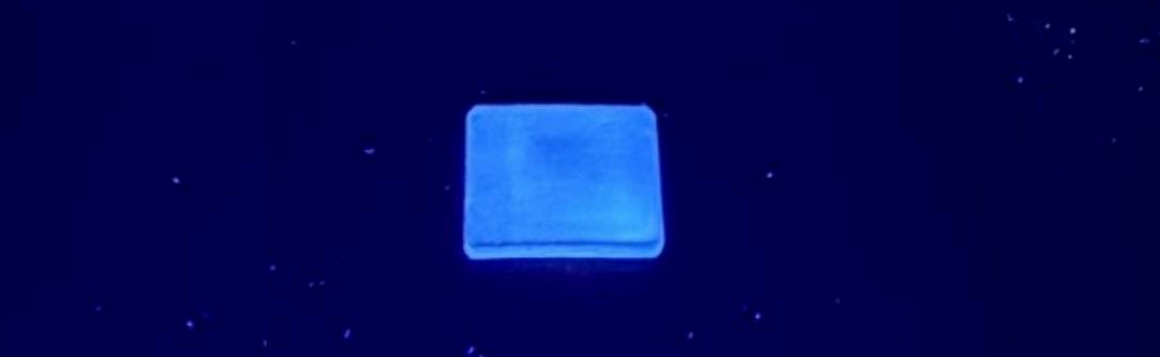


Fig.2. Andreia Pereira, Esmalte vítreo luminescente de cor azul sobre vidro, 3 cm x 3 cm, 2025, © Andreia Pereira

trabalhar a nível artístico dimensões ocultas da matéria e questionar deste modo o que se revela irreconhecível na superfície do visível. Pela luminescência, a relação por vezes desestabilizada entre aquilo que o olho humano é ou não capaz de perceber é analisada, promovendo discursos sobre os limites da perceção e a formação de conhecimento. No encontro do trabalho laboratorial e da contemplação por meio da envolvência, o esmalte vítreo com luminescência de cor azul assume-se como símbolo para representar o princípio vital constituinte das diversas formas, alimentando-as e possibilitando a sua continuidade. Alinhando com a visão do artista francês Yves Klein (1928-62) a cor azul representa a essência de toda a matéria que compõe o mundo, incluindo não só o ser humano e animais, mas também as restantes entidades que integram o solo e a atmosfera do planeta [1].

Para o espaço do tribunal foram trazidos alguns dos materiais e meios que têm conduzido a presente prática laboratorial. De modo similar ao que é requerido numa investigação forense, as combinações vítreas elaboradas quimicamente em laboratório são documentadas, analisadas e armazenadas, assumindo a função de garantir a integridade e autenticidade destas provas de testagem. Torna-se assim possível, seguir os rastos deixados pelas metamorfoses das matérias envolvidas e arquivar informações relevantes para a investigação em curso.

Neste sentido, o trabalho "Além do que vemos" (Fig.1) reúne os materiais, técnicas e processos subjacentes implicados nas sínteses expostas, na procura do esmalte vítreo luminescente de cor azul. A par, são expostos instrumentos fulcrais para a sua identificação.



Fig.3. Óxido. de cobre, 2024, © Andreia Pereira



Fig. 4. Frita de vidro produzida com óxido de cobre, 2024

É também reportado os detalhes relativos às percentagens de óxidos incluídos (Fig.3), às temperaturas às quais as matérias são fundidas e as aparências que assumem com diferentes granulometrias como é o caso das fritas de vidro (Fig.4) e os esmaltes vítreos. As transparências, opacidades, marcas e diferentes cores (visíveis e não visíveis) que caracterizam os exemplares mostrados são objeto de análise (Fig.5). Estes dados apontam não só para a natureza dos minerais envolvidos, mas também para os comportamentos ocorridos por intermédio de condições externas como a temperatura e a atmosfera. Por intermédio destas características é demonstrado ao observador os encontros entre as forças atuantes.

Por meio destas individualidades são refletidos e interpretados modos de ser de cada entidade física- o solo, uma planta, a água, o ar e a luz por exemplo, instigando como estas moldam e são moldadas pelo que a envolve. Deste modo são trazidos à discussão as compreensões paradoxais que acarretam, assumindo em simultâneo tensões entre o inerte e o ativo, o rígido e o fluído, o fixo e o movimento, inquiridas de forma a ampliar perspetivas sobe o mundo.

2. A COR ENQUANTO RASTO

As três fotografias que integram a série "Do Infinito" (Fig. 6, 7,8 e 9) apresentadas na segunda exposição "O Processo - Julgamento", fazem uso do meio fotográfico com o objetivo de rastrear outras

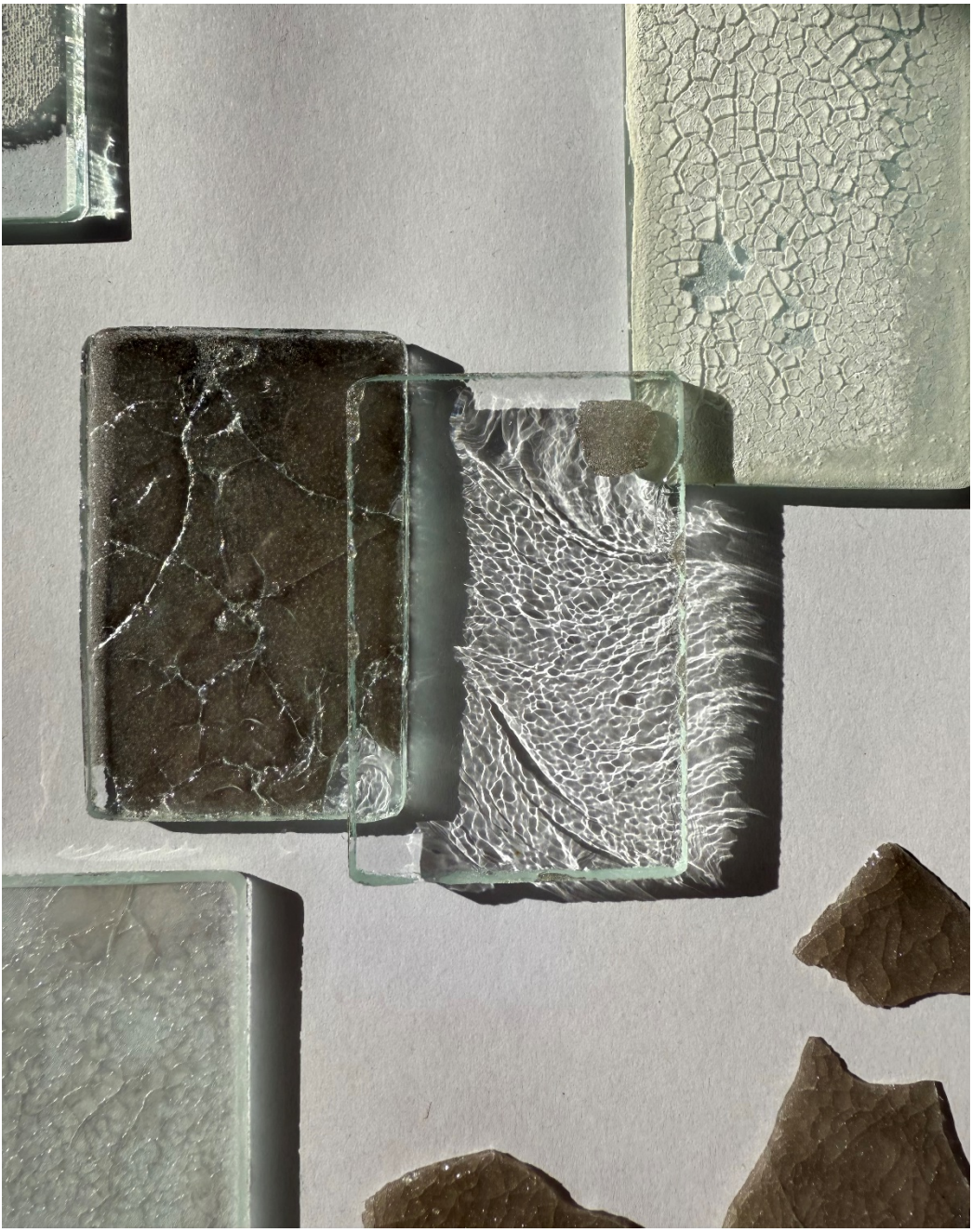


Fig. 5. Esmaltes vítreos sobre vidro, dimensões variadas, 2024, © Andreia Pereira

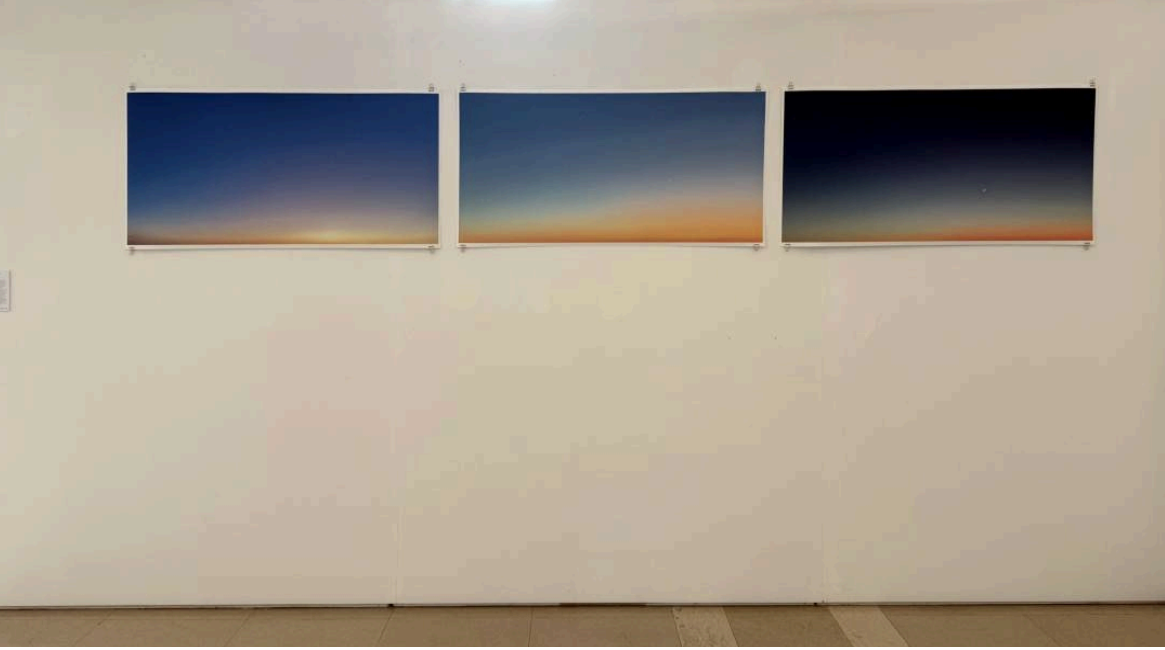
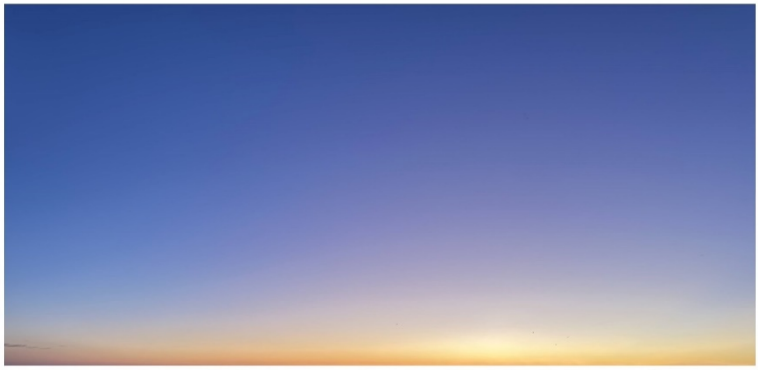
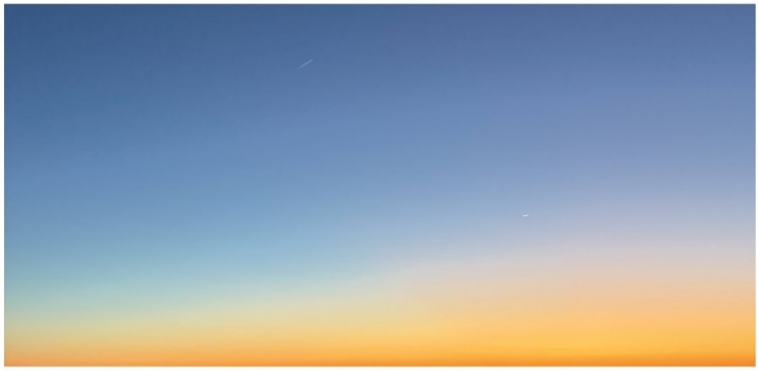


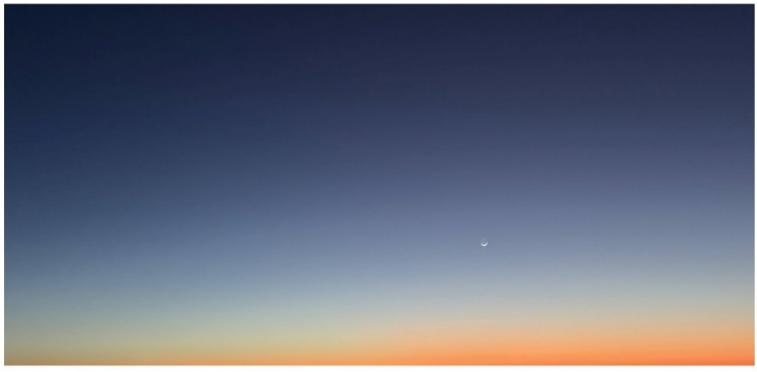
Fig. 6. Andreia Pereira, "Do Infinito" (série), Fotografia, 60 x 120 cm, 2025, © Andreia Pereira

evidências da presença da matéria-energia, no mundo mais do que humano. A atmosfera existindo em dependência com a superfície terrestre, e esta em permanente relação com o espaço fluído, é registada enquanto elemento que documenta a união deste campo indivisível. É pela atmosfera que são indicados os movimentos de rotação e de translação que o corpo terrestre se encontra a realizar em torno do sol e de si mesmo. Estes ritmos tornam-se visíveis na contínua transição cromática terra-céu [2]. Aqui são percecionadas tonalidades que variam da cor azul, violeta, ao laranja, amarelo, verde e cinzento, conforme a hora, estação do ano e condições atmosféricas.
A fluidez presente na cor torna-se meio para evidenciar o contínuo devir que há, criando diálogos entre o que desaparece e o que surge, o que é ocultado e revelado, na permanente revelação do mundo, a que o ser humano se encontra presente como testemunha, julgador mas também julgado.

Ao conduzir o olhar à profundidade da matéria, este exercício propõe (re)despertar o observador na sua envolvência com e para um mundo que na sua singularidade se encontra vivo. A falta de harmonia que é revelada na interação de muitos seres para com o







Figs. 7,8 e 9. Andreia Pereira, "Do Infinito" (série), Fotografia, 60 x 120 cm, 2025 © Andreia Pereira



Fig. 10. Andreia Pereira, "Reverberações I e II", Fotografia, 75 x 52,5 cm (cada), 2025, © Cassandra Pereira

meio ambiente, mostra ainda a compreensão para com esta como um mero objeto ou recurso, atuando de forma irresponsável e desrespeitosa para com o meio que fornece todas as condições para a existência dos diferentes seres.

Ao tecer as conexões invisíveis entre os materiais elementares com os quais estamos imersos, as forças naturais são trazidas à luz de forma abrir caminho para o pensamento onde as metamorfoses do material possam despertar aos nossos sentidos a sua presença, num julgamento mais justo para com a natureza. O ser humano poderá assim não ser meramente um observador distante a contemplar uma cena.

3. UNIDADE DINÂMICA

As duas fotografias intituladas "Reverberações I e II" (Fig. 10 e 11) que integraram a exposição "O Processo – Sentença" apresentam-se como o objeto da decisão tomada. As obras representam o enlace do que se forma e cresce entre os elementos dinâmicos que são a terra e o sol. Cada ser - ar, luz, água, solo resulta da sua combinação com as forças e matérias envolventes, o que nos leva a concluir que os limites

do que separa o aqui do ali, o este do aquele, encontram-se por sua vez diluídos, para e na continuação da existência. Deste modo, a vida desenrola-se num mundo onde meio e substância se encontram em permeabilidade mútua e cuja diversidade dos seus movimentos encontram-se implicados um no outro. Tanto os fenómenos como quem os observa encontram-se imersos numa unidade dinâmica e geradora de diversidade. Poder-se-á assim romper com a aparente ilusão da separação entre os seres que compõem o mundo e oferecer uma renovada dimensão percetual que antecede a nossa lógica, por "um rejuvenescimento da nossa empatia carnal, sensorial com a terra viva que nos sustenta"1. Estas obras "Reverberações I e II" (Fig.10), mostram assim o cruzamento desses fluxos e matérias, permitindo ao observador, posicionar-se em simultâneo do lado onde o ar modula a superfície, como do lado em que a superfície terrestre é formada pelo ar [4].

A dimensão vital que integra a matéria, encontra-se expressa em três momentos por intermédio das exposições. Num primeiro momento, são reunidas um conjunto de provas materiais que têm por objetivo trazer à superfície o que se encontra na profundidade do físico, através de um estudo que alia a ciência e a arte. Na segunda exposição, a fluidez cromática é usada como vestígio da vitalidade presente no corpo terrestre, vindo a sentenciar na última exposição a resolução frutífera da permeabilidade e dinamismo intrínseco entre substância e meio, no ser de cada matéria.

REFERÊNCIAS

1. Bozo, D. (1982) Yves Klein 1928-1962: A Retrospective. Menil Collection: EUA.
2. Ingold, T. (2011) Rethinking the animate. Reanimating Thought in Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description, pg. 67-75, Routledge: New York.
3. Abram, D. (2011) A Magia do sensível. Fundação Caloustre Gulbenkian: Lisboa
4. Ingold, T. (2011) Earth, sky, wind and weather in Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description, pg. 115-125, Routledge: New York.

1 (Abram, 2007, pg.71)



ANTONIO REGIS DA SILVA

(Brasil) É um artista plástico brasileiro cujo trabalho se expande por áreas como a instalação, a pintura e o vídeo. Formado em Belas Artes pela University of Sussex (Reino Unido) e pela Universidade de Évora, frequenta o Doutoramento em Artes Plásticas, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde está a realizar o projecto de doutoramento "A Arqueologia técnica in situ: uma jornada pelo território e pela identidade", que aborda processos de impressão litográfica in-situ. Bolseiro FCT. Desenvolve uma longa e extensa atividade artística e de curadoria em diferentes geografias.

Entre liberdade vigiada e justiça reconfigurada: estruturas da memória e perceção

ANTONIO REGIS DA SILVA

A instalação apresentada em *O Processo* reflete sobre as estruturas sociais fragilizadas, justificadas pela vulnerabilidade humana em confronto com a liberdade condicionada por forças autoritárias. A instalação Sem Título aborda uma justiça reconfigurada, examinando de forma simbólica as memórias históricas, as perceções coletivas de poder e de privilégio social, as suas causas e consequências, e como estas ainda hoje nos afetam. Através da intersecção entre imagens e materiais extraídos do território, a obra transforma o espaço expositivo num lugar de reconstrução de uma narrativa histórica — onde o que era resto se converte em presença. O diálogo entre arquitetura, colonialismo e memória evidencia a tensão entre visibilidade e apagamento. Concebida num contexto pós-pandémico, a instalação, por meio das práticas artísticas, transforma os atos de ver e recordar, conjugando-os numa composição estética. Não como uma sentença, mas como um convite ao espectador a questionar a liberdade como uma condição tanto vigiada quanto emancipada, proporcionando-lhe a possibilidade de interagir com a obra, decidindo levá-la consigo (edição impressa) ou simplesmente guardá-la na memória.

INTRODUÇÃO

A instalação nasce do desejo de questionar os modos como tanto a pandemia como a justiça operam: de forma cega, sem distinção de pessoa, lugar ou privilégio. Tal como a pandemia se espalhou para além de fronteiras, ignorando classe social, geografia ou estatuto, também a justiça, no seu ideal, proclama neutralidade. No entanto, essa cegueira, frequentemente entendida como sinal de equidade,

pode ocultar responsabilidades, apagar nuances e tornar todos igualmente vulneráveis — embora nem sempre igualmente protegidos.

> ***Diante da Lei está um Guarda. O homem que queria incluir-se na Lei, um camponês, não esperava tantas dificuldades. Afinal, a Lei havia de ser para toda a gente; os anos passam devagar, o homem morre. A porta da Leia fecha-se inacessível para sempre***
>
> Matos, 2025

Este A exposição parte desta obra de Kafka, propondo o renascimento de um ciclo que contém debate, crítica e questionamento, situado nas antípodas de uma realidade distópica contemporânea (Matos, 2025). A instalação concebida para a exposição *"O Processo"* apresenta uma reflexão visual sobre os territórios sobrepostos da justiça e da mortalidade, com especial foco na experiência coletiva vivida durante a pandemia (Fig. 1). Composta por uma série de imagens gráficas, a obra funciona como arquivo visual, explorando como sistemas invisíveis — sejam virais ou judiciais — podem afetar vidas de forma indiscriminada. Através desta abordagem, questiona-se o impacto de estruturas de poder invisíveis e como estas podem moldar destinos de forma impessoal e impiedosa, revelando a fragilidade da condição humana em tempos de crise. Para tanto, iniciamos a exploração nos fragmentos utilizados na produção da obra, transformando o contexto em representação física daquilo que se mostrava necessário interpretar sobre o ponto de vista da diáspora africana.

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO E HISTÓRICO

Para a exposição, partindo do Museu do Conflito, os diálogos fornecidos permitiram ampliar a pesquisa e os sentidos do percurso expositivo. Assim teve início a obra, que, segundo práticas artísticas, abre a porta: entrem.

O primeiro ponto de referência remete à estátua da Justiça, inspirada na deusa Têmis e esculpida por Leopoldo de Almeida (1898-1975). Elementos clássicos, como a balança, simbolizam a avaliação dos crimes e a decisão sobre a punição, enquanto a espada representa a capacidade de separar fatos de ficção, evidenciando a inexistência de meios-termos entre verdade e mentira (Fig. 2). A venda sobre os



Fig. 1. Antonio Regis da Silva, Instalação 'estrutura em madeiras coletadas na praia da Granja', monotipia e litografia em papel japonês, 120x100x200 cm, 2025
© Antonio Regis da Silva

olhos, frequentemente interpretada como imparcialidade, reforça o ideal de justiça aplicada igualmente a todos, independentemente de riqueza, poder ou status. Neste ponto, a interpretação artística transcende tradições ao apresentar uma Justiça de olhos abertos, atenta, provocando reflexão sobre ponderação e ações cotidianas, especialmente na forma como julgamos os outros e como somos julgados. Assim se estruturam as narrativas a serem questionadas.



Fig. 2. Leopoldo de Almeida, "Justiça", escultura e baixo-relevo, (cerca 7m de altura) em frente do Palácio da Justiça da Cidade do Porto. 2011 © Béria L. Rodríguez

Haveria algo que indique se a justiça pode ser cega (ou não)? Ou aquilo que se vê pode sofrer outras formas de seleção ou julgamento? Quais seriam as condições relacionadas aos outros em comparação com o nosso tempo ou espaço? Como inserir na arte contemporânea não apenas a imagem, mas a estrutura em sua relação com o espaço físico?

Sob o ponto de vista de estrangeiro, o olhar cruza-se com a historiografia do Museu do Conflito, onde, por meio da visita guiada, a investigação teve início, encontrando eco no episódio da epidemia de 1899 no Porto — um acontecimento que expõe as tensões entre memória, poder e fragilidade social.

Ao analisar a peste bubónica no Porto, em 1899, algumas obras dedicadas a este tema [1] vão além da descrição epidemiológica, evidenciando como o atraso no diagnóstico e a hesitação governamental agravaram a crise. O cordão sanitário provocou rutura social, marcada pelo desemprego e miséria (Fig. 2). Este episódio histórico encontra paralelo inquietante na pandemia de



Fig. 3. "Reunião de comerciantes e homens de negócios do Porto, no Palácio da Bolsa, para discutir o impedimento à economia da cidade provocado pelo cordão sanitário" © Centro Português de Fotografia

COVID-19, iniciada em 2019, na medida em que comunidades específicas foram desproporcionalmente afetadas, [2] revelando que os impactos mais graves recaem sobre os mais frágeis socialmente.[2] Mais do que crises de saúde pública, tanto epidemias como pandemias expõem como o poder político e estruturas de privilégio moldam a experiência coletiva, determinando quem mais sofre. A obra apresentada integra-se no primeiro ciclo da exposição *O Processo*, recuperando este episódio histórico como convite à reflexão crítica sobre problemáticas contemporâneas. O tema da pandemia cria um ponto de contacto direto com os painéis de António Coelho Figueiredo (1916-1991), *Os Últimos Destinos do Homem*[3]estendendo o

2 Dados sobre a pandemia de COVID-19 no Brasil evidenciam a desigualdade racial nos seus impactos. Pretos e pardos registaram índices de hospitalização e mortalidade muito superiores aos de brancos; em São Paulo, o recorde de mortes ocorreu em áreas com maior concentração de população negra.

3 No 3º piso, nos Passos Perdidos, António Coelho de Figueiredo, autor de cinco painéis, que procuram representar os últimos destinos do Homem: Morte. Juízo. Inferno. Paraíso. No painel central Moisés aceita os Dez Mandamentos no Monte Sinai, numa referência ao Código Divino. Acesso: https://museuvirtual.trp.pt/pt/arte/terceiro-piso

diálogo entre memória histórica e atualidade (Figs. 3, 4, 5, 6, 7). Não visa abarcar toda a humanidade, mas sublinhar o impacto desigual sobre determinadas comunidades, expandindo a expressão original.

3. O PROCESSO — ATO I: ACUSAÇÃO

A jornada simbólica inicia-se na justiça que aguarda na entrada do Tribunal do Porto, acompanhando o espectro dos últimos destinos da humanidade — morte, juízo, inferno e paraíso — incorporando nova abordagem ao purgatório, representado pelas peças integradas no ciclo expositivo. Ao contemplar os afrescos, emerge a figura de Moisés, [4] referência ao profeta dos Dez Mandamentos e agente da primeira diáspora humana.

Esta leitura aproxima-se das teorias de Stuart Hall [3] explorando identidade, deslocamento e reconstrução cultural, relacionando o percurso bíblico com a diáspora africana e suas consequências contemporâneas. A instalação, ao situar-se no Palácio da Justiça, transforma-se numa estrutura que, em relação ao espaço, abre-se à interpretação — entre imagem e instituição, memória e sistema. A instalação, Sem título, inscreve-se num processo que convida o espectador a refletir sobre como a justiça, tal como a doença, não pede licença; simplesmente chega. Elementos, imagens, objetos, artefatos e fragmentos documentais funcionam como evidências de causas históricas, promovendo releitura que transforma efeitos no presente. Considerando as restrições do espaço expositivo, define-se a dimensão cenográfica e os principais componentes que garantem conexão com obras já presentes, assegurando coerência e imersão ao público. A obra não busca um confronto com o passado, mas uma reconstrução cronológica até o momento presente

4 Moisés (De acordo com o Torá, o nome "Moisés" tem origem a partir de um verbo hebraico que significa "tirar (das águas)".) é aqui interpretado como figura simbólica da diáspora, não apenas como profeta religioso, mas como catalisador de deslocamento humano, abrindo espaço para leituras transversais da mobilidade forçada e das suas implicações. Acesso: https://www.vaticannews.va/pt/santo-do-dia/09/04/s--moises--legislador-e-profeta.html







Figs. 4,5,6,7,8. António Coelho Figueiredo, Localizado no 3.º piso, Passos Perdidos, cinco painéis de representam os últimos destinos do Homem: Morte; Juízo; Inferno; Paraíso. No painel central, Moisés aceita os Dez Mandamentos no Monte Sinai, numa referência ao Código Divino © Arte do Palácio do Porto/Terceiro Piso/Tribunal da Relação do Porto

4. O PROCESO — ATO II : JULGAMENTO E CONSTRUÇÃO DA OBRA

A artista Ângela Ferreira,[5] em For Moçambique[6] (28.ª Bienal de São Paulo, 2008), revisita estruturas arquitetónicas e sociais, articulando memórias históricas e pós-coloniais. (Figs. 8, 9) A sua obra explora o impacto persistente do colonialismo e do pós-colonialismo, materializando ideias em esculturas, sons, vídeos e estruturas integradas no espaço expositivo.

Na instalação presente, a estrutura reconfigura-se evocando memórias pós-coloniais e espectros de poder autoritário. A referência ao edifício do Tribunal da Relação do Porto (Figs. 10,11), projetado por Raul Rodrigues Lima (1909–1980), amplia a leitura simbólica[7] e arquitetónica suave[4]. O desenvolvimento da obra parte da necessidade de construir uma narrativa que se transforma gradualmente ao longo da exposição — o que o espectador contempla hoje poderá não ser visto da mesma forma amanhã. A estrutura empregada permite alterar as imagens e elementos que a compõem, instaurando uma transição atemporal entre representação e interpretação (Figs. 12, 13). A arquitetura assume um papel funcional e simbólico, transformando-se numa forma circular que sugere simultaneamente movimento, navegação e confinamento — causando as dinâmicas de aprisionamento impostas aos corpos atingidos, que de acordo com suas origens e status, na pandemia evidencia suas consequências e efeitos.

---

5 Ângela Ferreira nasceu em Maputo, Moçambique, cresceu na África do Sul e obteve o grau de Master of Fine Arts pela Michaelis School of Fine Arts da Universidade da Cidade do Cabo. Vive e trabalha em Lisboa, onde concluiu o doutoramento em 2016. Defende a educação como uma contribuição política para a sociedade e leciona em Portugal (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa) e em Moçambique.
Acesso: https://angelaferreira.info/?page_id=1155

6 For Moçambique ('Para Moçambique, modelo n.º 3 para suporte de propaganda, ecrã e plataforma de altofalantes celebrando uma utopia pós-independência').

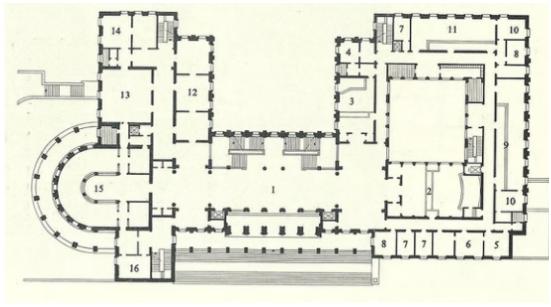
7 Termo designado a arquitetura portuguesa estilo nacionalista durante o Estado Novo.





Figs. 9,10. Ângela Ferreira, "For Mozambique", escultura em madeira, vinil e vídeos, 2008, © Jorge Neves, P55 Magazine





Figs. 11,12. Raul Rodrigues Lima, Tribunal da Relação do Porto, composição volumétrica das três áreas funcionais hierarquizadas, planta basilical, 2011 © Tribunal da Relação do Porto

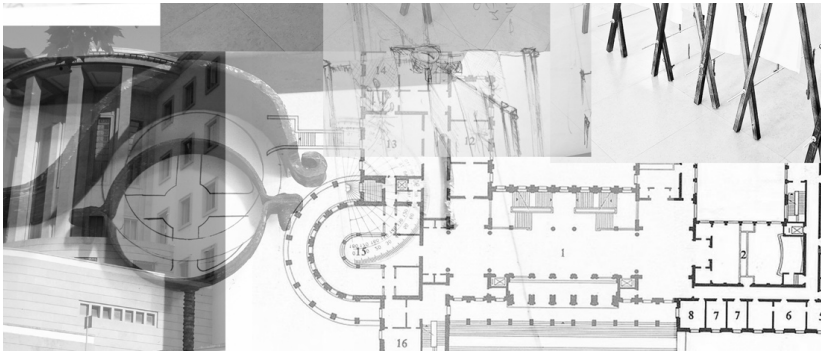


Fig. 13. Antonio Regis da Silva, ensaios para estrutura da instalação, papel vegetal A3 e planta basilical, 2025 © Antonio Regis da Silva





Figs. 14,15. Kara Walker, "Fons Americanus", Instalação, (detalhe do navio esculturas de escravizados e tubarões) 2019 © Tate / Matt Greenwood

Na presente instalação tem como referências a Kara Walker[8] reforçam a abordagem da memória histórica como ferramenta de questionamento do presente, abordando a escravização e as injustiças sociais através da potência interpretada nas imagens e antes de discutir sobre a estrutura, referimos as imagens e sua técnica de exposição. Ao citar *"My work has always been a time machine looking backwards across decades and centuries to arrive at some understanding of my 'place' in the contemporary moment"* [5]- Walker reflete uma abordagem artística que utiliza a memória histórica para interrogar o presente, que neste caso utiliza a figura humana como narrativas histórica para os representá-los.

O mar atravessa esta instalação como um campo poético de memória e cor**,** estratégia utilizadas nesta presente instalação porem, sem a presença da figuras humanas, mas símbolos como forma de

[8] Kara Elizabeth Walker (Data de nascimento não mencionada por questões éticas que mamãe me ensinou, em Stockton, Califórnia) é uma artista contemporânea americana conhecida pelo seu uso de silhuetas recortadas, instalações, gravura e vídeo. Formou-se no Atlanta College of Art (BFA, 1991) e obteve um MFA na Rhode Island School of Design (1994). Seu trabalho explora temas como raça, identidade, gênero e violência, interrogando a história da escravatura e as suas repercussões no presente.



Fig. 16. Antonio Regis da Silva, "Sem título", instalação: madeira com cera, papel japonês, chaves, litografia e acrílico sobre papel japonês 2025 © Antonio Regis da Silva




Figs. 17, 18. Ruínas, Sistema de paliçadas da Praia da Granja, peças danificadas retidas por voluntários, 2025 © António Regis da Silva

interpretação instaurando apenas pela paleta de cor um diálogo entre a obra de António Coelho Figueiredo e a presente composição. Em Figueiredo, os grandes temas humanos — morte, juízo, inferno e paraíso — são revisitados como metáforas de condição e transcendência. Aqui, essas referências reaparecem na paleta cromática e na estrutura visual, onde o azul profundo e o ocre salino traduzem o movimento incessante entre presença e ausência.

O mar, enquanto fronteira mítica (*Kalunga*),[9] opera como espaço de travessia e sepultura, remetendo ao deslocamento forçado e à violência da escravização[6]. Este diálogo com a diáspora africana emerge na oscilação entre o visível e o submerso, entre o que permanece e o que se dissolve. As composições gráficas, inspiradas em diagramas de ondas e nos perfis dos *tumbeiro,*[10]reforçam essa tensão entre fluxo e aprisionamento, projetando na imagem impressa o eco das memórias coletivas de confinamento e resistência. Assim tanto quantos as imagens impressas a instalação evolui

9 Kalunga — palavra de origem bantu que significa mar, oceano, limiar entre mundos ou força criadora.

10 Tumbeiros — pode significar, no sentido literal, um condutor de tumba (caixão) ou algo relativo a tumba. No entanto, o uso mais comum e histórico refere-se aos navios negreiros que transportavam escravos em condições desumanas, onde muitos morriam durante a travessia do Atlântico.



Figs. 19, 20. Antonio Regis da Silva, Sem título, instalação 2: madeira com cera, papel para impressão, chaves, colagem sobre papel japonês 2025 © Antonio Regis da Silva



Fig. 21. Antonio Regis da Silva, "Chaves": serigrafia , papel para impressão. Edição feita por Tomás Dias (master printer, Escola Profissional e Artística Árvore 2025 © Antonio Regis da Silva

continuamente até ao encerramento da exposição, transformando-se como um corpo em mutação. Iniciando com máscaras de cerâmica, imagens impressas e elementos materiais que fundem memória, materialidade e metáfora num conjunto unificado de reflexão crítica. As chaves evocam simultaneamente confinamento e liberdade, instigando uma perceção sobre o isolamento individual e coletivo.

5. O PROCESSO — ATO III: SENTENÇA E PARRTICIPAÇÃO PÚBLICA

Na fase final da exposição, o público participa diretamente, podendo levar para casa uma obra impressa e assinada pelo autor e colaboradores. Esta edição final prolonga a instalação, combinando imaterialidade e preservação da memória. O percurso da exposição — acusação, julgamento e sentença — culmina na devolução da decisão ao espectador: levar a obra ou não (Fig. 18). Esse ato transforma a experiência estética em exercício de pensamento crítico e diálogo entre arte e direito. Cada visitante torna-se participante ativo na continuidade da obra, transportando consigo parcela da reflexão coletiva que lhe deu origem.

6. REFLEXÃO FINAL

A instalação apresentada constitui um exercício estético e político, articulando memória, materialidade e metáforas. Convida à problematização das estruturas de poder, à reconfiguração dos sentidos de liberdade e à reconsideração das formas de existência coletiva. Ao conjugar pandemia, justiça, escravização, deslocamento e memória histórica, a obra evidencia a fragilidade humana e promove reflexão crítica sobre o presente, servindo de farol contra o esquecimento e perpetuando a memória como laboratório vivo de crítica, criação e partilha. Para sua construção, as referências utilizadas dos artistas justificam a presença de uma transformação no trabalho que vai se modificando com o decorrer da exposição, mas não apenas como uma estrutura inspirada na arquitetura, e sim como uma composição em que os seus elementos tendem a requerer o conceito não apenas numa tradição estética, mas numa ideia significativa. Ao pôr esta estrutura como apoio para a apresentação das imagens, contamos o conjunto da obra como um só objeto, em

que a sua constituição material, oriunda das paliçadas danificadas das praias, é, ao meu ver, um vestígio de ruínas.

> ***….por outras palavras, é o fascínio da ruína que aqui a obra do homem nos aparece inteiramente como um produto da natureza… Nesta forma, sentimos a vitalidade destas tendências opostas — e, sentindo instintivamente estas antíteses em nós próprios, notamos, para além de tudo o que é meramente formal e estético, o significado da configuração em cuja unidade serena têm a sua síntese. Na ruína, estas antíteses distribuem-se por partes ainda mais segmentadas da existência.***
>
> Simmel, 2011

No ensaio de 1911, como observa o autor Georg Simmel [7] descreve a ruína como o instante em que a criação humana se reconcilia com a natureza — quando o tempo e a matéria desconstroem a forma original, revelando uma nova harmonia entre o que foi edificado e o que retorna ao mundo natural. Em análise à Ângela Ferreira, cuja obra examina as relações entre arquitetura, colonialismo e memória, o projeto parte da planta arquitetónica do Palácio da Justiça do Porto — lugar simbólico onde se realiza a exposição — como estrutura conceptual. Para a construções da estrutura o material selecionado foi a madeira recolhida nas praias (paliçadas),[11] percebe-se vestígio humano marcado pela ação do mar, ao converter-se aqui em ruína e testemunho. Este sistema serve como: refúgio de uma vegetação notável e peculiar que fixa a areia e impede que a duna se destrua e o mar entre terra adentro.[8] Estes fragmentos, outrora funcionais, tornam-se matéria viva de reflexão: corpos híbridos, simultaneamente artificiais e naturais, que desafiam a linearidade da história e evocam a persistência da memória material (Figs. 19, 20). Os materiais selecionados incluem paliçadas recolhidas na Praia da Granja e doadas pelos moradores, conferindo à instalação uma dimensão ecológica e comunitária, onde o resíduo torna-se vestígio simbólico.

---

11 As paliçadas (estruturas de madeira dispostas verticalmente em fileiras ou ripas) são utilizadas para reforçar a consolidação do cordão dunar, estabilidade do sistema dunar e retenção de areias movidas pelo vento, como forma de proteção ambiental costeira.

REFERÊNCIAS

1. Silva, J. M. e. (2022). A epidemia de peste de 1899: Circunstâncias e consequências. Porto: U.Porto Press.
2. Muniz, B., Fonseca, B., & Pina, R. (2020, 6 de maio). Em duas semanas, número de negros mortos por coronavírus é cinco vezes maior no Brasil. Agência Pública. https://apublica.org/2020/05/em-duas-semanas-numero-de-negros-mortos-por-coronavirus-e-cinco-vezes-maior-no-brasil/
3. Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), Identity: Community, culture, difference (pp. 222–237). London: Lawrence & Wishart.
4. Marino, M., & André, P. (2017). "Português suave" e "arquitectura doce". In P. André (Ed.), Antologia de ensaios: Laboratório colaborativo — Dinâmicas urbanas, património e artes: Investigação, ensino e difusão (pp. 47–65). Lisboa: DINÂMIA'CET-IUL.
5. Tate. (n.d.). Fons Americanus – Kara Walker. https://www.tate.org.uk/art/artists/kara-walker-2674/kara-walkers-fons-americanus
6. Santana, J. (2020, 15 de março). Kalunga: O mar como fronteira mítica e lugar de memória afro-atlântica. Revista Pública. https://revistapublica.org/2020/03/kalunga-mar-memoria-afro-atlantica
7. Simmel, G. (1958). Two essays: The ruin; Michelangelo. The Hudson Review, 11(3), 371–385. https://www.jstor.org/stable/3848614
8. Lopes, J. C. (2015). As paliçadas das praias portuguesas: Função, origem e conservação das dunas costeiras. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas.



CASSANDRA PEREIRA

Nasceu em Portugal e vive em Santa Maria da Feira. Doutoranda em Artes Plásticas na FBAUP. 2020 - Mestre em Artes Plásticas, Ramo de Pintura, FBAUP. 2018 - Licenciada em Artes Plásticas, Ramo de Pintura pela FBAUP. Possui artigos publicados nacional e internacionalmente. Detém várias apresentações em seminários e conferências de ambiente académico. Partilha a coescrita de dois manuais académicos. Lecionou o workshop vários workshops e atividades de cariz educativo em parceria com a Reitoria da Universidade do Porto de 2018 a 2022. Expõe em bienais nacionais e internacionais. Expõe regularmente desde 2017.

Prática Artística e Sustentável: Um Conflito Processual

CASSANDRA PEREIRA

Implementar uma prática artística oficinal sustentável impulsiona uma forma de pensamento que evolui da simples noção de causa e efeito para um pensamento sistémico, que tem em consideração uma maior consciência das ações do sujeito em contexto alargado. As obras que integram esta exposição procuram refletir sobre os modos e escolhas de atuação que antecedem a obra final, assim como de realçar o papel ativo e significativo da matéria nesta equação.
Numa produção artística guiada por constantes retificações, para coadunar o mais eficazmente possível com as necessidades de sustentabilidade, abandona-se a conformidade em detrimento de alternativas ecologicamente responsáveis. No entanto, não raras as vezes, a relação entre a prática artística oficinal e os princípios de sustentabilidade é marcada pelo conflito. Esse conflito foi registado e refletido nas várias fases que integraram a exposição "O Processo". De forma a incitar um pensamento crítico sobre o modo de atuação do ser humano perante a natureza e os seus recursos, a procura pela justiça entre a ação humana e a integridade do meio ambiente é aqui fortalecida por uma criação artística que organiza materiais recuperados dentro de uma lógica de revalorização e reutilização de recursos abordando as tensões e as escolhas envolvidas na produção artística num contexto de consciência ambiental.

INTRODUÇÃO

E é aqui que tudo começa, no processo, na necessidade de tomar decisões e definir por que objetivos nos orientamos. Quando visamos uma prática artística sustentável, desenvolve-se a necessidade de alinhar toda a nossa atuação em torno desse mesmo objetivo. Porém,

torna-se inevitável o confronto com a necessidade de observar as complexas questões de sustentabilidade através das diferentes faces do mesmo prisma.
Como atuar quando nos deparamos constantemente com situações de conflito, paradoxais e de difícil resolução? Por meio da criação artística, intenta-se realçar a agência intrínseca de matérias descartadas, neste contexto o vidro de garrafa pós consumo e o pó de tijolo, resgatando-as da desvalorização e reduzindo a contínua exploração de recursos naturais, e destacando-as como elementos principais na produção artística, enaltecendo o seu potencial de criação e significado simbólico no contexto ambiental. Mas, quando os princípios de sustentabilidade se encontram lesados, nomeadamente através do gasto de recursos naturais e energéticos provocado pela manipulação destas matérias em contexto oficinal, surge a necessidade de justiça.
Este conflito, visto como impulsionador para uma resolução justa, perpetua-se na ação artística numa incessante procura por equilíbrio entre as necessidades que acompanham a criação e a liberdade de expressão, e o dever de proteger todo o ecossistema natural. Entre os vários julgamentos e sentenças internos e externos, desencadeiam-se reflexões, reformulações, novas formas de execução, e sobretudo aspiram-se soluções que visam escapar dos radicalismos ou extremismos que parecem oferecer resoluções pristinas baseadas em possibilidades utópicas.

1. ACUSAÇÃO – DILIGÊNCIAS E PROVAS

A relação entre a prática artística e a prática sustentável é pautada por um conflito de causa-efeito, onde se questiona a dualidade positiva/negativa desta causalidade. Fruto deste conflito, ergue-se o questionamento acerca do modo de produção artística autoral e de que forma este opera dentro dos parâmetros da sustentabilidade. Como continuar a produzir e ser sustentável?
A arte, como grande parte das atividades humanas, depende de recursos materiais, o que gera a sua quota-parte negativa no impacto ecológico e ambiental. A ação intencional de restaurar e regenerar o valor da matéria recuperada empregue na produção artística autoral, apresenta-se como um dos alicerces principais do trabalho artístico. Quando a extração das matérias-primas apresenta um impacto negativo tão amplo para todo o ecossistema como acontece na



Fig.1. Cassandra Pereira, "Sem Título", Várias granulometrias de vidro de garrafa reciclado, pó de tijolo misturado com gesso cerâmico, e vários registos fotográficos do tratamento das matérias. 80x180cm, 2025, © Andreia Pereira

atualidade, torna-se necessária uma mudança de paradigma na utilização destes recursos. A valorização da matéria descartada revela-se central, não só para fins de desenvolvimento sustentável, mas também para estimular uma nova compreensão e perceção da mesma.

A relação que o ser humano estabelece com a matéria e o modo como a trabalha, utiliza e descarta, assenta num modelo de consumo que derivou em muito da revolução industrial, e que não é compatível com a necessidade de protegermos os recursos naturais cada vez mais escassos. Quando o modo de fabrico daquilo que o indivíduo consumia passou a ser da responsabilidade das indústrias, essa alteração provocou um afastamento e enfraquecimento da relação que o sujeito estabelecia com o ambiente natural e os seus recursos. O desejo consumista e as práticas de atuação impensadas e irresponsáveis para com o ecossistema levaram a uma desvalorização da matéria. O que antes era respeitado e valorizado, passou a ser tido, erroneamente, como infinito, substituível e dispensável. Um

imenso contraste em comparação com a forma como as primeiras civilizações compreendiam a matéria fornecida pela natureza. As relações indígenas para com o mundo natural eram marcadas pela contenção, fruto da compreensão da sua dependência dos recursos naturais, e pela reverência, porque tudo em seu redor era reconhecido como uma dádiva do Criador, "cujo universo animado significava que os animais, as árvores e as rochas eram 'outro povo'" [12]. O tijolo (empregue neste trabalho sob a forma de pó, resultante da reutilização dos resíduos de demolição) foi para os mesopotâmicos objeto de valorização ritualística e de agradecimento aos deuses [13]. Também a reutilização do vidro reciclado é considerada uma ação valiosa desde a época romana14, levando à preservação de matérias-primas fulcrais para a proteção da natureza, ainda que no contexto atual essas práticas se encontrem aquém do desejável.

Nesta primeira parte do processo, representado pela obra autoral (Fig.1) que integrou a primeira exposição "O Processo – Acusação", transformar e revalorizar matérias descartadas, como o vidro de garrafa pós consumo e o pó de tijolo, leva-nos não só a uma otimização das mesmas, mas também a uma abordagem plástica que responde às características estéticas da matéria, e à sua fisicalidade corporificando e ampliando ações e questões instigadas por princípios sustentáveis. O vidro é visto como um dos materiais mais sustentáveis, dada a sua capacidade de ser infinitamente reciclado15 sem perder as suas propriedades. O vidro de garrafa reciclado, apresentado nesta obra, alude às diversas morfologias, granulometrias, cores e tratamentos pelos quais a matéria é sujeita no processo inicial de seleção e produção artística, assim como a presença da mistura de pó de tijolo com gesso cerâmico, destacando a importância destas para a concretização das etapas seguintes.

Ao reconhecer a matéria como portadora de agência intrínseca, a prática de atelier desenvolve-se em concordância com a sua resposta e mutação às diversas formas de interação em contínua alteração, respondendo à mudança e instigando-a [16]. O foco na matéria procura estimular a compreensão acerca da sua complexa e rica formação, enquanto "convida ao escrutínio, considerando os recursos

12 Nelson e Schilling, 2018, p.12
13 Campbell, 2005, p.33
14 Golstein e Foulkes, 2024, p.88
15 FEVE, 2024
16 Weintraub, 2019, p.XIV;18



Fig. 2 Cassandra Pereira, "Sem Título", Castings de Vidro Reciclado com moldes refratários. 60x180cm, 2025, © Cassandra Pereira

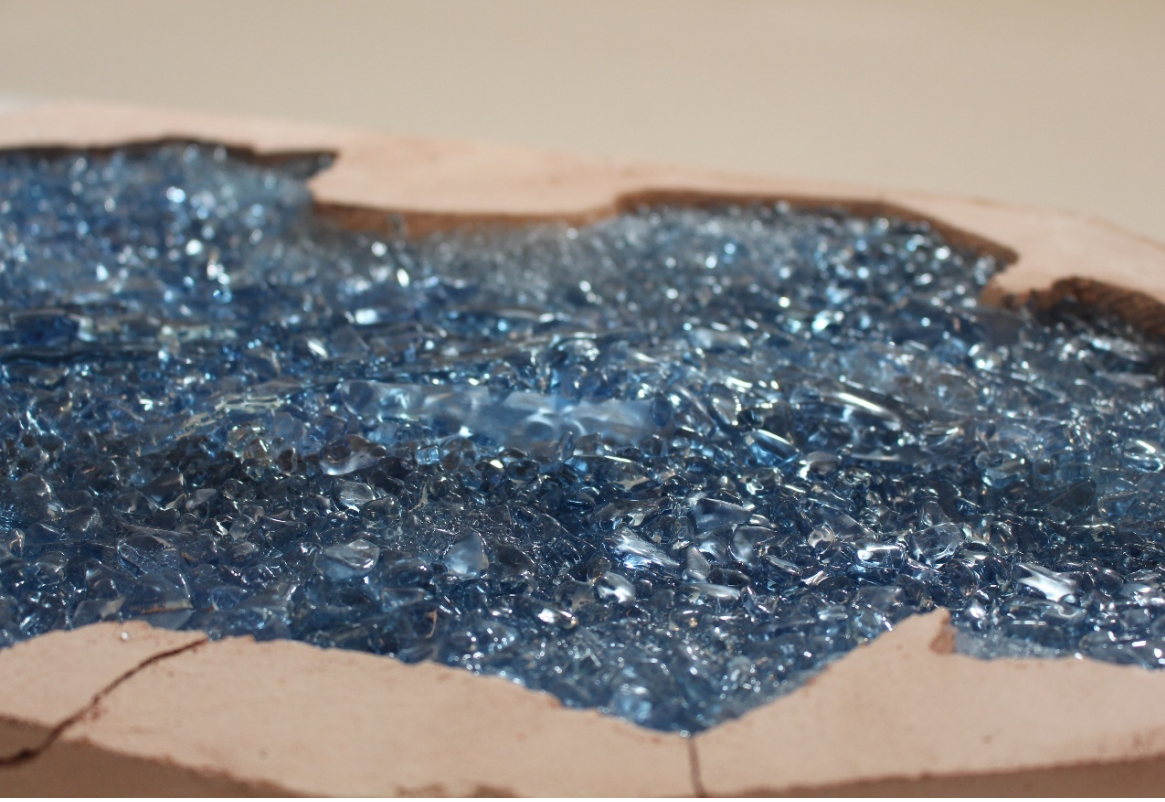


Fig.3. Cassandra Pereira, "Sem Título", (detalhe), Castings de Vidro Reciclado com moldes refratários. 60x180cm, 2025, ©Cassandra Pereira

e subprodutos da sua produção, as consequências da sua utilização e os resultados da sua eliminação" [17]. No entanto, nem todos os parâmetros, segundo os quais estas matérias são aqui trabalhadas alinham com princípios sustentáveis. Acusa-se uma prática que, apesar dos avanços significativos, ainda faz uso de modos de produção com impacto negativo para o meio ambiente, nomeadamente através do processo de fundição que se encontra presente na produção da obra, consumindo altos recursos energéticos.

Refletir sobre estes conflitos entre produção e sustentabilidade por meio do pensamento critico, criativo e científico, leva-nos à questão que impulsiona este conflito: como aliar a necessidade de criação artística com os custos ambientais da sua produção?

17 Weintraub, 2019, p.19

2. JULGAMENTO – CONFLITO CAUSA-EFEITO

Este apelo para a proteção dos recursos naturais através da arte revela-se por vezes paradoxal, sendo que a sua execução produz um impacto ambiental negativo. Nesta produção em particular, esse impacto manifesta-se no alto consumo energético e no emprego de matérias puras (gesso cerâmico) que permitem a concretização material das obras. Esta aceta paradoxal permite observar os dois lados: o do julgado e o daquele que julga.

A sustentabilidade coloca adversidades ao fazer artístico. Esta contrariedade colocada ao modus operandi da prática artística, embora seja encarada como catalisadora da inovação ao estimular a reformulação e desenvolvimento de novos processos e o emprego de diferentes materiais, declara-se, por vezes, como uma disputa entre direitos e deveres.

Nesta segunda fase de exposição "O Processo – Julgamento", representada pela obra ilustrada na Fig. 2 e 3, a procura por uma prática sustentável, que tanto entusiasma como desafia, desenvolve-se em torno de três elementos interdependentes, sendo eles a criatividade, pensamento critico e o raciocínio ético [18], integrando também o conceito de criatividade crítica [19]"[a]o [fazer] uso da critica cognitiva e da imaginação criativa para desconstruir, reconstruir e transformar práticas e conhecimentos predominantes" [20].

No entanto, embora a obra resulte num registo das "consequências funcionais da sua materialidade" [21], esta destaca e evoca também a vitalidade inerente da própria matéria [22]. O vidro reciclado encontra-se aqui como uma afirmação estética em prol de uma ação ética sustentável. De igual modo, o pó de tijolo, que figura na prática oficinal como um substituto refratário mais ético e sustentável do que a farinha de sílica na produção de moldes para casting, cultiva interações materiais que realçam a importância do seu potencial e revalorização. Estes materiais, negligenciados e desvalorizados,

---

[18] Paul e Elder, 2009, p.117 in Sanz-Hernandez e Covaleda, 2021

[19] Brodine Frick, 2011; Titchen e Mccormark, 2010 in Sanz-Hernandez e Covaleda, 2021

[20] Sanz-Hernandez e Covaleda, 2021

[21] Weintraub, 2019, p. 4

[22] Kuttel, 2024

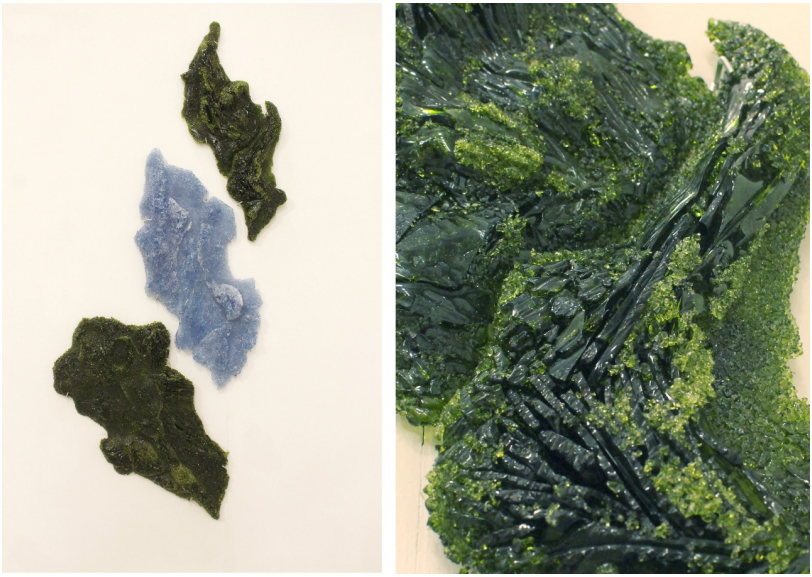


Fig.4. Cassandra Pereira, "Sem Título" (detalhe), Castings com Vidro Reciclado, 60 x115cm, 2025, © Cassandra Pereira

transportam, em si mesmos, narrativas históricas e contemporâneas provenientes quer das substâncias que os originam, quer das aplicações para as quais foram e são atualmente utilizados, trazendo consigo significados simbólicos e sociais.

O processo criativo de trabalhar com estas matérias caracteriza-se igualmente pela presença de uma certa serendipidade. Dada a própria natureza da matéria e o seu papel co participativo, a imprevisibilidade de resultados propõe contributos criativos que levam a repensar modos processuais. Estes materiais, que apoiam a expressão conceptual artística e são aplicados quer pelas suas qualidades e características inerentes quer pelos valores ecológicos a eles associados, transmitem um código de conduta que realça as dimensões discursivas da obra. Como menciona a autora turca Serpil Opperman: "a criatividade expressiva faz da matéria [portadora de agência intrínseca] o sujeito narrado de uma história terrena em constante desenvolvimento"23.

---

[23] Opperman, p. 265; 266, in Cohen e Foote, 2021

3. SENTENÇA – CONFLITO AGUARDA RESOLUÇÃO

Nesta última exposição "O Processo – Sentença", poderemos aqui proferir uma sentença que determinará qual dos dois arguentes vencerá? Se uma prática artística em vidro que percorre os caminhos para se tornar sustentável, ou se a uma noção de sustentabilidade que se torna cada vez mais autoritária à medida que o nível de urgência se vai tornando mais elevado? As interações humanas para com a natureza corporizam-se nas entidades materiais que constituem o ecossistema do planeta [24], e neste contexto, o destaque atribuído à materialidade apresenta-se como método para "converter a negligência ambiental" [25].

A obra apresentada nesta última exposição (Fig.4) é o registo de uma prática artística e oficinal em evolução. O vidro reciclado e o pó de tijolo não são apresentados aqui somente como resultado de explorações da sua fisicalidade. Como menciona a artista plástica norte-americana Linda Weintraub[26]: "A […] materialidade é elevada pelo contexto da arte, onde adquire significado conceptual, pragmático e ético (…) [funcionando como] um catalisador para a transformação cultural." Esta valorização é também reforçada pelo critico de arte alemão Boris Groys ao reforçar que:

> ***a relevância política da arte reside precisamente na forma como ela ajuda a valorizar as coisas existentes, colocando-as no domínio do valorizado e protegido […] o que funciona para 'sustentar' essas coisas e leva os artistas a revalorizar 'novos' valores e coisas.***
>
> 2014 a, b in Vella, 2021, p.117

Determina-se assim, que as tensões de longo prazo entre a produção artística e a necessidade de ações sustentáveis para com o meio ambiente, chegam a uma sentença sem resolução. Estes modos de produção, que se centram em tensões e características que os tornam inerentemente paradoxais, geram desafios intensos para o sujeito que procura fazer julgamentos sobre complexas questões com o objetivo

---

[24] Weintraub, 2019, p.3

[25] Weintraub, 2019, p.4

[26] 2019, p.17

de alterar/ resolver este estado paradoxal27. A obra aqui apresentada resulta de um caminho de aprendizagem e reajustamento que tem sido percorrido, e continuará a ser percorrido devido ao seu carácter ilimitado e inacabável, em perpétua transformação e reorientação. Como menciona a artista plástica suíça Ásthildur B. Jónsdóttir:

> ***[…] a sustentabilidade requer uma reflexão contínua sobre as nossas ações, as suas consequências conhecidas os seus possíveis resultados não intencionais e as suas estruturas, premissas e valores subjacentes.***
>
> Jonsdóttir, 2017, p.3

CONCLUSÃO

As várias etapas que caracterizam o processo jurídico assemelham-se neste contexto grandemente com as fases e divergências conflituantes de atuação que compõem o processo de criação: os pontos de partida, os dados a segundo os quais se inicia o processo criativo; o conflito e o caos criativo que subjaz toda criação artística e a determinação das consequências das escolhas que ditarão o resultado. Ao determinar uma sentença sem resolução, demarcada por todo o contexto que a antecedeu, esta torna-se aqui não uma trave ou escape, mas um reforço reflexivo que impele a prática artística a continuar a repensar constantemente os entrelaçamentos entre objetivos e ações de índole artística e sustentável, revelando-se não só exigido como exigente.

---

[27] Power et al., 2024

REFERÊNCIAS

1. Campbell, J. (2005). História Universal do Tijolo. (1ª Ed.) Portugal caleidoscópio _ Edições e Artes Gráficas, S.A.
2. FEVE, (2024), Glass: The Leading Sustainable Material for Healthy, Reusable and Infinitely Recyclable Packaging. FEVE – European Container Glass Federation. Disponível em: https://vidromais.pt/wp-content/uploads/2024/10/O-vidro-O-principal-material-sustentavel-para-embalagens-saudaveis-reutilizaveis-e-infinitamente-reciclaveis.pdf. Visitado a: 29.10.2025
3. Goldstein, J. e Foulkes-Arellano, P. (20214. Materials and Sustainability: Building a Circular Future. (1st Ed.) Routledge.
4. Jonsdóttir. A. (2017) Artistic Actions for Sustainability. Potential of art in education for sustainability. [Tese de Doutoramento]. University of Lapland. Finland.
5. Kuttel, N.M. (2024) Material agency in art installations: exploring the interplay of art, space, and materials in Detroit. Geographic Helvetica. vol. 79. pp. 149-160. Disponível em: https://gh.copernicus.org/articles/79/149/2024/. Visitado a: 07.09.2025
6. Nelson, M e Shilling, D. (Eds.) (2018) Traditional Ecological Knowledge: Learning from Indigenous Environmental Sustainability Cambridge University Press.
7. Weintraub, L. (2014) Whats's next? Eco Materialism and Contemporary Art. (1ª Ed.) Intellect Books.
8. Oppermann, S.[2021] New Materialism and the Non Human Story. In: Cohen J, Foote S,. The Cambridge Companion to Environmental Humanities. pp.258-272 Cambridge Companions to Literature. Cambridge University Press.
9. Power, s. (2024). A longitudinal analysis of judgement approaches to sustanability paradoxes. Tourism Magnment. vol.102. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article /pii/S0261517723001590#sec6. Visitado a: 24.10.2025
10. Sanz-Hernández, A. e Covaleda, I. (2021) Sustainability and creativity through mail art: A case study with young artists in universities. Journal of Cleaner Production. vol. 318. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S095965262

1027347. Visitado a: 27.10.2025

11. Vella, R. et al. (2021). It's About Time: Re-Imagining Present and Future Times in Art, Education and Sustainable Development. In: Wagner, E. Arts, Sustainability and Education Yearbook of the European Network of Observatories in the Field of Arts and Cultural Education. pp.115-129. Springer Singapore. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/354728975_It's_

About_Time_Re_Imagining_Present_and_Future_Times_in_Art_Education_and_Sustainable_Development. Visitado a: 24.10.2025

12. Weintraub, L. (2014) Whats's next? Eco Materialism and Contemporary Art. (1ª Ed.) Intellect Books.



CATARINA LIRA PEREIRA

Bordéus, 1977). Vive e trabalha em Lisboa. Detentora do título de Especialista em Belas Artes, é Professora Assistente na ECIA - IPLUSO. É doutoranda em Belas Artes, especialidade em Pintura, na FBAUL. Foi Bolseira FCT. Ao longo dos últimos 25 anos, realizou várias exposições individuais e participou em várias coletivas, nacionais e internacionais, das quais: "Scenario³", MU.SA - Museu das Artes de Sintra (individual, 2023); "Natureza x Ser humano", Projeto vencedor de Programa de apoio Arte e Ambiente, DGArtes (coletiva, 2022); "Review", Museu Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante (individual, 2020); "Selected Stories", Galeria Bangbang, Lisboa. (individual, 2015); "On the side", Fundação Júlio Resende, Gondomar (individual, 2013); "Breaktime", White8 galerie, Viena, Áustria. (individual, 2012); "Sets #3", Ramis Barquet Gallery, Nova Iorque, EUA. (coletiva, 2008); "Large formats", Alejandra Von Hartz Gallery, Miami, EUA. (coletiva, 2007). Produziu, mais recentemente, pinturas murais em Paredes de Coura, Valongo, e Valência, Espanha. Autora de várias publicações sobre arte contemporânea, exposições, obras e autores. Recebeu diversos prémios e distinções.

A descida do sagrado: Instrução, Audiência, Decisão

CATARINA LIRA PEREIRA

Um conjunto de três animações experimentais reinterpreta murais selecionados do painel Os Novíssimos do Homem (1961), de António Coelho de Figueiredo, presente no Tribunal da Relação do Porto. Cada vídeo corresponde a uma etapa do processo judicial – acusação, julgamento e sentença – e traduz a teologia visual do original numa narrativa que atravessa a passagem da lei divina para a lei humana, da revelação para a prova, da fé para o procedimento.
As obras foram criadas com recurso a inteligência artificial generativa, usada como instrumento de tradução e variação visual. A máquina obedece a instruções, produz imagens imprevisíveis e oferece distorções que se selecionam e integram. A autoria define-se nesse ato de escolha, onde o erro técnico adquire valor expressivo.
Cada animação inclui um momento de desconcerto – um gesto violento ou uma suspensão abrupta – que interrompe o fluxo narrativo e produz um efeito de deslocamento. A trilogia propõe, assim, uma leitura contemporânea do poder e da crença: o que antes era intocável desce ao plano do corpo, do som e da dúvida.

INTRODUÇÃO

A trilogia audiovisual composta pelas animações Instrução: Contra [ ], Audiência: Perante [ ] e Decisão: Sobre [ ] – propõe uma releitura visual e simbólica do universo judicial. Apresentadas no Tribunal da Relação do Porto como parte do programa expositivo O Processo, as três obras formam uma sequência que atravessa as fases clássicas de um julgamento: acusação, julgamento e sentença – sem pretender reconstituí-las de modo documental. O espaço do tribunal serve aqui como palco e metáfora: cenário onde se encena a

passagem do sagrado para o secular, da revelação divina para o rito institucional.

Esta trilogia transporta para o presente a ambiguidade kafkiana de Der Prozess [1] como jogo visual que expõe o caráter ritual e por vezes absurdo dos mecanismos humanos de poder e crença.

Cada animação corresponde a um ato, marcado por momentos de desconcerto que rompem a lógica previsível do processo. O conjunto articula o tom lúdico e a observação crítica: o que parece real revela-se encenação, e o que soa a ironia deixa ver uma verdade inquieta.

A estética de um mural religioso de 1961, reinterpretada através de inteligência artificial, converte-se assim em instrumento de deslocação – um meio de olhar a justiça como narrativa, sujeita a erro, repetição e paródia, em vez de a tomar como sistema.

1. NARRATIVA EM TRÊS ATOS

Embora apresentadas como obras autónomas, as três animações formam, em conjunto, uma só narrativa em três atos. Em Instrução: Contra [ ], assiste-se ao momento da acusação formal. Elementos de um inquérito são introduzidos e a figura da juíza profere a decisão de pronúncia: decide que o arguido será acusado. Segue-se Audiência: Perante [ ], com o julgamento a ganhar dimensão pública. As ruas enchem-se de jornalistas e vozes divididas; o clamor antecede o veredito. No interior, três juízes, os advogados e o acusado ocupam o espaço formal da decisão. Por fim, Decisão: Sobre [ ] revela a fase da sentença, quando o veredito é declarado e o desfecho é selado pela ação das autoridades. Apesar de cada parte se focar num segmento específico do processo, há uma linha condutora narrativa e estética que as une. As transições visuais encadeiam as cenas: cada imagem deriva da anterior e os elementos metamorfoseam-se uns nos outros numa continuidade fluída.

A trilogia retoma sempre a juíza, o polícia e o acusado. A juíza surge no feminino como encarnação simbólica da Justiça, ao passo que o polícia reaparece também enquanto função. Apenas o acusado permanece o mesmo indivíduo, com a mesma roupa e o mesmo penteado. Em cada ato, estes protagonistas interagem de modo distinto conforme a etapa judicial, mas mantêm entre si relações de poder reconhecíveis. Essa repetição com variações confere à trilogia um ritmo quase litúrgico, como se percorrêssemos um ritual laico da justiça moderna. A última cena de cada animação retorna



Fig.1. Vista parcial do conjunto mural Os Novíssimos do Homem, de António Coelho de Figueiredo, instalado no átrio do 3º piso do Tribunal da Relação do Porto. Observam-se, ao centro, os murais Juízo, O Decálogo e Inferno. © Catarina Lira Pereira

simbolicamente à imagem inicial, encerrando um ciclo que pode recomeçar indefinidamente, num loop perpétuo.

2. DO MURAL RELIGIOSO À JUSTIÇA SECULAR

Um dos traços centrais da trilogia é o processo de dessacralização visual e simbólica que percorre as três fases. As animações partem de três murais de Os Novíssimos do Homem, série que António Coelho de Figueiredo pintou em 1961 no Palácio da Justiça do Porto: O Decálogo, O Juízo e O Inferno (Fig.1). Cada um deles, reinterpretado digitalmente, dá origem a uma das animações – Instrução: Contra [ ], Audiência: Perante [ ] e Decisão: Sobre [ ].

No mural O Decálogo, Moisés recebe as tábuas da Lei de Deus no Monte Sinai, numa composição vertical que exaltava a origem divina e transcendente do mandamento jurídico. Essa imagem, concebida

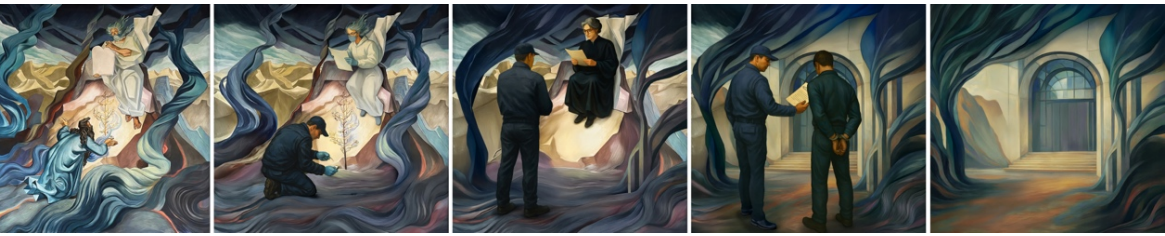


Fig.2. Sequência de imagens-chave da animação Instrução: Contra [ ].
© Catarina Lira Pereira

no contexto do Estado Novo, afirmava a lei como expressão de um poder moral absoluto. Na animação Instrução: Contra [ ], essa hierarquia dissolve-se. Moisés e Deus são substituídos por um polícia e uma perita forense. O gesto de revelação converte-se em recolha de indícios; a palavra divina torna-se relatório técnico. A autoridade já não emana do alto, mas do espaço onde se apuram provas e a partir do qual se produzem documentos. A verticalidade do Sinai reconfigura-se em cadeia horizontal de comando: perita, polícia, juíza, tribunal. A paisagem bíblica cede lugar à fachada do edifício judicial (Fig.2).



Fig.3. Sequência de imagens-chave da animação Audiência: Perante [ ].
© Catarina Lira Pereira

Na segunda fase, Audiência: Perante [ ], a referência passa a ser o Juízo. No mural original, Cristo ressuscitado paira sobre a multidão dos salvos e condenados, rodeado por anjos e trombetas. A nova imagem substitui o Cristo celestial pela figura da Justiça – cega, de espada e balança em punho – e os anjos por repórteres que disputam o enquadramento e procuram a primazia no relato público. A cena do Juízo Final converte-se num julgamento mediático, o sagrado institucional desce à arena pública. A verdade, antes revelada, torna-se ruído (Fig.3).



Fig.4. Sequência de imagens-chave da animação Decisão: Sobre [ ].
© Catarina Lira Pereira

Por fim, Decisão: Sobre [ ] transpõe o Inferno. Onde antes se viam corpos em queda, aprisionados por serpentes, aparece agora o sentenciado conduzido por dois guardas, enquanto uma equipa de reportagem ocupa o primeiro plano. O suplício eterno converte-se em punição regulamentada, e a serpente surge agora em forma de cabo que serpenteia no chão e prende as mãos do acusado. O inferno teológico dá lugar à lógica prisional (Fig.4).

Em cada fase, o sagrado perde uma camada. O divino torna-se humano, o humano burocrático e, eventualmente, o burocrático no violento. A trilogia transforma os murais de Figueiredo num palimpsesto digital, onde a memória religiosa se confronta com o poder terreno e as suas formas de julgamento. A justiça surge, assim, como construção frágil e mutável – despida da aura de infalibilidade e sujeita à prova do tempo, da imagem e da tecnologia.

3. SURPRESA E SUBVERSÃO EM CADA FASE

Apesar da cadência quase ritual das três animações, cada uma delas contém um momento inesperado e desconcertante que quebra a expectativa e introduz uma nota de caos ou ironia. Esses instantes funcionam como rasgos de subversão, e lembram-nos de que mesmo dentro da ordem institucional residem falhas, rupturas e absurdos. Em Instrução: Contra [ ], quando o polícia entrega o auto de acusação, o arguido parte subitamente para a agressão física contra o agente. Esse gesto insólito subverte a hierarquia da cena judicial, pois a violência irrompe quando se esperaria formalidade. Em Audiência: Perante [ ], em pleno julgamento, uma bomba explode na sala de audiências. O impacto quebra a solenidade do tribunal e suspende o curso de ação. Juízes, advogado e acusado colapsam num estado

ambíguo entre o desmaio e a morte, cena que nos lembra que a justiça – por mais institucionalizada – não está imune a fatores disruptivos e imprevisíveis, sejam eles externos ou internos. Em Decisão: Sobre [ ], após o veredicto, a narrativa promete resolução. No entanto, a expectativa de catarse dissolve-se num gesto súbito de brutalidade: o guarda que acompanha o sentenciado entra com ele numa cela e, fora do enquadramento, ouve-se o som de uma agressão. Não se vê o ato, nem o seu resultado – permanece apenas o som, ambíguo, entre espancamento e execução. O ciclo fecha-se: o gesto inicial do acusado a agredir o agente da autoridade regressa invertido, agora aplicado pelo poder que antes fora desafiado. É o ponto terminal da descida do sagrado – o momento em que a justiça, privada de transcendência, reproduz a violência que deveria conter.

A máquina judiciária, tal como representada, é permeada por acidentes, erros e excessos humanos. A sensação de surpresa e estranheza gerada por essas quebras de expectativa aproxima-se da atmosfera onírica e absurda de Kafka, em que o insólito emerge sem explicação clara. Ao ver o arguido a revoltar-se contra o polícia, a explosão no tribunal ou o guarda a atuar fora do olhar institucional, o espetador entra num terreno incerto. Por outro lado, a narrativa não oferece interpretação única; abre espaço para várias leituras e deixa suspensa a questão do que, afinal, ocorre perante a justiça e à margem dela.

4. IA COMO INSTRUMENTO DE TRADUÇÃO VISUAL

Durante o processo de criação destas animações, fez-se uso de inteligência artificial generativa como instrumento técnico de variação e tradução visual. O sistema recebeu instruções precisas: imagens de base derivadas dos murais de António Coelho de Figueiredo e descrições textuais que orientavam o tipo de transformação pretendida. A máquina respondeu com um conjunto de resultados probabilísticos – previsíveis na sua lógica, mas nem sempre no seu efeito.

A IA funcionou como mecanismo de execução: um tradutor literal de comandos, sem consciência nem escolha. A intervenção humana



Fig.5. Detalhes das mãos do arguido. Acima à esquerda, a versão original gerada pelo Dall·E via ChatGPT; nas restantes, tentativas de correção recorrendo ao Generative Fill do Photoshop. As soluções criadas por este algoritmo agravaram as deformações anatómicas, com dedos fundidos ou construções ainda menos verosímeis.
© Catarina Lira Pereira

situou-se na definição da estratégia, na seleção e na recomposição final das imagens.
A autoria manifesta-se nesse gesto de decisão – na capacidade de escolher o que permanece e de descartar o que não cumpre a intenção (Fig.5). A máquina apenas fornece matéria bruta: imagens sem vontade.

Mesmo assim, os resultados revelaram-se por vezes inesperados. Em certos momentos, o algoritmo devolveu distorções ou movimentos que não correspondiam exatamente à instrução inicial.

Durante a fase da Instrução, por exemplo, programou-se uma ação em que o polícia empurrava o arguido em direção à saída, simulando uma detenção. O sistema gerou, em vez disso, uma sequência em que o arguido se ajoelhava e, subitamente, agredia o agente.
Essa inversão – totalmente imprevista – foi incorporada à versão final, porque, dentro do plano simbólico da obra, o erro funcionava: introduzia uma quebra de previsibilidade que reforçava o carácter desconcertante da narrativa.

Fenómenos análogos surgiram nas demais fases – rostos desfigurados, gestos erráticos, pequenas falhas de transição. Essas imperfeições foram mantidas enquanto rastros do funcionamento cego da máquina, marcas de uma obediência sem consciência.

O uso da IA teve, portanto, um valor duplo: técnico e conceptual.
Técnico, por permitir a mutação fluída entre os diferentes estados da imagem; conceptual, por rebaixar deliberadamente o tom sagrado do material de origem.

Ao introduzir incongruências visuais, a ferramenta digital desloca o imaginário da revelação divina para o domínio do erro humano – ou, mais exatamente, do erro mecânico. Dessa operação resulta uma estética híbrida: o mural clássico confronta-se com o ruído estatístico do presente.

A tradição pictórica e o cálculo probabilístico coexistem, mas não se confundem. O gesto humano mantém-se soberano, ainda que mediado por uma máquina que, obedecendo, trai. A inteligência artificial, nesse sentido, não atua como coautora, mas como tradutora literal – cega, eficiente, imprevisível. Uma ferramenta que amplia o território do visível sem jamais produzir sentido por conta própria.

CONCLUSÃO

A trilogia audiovisual contrapõe o imaginário sacralizado do passado à materialidade do presente e observa a justiça enquanto processo humano, sujeito a tensões, ambiguidades e rupturas.

Ao longo de Instrução, Audiência e Decisão, o que era um motivo bíblico de autoridade imaculada converte-se numa alegoria jurídica profana, povoada de personagens falíveis e situações desconcertantes. A narrativa une as três fases num contínuo coerente, ao passo que cada animação introduz o seu próprio momento de rutura que impede a harmonia e expõe o desequilíbrio do sistema.

O recurso a inteligência artificial generativa introduz uma camada de imprevisibilidade técnica. Os momentos de estranheza resultam precisamente dos erros, distorções e imperfeições produzidos pelo algoritmo. Essas falhas, imprevisíveis e sem intenção, tornam-se matéria expressiva quando reinterpretadas e integradas na obra.
A máquina não pensa nem decide, mas o seu funcionamento cego gera desvios que desestabilizam o previsível. A apropriação desses desvios traduz-se em comentário visual sobre o próprio tema da justiça: um sistema que pretende ser exato, mas vive de lapsos, omissões e excessos.

Sem nomear culpados ou inocentes, as três obras evidenciam tensões universais entre ordem e caos, lei e equidade, autoridade e abuso.
A experiência de quem assiste oscila entre a familiaridade ritual de um julgamento e a perplexidade perante o absurdo que irrompe – sensação próxima da que Kafka explora no seu Prozess [1].

Ao dessacralizar imagens e símbolos outrora intocáveis, a triologia audiovisual propõe outra visão da justiça: nem pedestal divino, nem máquina infalível, mas empreendimento humano em que ocorre a tentativa contínua, e talvez impossível, de ser justo.

REFERÊNCIA

1. Kafka, F. (1925). Der Prozess. Verlag Die Schmiede.



CLAUS VOSS

Artista plástico nascido em 1993, no Brasil, e formado pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Especializado em pintura a óleo sobre linho, desenvolve trabalhos que evocam paisagens sensíveis e atmosferas intimistas. Em 2023, defendeu a sua dissertação de mestrado intitulada *Pintar no tempo – Ressonâncias da arte romântica.*

A sua obra já foi apresentada em galerias como a Verena Kerfin em Berlim, entre outros espaços.



Fig.2. Claus Voss, "Casa dos artistas II", Óleo sobre tela, 60x70 cm, 2025 ©Claus Voss

Casa dos Artistas I é inspirada na obra *O Artista da Fome*, de Franz Kafka, que, através de uma abordagem surreal, reflecte sobre a condição existencial daqueles que se dedicam à arte. No contexto do circo, Kafka constrói uma ontologia da marginalidade, revelando que mesmo à margem da sociedade não se escapa à dureza da realidade. Em *Casa dos Artistas II*, a referência é feita directamente ao artista da

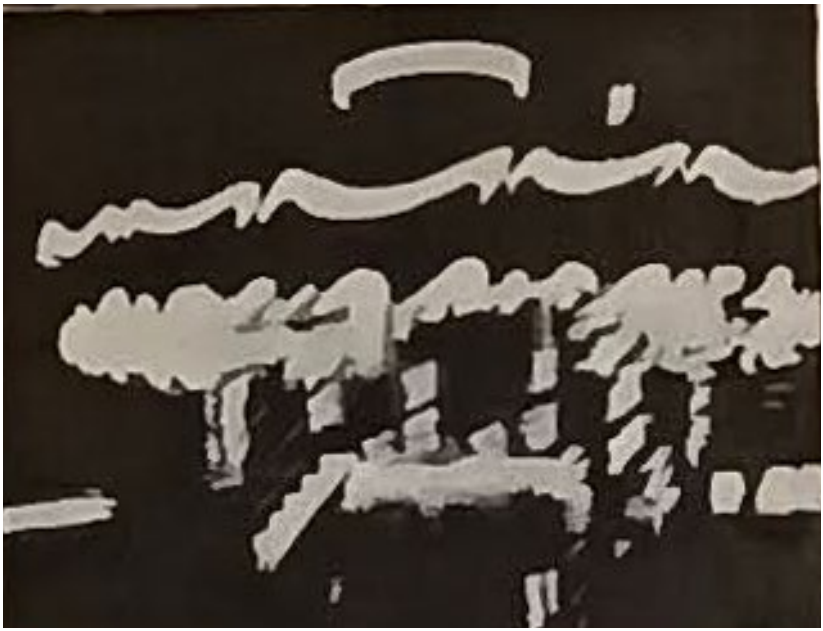


Fig. 1. Claus Voss, "Casa dos artistas I", Óleo sobre tela, 44x54 cm, 2025©Claus Voss

fome, personagem cuja habilidade consiste em sobreviver longos períodos sem se alimentar. Na sua jaula, onde expõe a sua arte, existe apenas um copo de água para molhar a boca e um prato para recolher o dinheiro do público. A pintura presta homenagem ao centenário da morte de Kafka, retomando o simbolismo da sua obra para pensar a prática artística como acto de resistência, sacrifício e exposição pública, num ciclo contínuo de busca por sentido e reconhecimento.



Vista da exposição #Julgamento ©Tomás Loureiro



FILIPA TOJAL

1993, Freamunde. É artista plástica, vive e trabalha no Porto. Licenciada em Pintura, é atualmente doutoranda em Belas Artes na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Entre 2016 e 2020 viveu no Japão, onde concluiu o Mestrado em Pintura na Tokyo University of the Arts. Desde então, tem desenvolvido uma carreira artística internacional que abrange os Estados Unidos, a Austrália, a Europa e a Ásia. A sua prática, enraizada na pintura, expande-se para a instalação, refletindo uma relação íntima e sensível com o espaço. Explora a paisagem através do ato de contemplação, onde memória e experiência direta se cruzam, abordando ambas pela materialidade intrínseca da pintura. As suas composições emergem de gradações subtis, deslocamentos e sobreposições, numa delicada exploração dos elementos que a rodeiam. Entre as suas exposições individuais destacam-se *Fallen Apricots* (Pequim, 2024), *Visible Transparency, Unclear Opacity* (Tóquio, 2024), *Ecotone* (Los Angeles, 2023), *Above the Treetops* (Sydney, 2022), *Longe* (Guimarães, 2022), *Unflatten* (Berlim, 2021) e *Trees All Singing* (Porto, 2019). É representada nos Estados Unidos pela Sage Culture Gallery (Los Angeles) e na Ásia pela Space of Time Gallery (Pequim).

Ponderar: a demora do gesto

FILIPA TOJAL

Processus, do latim *procedere* — "avançar, seguir adiante" — é sempre uma sequência: um encadeamento de passos, gestos ou acontecimentos que se prolongam no tempo. Não se trata portanto de um resultado, mas de um modo como tudo se dispõe, se confronta e se transforma. Em cada passagem, o que foi não desaparece, desloca-se. Cada etapa transporta a anterior e prepara a seguinte. Entre uma e outra, há um instante de suspensão — um espaço em que se observa e se mede.

Ponderar, do latim *ponderare* — "pesar, equilibrar, medir o peso" — não é o ato da sentença, mas o da hesitação: o tempo anterior ao veredito. É a pausa em que se procura equilíbrio entre o peso e a leveza, entre o impulso e a contenção. Na linguagem do direito, é avaliar o peso das provas, na da pintura, medir a densidade e a espessura do gesto — a transparência, a opacidade e a tonalidade da matéria. Em ambos os casos, trata-se de um exercício de atenção — um modo de relação com o (in)visível que exige demora.

Na prática artística pode pensar-se como testar a resistência dos elementos, o seu peso, a sua relação com o espaço e com a luz. Este exercício define o modo como o trabalho se constrói: pela atenção, pela repetição e pelo deixar que o tempo elucide. Trata-se de reconhecer os elementos, atribuir-lhes lugar e proporção. Essa dimensão, simultaneamente sensitiva e racional, percorre o conjunto de três trabalhos — *Recolha e Possibilidade, Demora , Ponto de Pouso* — que configuram um processo de observação e decisão.

TRÊS MOMENTOS DE UM PROCESSO

Recolha e Possibilidade marca o início (figura 2). Papéis de diferentes gramagens e origens, esteiras de tatami, pigmentos, aglutinantes, um livro. Elementos dispostos num plano horizontal, como sobre uma



Fig.1. Filipa Tojal, "Ponto de Pouso", Papéis de diferentes gramagens e origens, esteira de tatami, pigmentos, aglutinantes, vidro, madeira. Dimensões variáveis, 2025 © Filipa Tojal



Fig. 2. Filipa Tojal, "Recolha e Possibilidade" (Detalhe), Papéis de diferentes gramagens e origens, esteiras de tatami, livro, pigmentos, aglutinantes, matérias diversas. Dimensões variáveis, 2025
©Filipa Tojal

mesa de trabalho — é o primeiro campo de prova. A disposição é frágil e transitória: os fragmentos acumulam-se, parecem não se fixar. Cada deslocação é uma hipótese. Como na fase inicial de um processo, o gesto consiste em reunir, observar e testar — dispor as matérias antes que se formule qualquer juízo. Os fragmentos são reunidos sem hierarquia, onde cada elemento conserva a sua autonomia e a sua incerteza. A composição é deliberadamente provisória: uma tentativa de organização que não se completa, uma ordem frágil em permanente revisão. O olhar do espectador é convidado a percorrer o campo como quem recolhe indícios de algo que ainda não foi dito. Aqui, o ato de compor é também o de testar, reconhecer relações e distâncias, e procurar um equilíbrio.

Em *Demora* (figura 3), a matéria reduz-se e as camadas aproximam-se. O vidro surge como mediador entre o visível e o invisível. A transparência deveria clarificar, mas introduz resistência; o olhar é interrompido, forçado a parar. O trabalho situa-se entre impulso e reflexão, entre o fazer e o observar. Como sugere Mary Jacobus sobre Cy Twombly, o gesto do pintor situa-se entre o impulso e a reflexão

[6] — é neste intervalo que o gesto encontra o seu lugar. Como propõe Maurice Blanchot, há uma espécie de espera sem objeto — um tempo suspenso onde o visível hesita em tornar-se forma [2]. Tal como no momento em que se suspende o julgamento para reconsiderar as provas, a obra detém-se num limiar: um estado intermédio entre ver e decidir, onde o gesto é avaliado antes de poder ser concluído.

O terceiro momento *Ponto de Pouso* (figura 1 e 4) é o da quase-sentença, assumindo-se o quase como um contínuo. A composição ergue-se agora no plano vertical — praticamente o mesmo conjunto de elementos anteriores, reorganizados, transformados, consolidados. Há ainda incerteza, mas também uma definição incipiente: a forma começa a consolidar-se, a matéria ganha contorno. Se *Recolha e Possibilidade* é o campo da preparação e *Demora* a fase da reflexão, esta composição final é a tentativa de resolução. Contudo, a resolução nunca é total. O trabalho preserva o caráter fragmentário do processo, afirmando a pintura como uma forma concreta daquilo que é refletir. Inspirando-me mais uma vez em Blanchot, o gesto aproxima-se daquilo que nunca se completa — uma presença que oscila entre forma e desaparecimento [2].

Este plano, neste momento de passagem, a ponderação revela-se matericamente.

Ao longo destes três momentos, a instalação transforma-se numa gramática da ponderação: observar, ajustar, reavaliar. A pintura pensa através da disposição dos seus próprios elementos. Inspirando-se em Hubert Damisch, poder-se-ia dizer que a pintura não pensa como o filósofo, mas como pintura: com a sua gramática e os seus próprios modos de relação [4]. Do mesmo modo, o juiz não pensa a partir apenas de princípios teóricos, mas de casos concretos. O seu raciocínio desenvolve-se na relação entre factos, provas e circunstâncias — uma forma de pensamento que parte da experiência, como a do pintor perante a matéria.

A DECISÃO DO GESTO

A prática artística desenvolve-se aqui como um exercício de ponderação: medir o visível sem o deter, encontrar proporção sem eliminar o imprevisto. A pintura, neste contexto, apresenta-se como um campo de decisão em curso — um espaço onde o gesto se torna forma de pensamento e onde cada escolha material é, ao mesmo

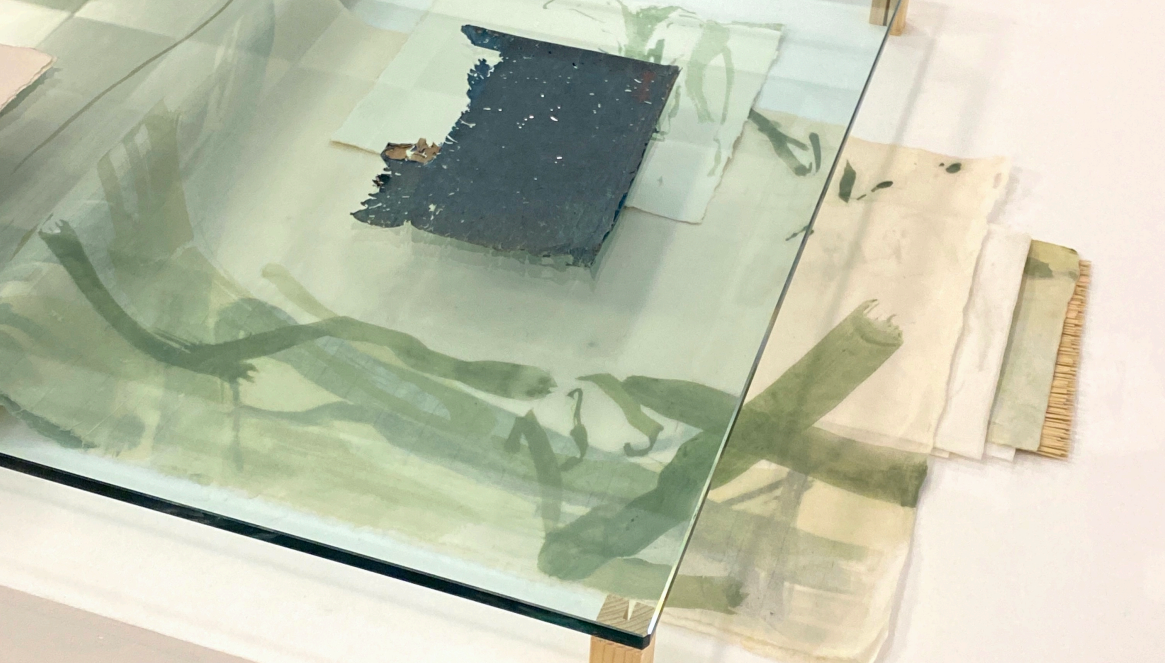


Fig. 3. Filipa Tojal, "Demora" (Detalhe), 2025 ©Filipa Tojal

tempo, uma pergunta. Esse exercício implica permanecer diante das coisas, permitir que o tempo se demore e que a matéria responda — uma prática próxima da contemplação. Como lembra Maurice Blanchot, toda a criação vive nesse limiar entre o aparecer e o desaparecer, onde o gesto procura uma forma sem nunca a possuir inteiramente [2].

Byung-Chul Han recorda que a contemplação requer distância face ao fluxo de informação e comunicação — a arte da pausa é, para ele, a arte de viver [5]. Essa pausa, entendida como demora e reflexão, estrutura o processo e devolve ao gesto o seu tempo natural. Ponderar é dar tempo — tempo à matéria, ao gesto, à resolução. É aceitar que o pensamento se constrói por camadas, por aproximações, por revisões sucessivas. Evaldo Coutinho descreve a testemunha participante: aquela que observa de dentro, sem se excluir do que contempla [3]. É nessa posição que me situo — entre impulso e reflexão, entre fazer e observar. Essa dupla condição permite uma prática que é simultaneamente analítica e sensível, rigorosa e intuitiva. A distância, que poderia ser um afastamento, é na verdade um modo de ver mais claro.

Entre o gesto e a prova, entre o ver e o decidir, a pintura aproxima-se do funcionamento de um processo judicial. Também aqui há recolha,

análise e deliberação. Cada elemento apresentado — um fragmento, uma camada, um tom — é uma prova que se submete à ponderação do olhar. O espaço expositivo torna-se assim o lugar da audiência, onde as evidências visuais se confrontam, dialogam e aguardam interpretação. Tal como num processo, onde o juiz suspende o veredito até que todas as provas sejam examinadas, também a pintura requer tempo até à sua conclusão. O atelier pode ser como um tribunal: um lugar onde se pesam os vestígios, se avaliam as matérias, se testa o equilíbrio entre o que se mostra e o que se oculta.

Neste sentido, a ponderação para além de um mero método, entende-se como uma postura perante o mundo. Ponderar é lidar com o (in)visível de modo responsável, medir sem dominar, agir sem precipitação. Como defende Bachelard, trata-se de habitar o tempo e o espaço pela atenção — deixar que a forma surja pela convivência e não pela imposição [1]. É permitir que o tempo se inscreva na prática, que o gesto encontre o seu peso e que a forma se revele no seu próprio ritmo. A pintura, enquanto espaço de ponderação, propõe uma ética da atenção. Cada escolha transporta a memória das decisões anteriores, e o conjunto constitui o testemunho de um processo em aberto. O resultado, distante de uma sentença em si, aproxima-se mais do registo dessa procura. Como diria Blanchot, é nessa demora — nesse quase — que o gesto encontra a sua verdade [2]. Ponderar é dar às coisas o tempo e o peso que lhes pertencem — e reconhecer, nesse ato, a medida justa entre o gesto e o julgamento, entre o ver e o decidir.

REFERÊNCIAS

1. Bachelard, Gaston. (1994). *The Poetics of Space.* London: Penguin Classics.
2. Blanchot, Maurice. (2003). *O Espaço Literário* (A. Dinis, Trad.). Lisboa: Vega.
3. Coutinho, Evaldo. (1997). *Testemunha-participante.* Recife: Editora Universitária UFPE.
4. Damisch, Hubert. (1993). *A origem da perspectiva.* Campinas: Papirus.
5. Han, Byung-Chul. (2016). *O aroma do tempo: um ensaio filosófico sobre a arte da demora.* Lisboa: Relógio D'Água.
6. Jacobus, Mary. (2016). *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint.* Princeton, NJ: Princeton University Press.



Fig 4. Filipa Tojal, "Ponto de Pouso", Papéis de diferentes gramagens e origens, esteira de tatami, pigmentos, aglutinantes, vidro, madeira. Dimensões variáveis, 2025 ©Filipa Tojal



FRANCISCO ARAÚJO

Francisco Loureiro De Araújo nasceu em 2 de Março de 2000 e licenciou-se em Pintura pela Faculdade de Belas Artes do Porto em 2023. Concluiu o Mestrado em Artes Plásticas Pintura na mesma instituição em 2025. Iniciou os estudos de pintura a óleo aos 15 anos no Atelier Carolina Brandão. Frequentou 6 anos o Atelier de Arte Realista do Porto tendo participado em formações com mestres internacionais. Realizou conferências no Museu Nacional Soares dos Reis sobre a coleção e na conferencia II Jornada Ibero Americana Museus e Sustentabilidade. Foi finalista em vários concursos nacionais e internacionais como Figurativas 2025 MEAM, tendo sido distinguido com Menção Honrosa no concurso internacional de arte figurativa The Almenara ART PRIZE 2025.

José do Telhado – Tribunal da Relação do Porto

FRANCISCO ARAÚJO

A exposição “O Processo” subdividiu-se em três atos - Acusação, Julgamento e Sentença, propondo uma reflexão critica e artística sobre as narrativas associadas à justiça e ao espaço do Tribunal da Relação do Porto. Com este mote partiu-se de referências icónicas do Museu do Conflito como José do Telhado, um dos mais conhecidos processos que passou por este Tribunal. José do Telhado é um lendário bandido romântico, personagem romantizada por Camilo Castelo Branco, comparado como o "Robin dos Bosques português". Este “bandido-herói” presente na memória coletiva portuguesa possui na sua imagem uma construção de ficção-realidade, o que o coloca como uma personagem mítica. Esta exposição além de criar um cruzamento entre domínios do Direito e da Arte, cria uma relação direta com os trabalhos investigativos. Desta forma, as obras surgem na sequência de um projeto de investigação realizado na faculdade de Belas Artes do Porto, que tem como objetivo principal colmatar algumas das lacunas existentes na representação imagética das lendas, mitos e contos da tradição oral portuguesa, transpondo-os para o campo da pintura na contemporaneidade..

INTRODUÇÃO

Partindo de referências icónicas do Museu do Conflito , José do Telhado surge como um dos mais conhecidos processos que passou pelo Tribunal da Relação do Porto. Um lendário bandido romântico, personagem romantizada por Camilo Castelo Branco, comparado como o "Robin dos Bosques português". Este “bandido-herói” presente na memória coletiva portuguesa possui na sua imagem uma construção de ficção realidade o que o coloca como uma personagem mítica.

José do Telhado nasceu em 1818, no Minho, mais precisamente em Castelões. Este foi um militar condecorado pela sua bravura, participante em episódios marcantes da história nacional, como na guerra civil portuguesa (Barreira, 2010).

Após a sua célebre passagem pelo Tribunal da Relação do Porto, em que encontrou Camilo Castelo Branco na Cadeia da Relação, acabou por ser condenado ao degredo em África.

Desta forma, terminou os seus dias em Angola. Barreiro (2010) refere que José do Telhado foi considerado um bom homem, respeitado pela população, consolidando uma imagem de herói eterno que contrasta com a de salteador e assassino. Tornou-se, assim, uma das personagens mais controversas da história de Portugal e as suas aventuras são já ecoadas por mais de um século.

José do Telhado foi conhecido pelos seus assaltos e pela sua quadrilha. Este assaltava nas estradas e nas quintas dos nobres da região norte do país como a zona do Douro e Minho (Barreira, 2010). É uma personagem redonda, tal como se denomina no teatro, um fora da lei mas herói popular, uma personagem dicotómica que traz à discussão o conceito de justiça paralela. Estes justiceiros, segundo Eric Hobsbawm, surgem num rompimento de laços da população com um sistema que sentem injusto, fazendo consequentemente surgir personagens que cometem crimes de forma aventureira (Barreira, 2010). Estes bandidos heróis tornam-se admirados pelo público ou cidadãos, muitas vezes não agindo diretamente contra os regimes mas sim em resposta às radicais diferenças sociais.

1. Acusação - Ato I de um Ciclo Judicial em três partes

A Acusação marcou o início do ciclo expositivo no Tribunal da Relação do Porto. Este projeto desenrolou-se em três atos - Acusação, Julgamento e Sentença, propondo uma reflexão critica e artística sobre as narrativas associadas à justiça e ao espaço do tribunal.

Desta forma, colocou-se o desafio de traduzir para a pintura o lendário bandido romântico José do Telhado , articulando a sua ligação direta à história Tribunal da Relação do Porto à exposição do Museu do conflito.

A primeira obra surge na sequência de um projeto de investigação realizado na faculdade de Belas Artes do Porto que tem como objetivo principal colmatar algumas das lacunas existentes na representação imagética das lendas, mitos e contos da tradição oral portuguesa, transpondo-os para o campo da pintura na contemporaneidade.

Num contexto cultural onde a imagem desempenha um papel central na construção da identidade coletiva, é necessário a transposição

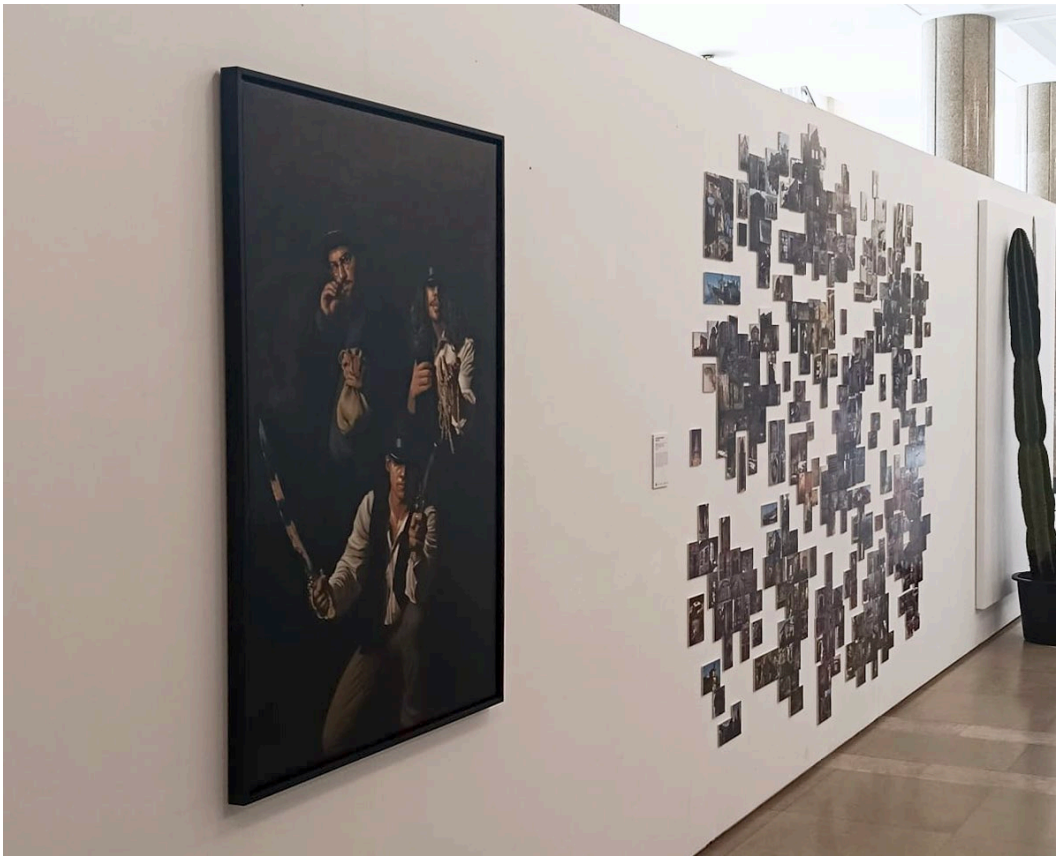


Fig. 1. Francisco Araújo, "José do Telhado", óleo sobre tela, 120x80cm, 2025 ©Francisco Araújo

destas narrativas para o campo da pintura, enfatizando o valor simbólico e social destas. Ao transpor estas narrativas para o campo pictórico, não só se reforça a sua presença simbólica no imaginário coletivo, como também se contribui ativamente para a sua preservação, atualização e circulação cultural.

A pintura afirma-se, assim, como meio privilegiado de expressão identitária, interpelando o espectador não apenas no plano estético, mas também nos planos afetivo, histórico e político. O projeto surge como afirmação da pintura enquanto meio de conhecimento, um espaço de tradução cultural, onde o passado e o presente se cruzam, e onde a memória se reinscreve em permanente diálogo com a identidade e a imaginação enfatizando o potencial renovador da arte na contemporaneidade (Araújo, 2025)



Fig. 2. Francisco Araújo, Vista da exposição ©Francisco Araújo

Desta forma, na Acusação apresentam-se os facto que fundamentam este momento, é assim apresentada a personagem José do Telhado com elementos da sua quadrilha a partir da obra "José do Telhado" 2023 (fig.1). O bandido romântico é o único que olha para o espectador, apresentando-se. Este provoca desde logo com a moeda junto ao rosto, o saco de moedas que segura surge como facto da sua acusação simbolizando o roubo. Outros factos são anunciados por via das personagens que o acompanham como as joias saqueadas que a personagem a sua direita exibe ao espectador. Completando o triângulo invertido que é associado ao terreno na tradição da pintura (ou seja ao pecado) o nosso olhar encontra a terceira personagem que surge com as armas utilizadas nos tão famosos roubos da quadrilha. Estes apresentam-se com trajes tradicionais do Minho da altura,

criando uma ligação ao norte de Portugal onde decorreram as histórias, tentando cruzar a verdade com a ficção.
A luz coada caravagista traz à tona os rostos das figuras mergulhadas na escuridão, como se de uma memória ou um sonho se tratasse, como um ambiente teatral sem espaço nem tempo.

2. Julgamento - Ato II de um ciclo judicial em Três Partes

Neste segundo momento, em o Julgamento, são apresentadas as provas e pretendeu-se promover uma reflexão crítica por parte do espectador, um espaço de diálogo entre a arte, o direito e a sociedade, onde estes são convidados diretamente a participar , transformando o Tribunal num espaço expandido de debate e diálogo. Assim, foi construído como um dilema, como um exercício ético e estético, com dois possíveis desfechos da história de José do Telhado, onde se prepara a etapa final da Sentença, em que numa das obras " Assassino" 2025 (Fig.3) é apresentada a prova de homicídio por parte do bandido, e do outro lado , a obra "Ascensão" 2025 (Fig.4) em que se apresenta como inocente, com uma analogia direta à piedade, num momento em que a alma pura é levada para o céu.
A obra "Assassino" (2025) apresenta um dos momentos descritos por Camilo Castelo Branco em "Memórias do Cárcere" 1862 em que o Bandido Herói degola um homem .
A tensão do instante do ato do assassinato é exacerbada com a luz rasante.
O fundo negro que cobre a personagem transmite a ideia de pecado, já que a escuridão no mundo ocidental teve sempre uma conotação negativa muito devido à Alegoria da Caverna de Platão da cultura que criou os alicerces do pensamento ocidental, mas também pela própria simbologia da noite (Cirlot,2000).
Já a "Ascensão" 2025 surge como um obra luminosa. De forma a demostrar que o herói romântico José do Telhado seria absolvido dos seus crimes, criou-se uma ligação direta com a justiça divina levando para o campo espiritual, trazendo a ideia de evolução espiritual e misericórdia. Esta obra cria um ligação conectiva mais forte com a personagem de José do Telhado em Angola no final de vida e com o seu lado justiceiro de herói do povo.
A personagem que transporta o herói é Nossa Senhora da Conceição, como enuncia os seus traços iconográficos característicos



Fig. 3. Francisco Araújo, "Assassino", óleo sobre papel tela, 2025
©Francisco Araújo

como as vestes e os lírios no cabelo, criando uma relação direta com o retábulo exposto à entrada do Museu do Conflito da Padroeira de Portugal. Esta obra é bastante impactante tanto pela sua história e presença no tribunal como pela forma como está exposta, sacralizada pelas proteções e distância ao espectador. Deste modo, era importante que esta surgisse nesta articulação criativa e no diálogo



Fig. 3. Francisco Araújo, "Ascensão", óleo sobre papel tela, 2025
©Francisco Araújo

com o espectador e com o espaço do tribunal.3. Sentença - Ato III de um ciclo judicial em Três Partes

Para este momento foi realizada a obra "O Juízo Final de José do Telhado" 2025 (Fig.5) que está presente na exposição "Zé do Telhado: O Justiceiro Romântico" pela Cooperativa Árvore na



Fig. 5. Francisco Araújo, "O Juízo Final de José do Telhado", óleo sobre tela, 100x120cm, 2025 ©Francisco Araújo

Faculdade de Economia do Porto, como celebração do bicentenário do nascimento de Camilo Castelo Branco e os 150 anos da morte de José do Telhado.

Esta obra propõe-se como o desfecho do processo de José do Telhado, como um final em aberto pois é um processo que nunca se poderá encerrar. É este facto e a complexidade da personagem e da discussão que esta cria que assenta a beleza ou a curiosidade nesta interrogação infinita do seu caso.

José do Telhado surge como a personagem de Cristo nas composições clássicas, no meio de um triângulo ascendente, da Trindade. Este é composto pela Nossa Senhora da Conceição, completado por um juiz e por Camilo Castelo Branco.

O bandido romântico é apresentado a ser transportado para os céus pela Padroeira de Portugal, que demonstra alguma dificuldade nesse exercício como se de o peso dos pecados dificultasse o seu transporte.

O Juiz tenta puxar o bandido para a terra, para o mundo dos pecadores, surgindo vestido com as vestes expostas à entrada do Museu do Conflito. Na sua mão transporta o processo de José do Telhado exposto no mesmo Museu, a entrando em diálogo direto com a coleção. Já do lado oposto surge Camilo Castelo Branco, admirado ou apaixonado pela personagem ou pelo instante. Este escreve tudo o que vê, criando uma relação tanto com a escrita compulsiva que tanto caracteriza o escritor, como também cria uma analogia simbólica dos momentos de partilha entre este e o seu herói romântico na Cadeia da Relação, já que foi o trabalho do escritor que romantizou a personagem de Zé do Telhado e nos possibilitou fantasiarmos a partir dela nos dias de hoje.

José do Telhado apresenta-se assustado, como se não soubera qual o seu destino após a morte, como se estivesse a ser julgado no purgatório, sem saber qual será o desfecho, qual será a sua sentença, inspirando-se em autores como Dante e Gil Vicente. A sua mão à direita apresenta-se limpa, voltada para Nossa Senhora da Conceição e para Camilo Castelo Branco, que o romantiza como um herói. Já a mão à esquerda está suja de sangue, ou seja, símbolo de quem já matou, voltada para o Juiz que o toma como culpado. De reparar na posição da Nossa Senhora da Conceição que evita olhar a mão ensanguentada, como que perdoando todos os seus pecados.

CONCLUSÃO

As obras realizadas para a trilogia Acusação, Julgamento e Sentença oferecem um olhar sobre a identidade coletiva portuguesa, sobre o modo como a arte e o imaginário popular continuam a construir o nosso entendimento da justiça e foi preponderante esta reflexão acontecer num espaço como o Tribunal da Relação do Porto.

REFERÊNCIAS

Barreira, C. (2010). Banditismo e práticas culturais: a construção de uma justiça popular. Revista de CiênCias soCiais, 41(2), 73-82.

Cirlot, J. E. (2000). Dicionário de Símbolos. Publicações D. Quixote 1

Araújo, F. (2025). Reverberações no tempo: A transformação de narrativas lendárias, míticas e contos populares na pintura contemporânea [Tese de mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto].



INÊS AMORIM

Artista plástica, investigadora e docente no Instituto Politécnico de Viana do Castelo (IPVC), na área da escultura e moldes. Licenciada e mestre em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e com formação na técnica de vidro soprado pelo CENCAL – Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica, desenvolve investigação sobre a intersecção entre materialidade, técnica e fenomenologia, explorando a reapropriação de matérias industriais na prática artística contemporânea. Participou em residências artísticas, nacionais e internacionais, como o Ground LAB (Bienal da Ardósia, 2021) e o projeto Arts and Crafts Aujourd'hui (I2ADS, 2023), com exposição na Rona Gallery e integração de obras no Slovenské Sklárske Múzeum. Expõe regularmente desde 2017, destacando-se Significant Form (2023) e Do Industrial ao Orgânico (2024). Publica e apresenta comunicações em contexto académico, articulando o ensino com a criação artística e a transmissão de saberes materiais e técnicos.

O Tribunal Enquanto Espaço de Pensamento Sensível

INÊS AMORIM

O presente artigo propõe uma reflexão sobre o Tribunal da Relação do Porto enquanto dispositivo de poder, a partir da exposição O Processo. Através de uma estrutura tripartida – processo, acusação e sentença – a prática artística é entendida como um modo de pensamento que reconfigura os regimes de visibilidade, autoridade e experiência sensível. Ao partir de referências como Merleau-Ponty, Bachelard, Ingold e Deleuze & Guattari, pretende-se abordar a criação como um campo fenomenológico, onde o corpo e a matéria participam ativamente na constituição do sentido. As intervenções apresentadas exploram diferentes tipos de tensões, propondo um deslocamento do processo de um julgamento enquanto operação tendencialmente racional, para um exercício de atenção e escuta sensível. A arte, ao habitar um espaço institucional de autoridade, amplia o seu campo de questionamento, introduz a incerteza como forma de conhecimento e devolve à perceção o seu poder de transformação.

O Tribunal Enquanto Espaço de Poder

Nenhum espaço é neutro. Cada lugar transporta consigo uma espessura simbólica e sensorial que ultrapassa a sua funcionalidade. Entende-se, portanto, que a relação entre forma, luz, som, matéria e corpo participam ativamente na constituição da experiência. Mais do que um cenário, o espaço torna-se num agente de significado: orienta o gesto, molda a perceção e determina o modo como habitamos e interpretamos.

> ***O espaço apreendido pela imaginação não pode permanecer o espaço indiferente, o espaço entregue à medida e à reflexão do geómetra. É um espaço vivido, e vivido não na sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. (...) É um espaço amado, um espaço que se defende contra forças adversas.***
>
> Bachelard, 1987, p.26

Ao reconhecer uma dimensão onírica e arquetípica, Bachelard sublinha que a arquitetura não é um objeto estático, mas um organismo habitado por uma experiência sensorial. Ao transpor esta reflexão para o espaço público institucional, compreende-se que o edifício do Tribunal da Relação do Porto opera como um corpo simbólico, um espaço que não apenas contém, mas produz significados. A sua estrutura arquitetónica, vertical e imponente, convoca uma estética de poder que regula a distância entre quem observa e quem é observado, onde tudo concorre para instaurar uma ordem percetiva que naturaliza a hierarquia. O olhar sobe, o corpo contém-se. O espaço ensina a postura.

Inserir a prática artística neste contexto significa um encontro na gramática do que designamos um processo de julgamento. As intervenções não se limitam a introduzir novos objetos, mas propõem uma reconfiguração dos regimes de perceção e de poder que o espaço institui. Essa tensão não é uma oposição simples, mas um diálogo complexo, um atrito que revela as margens de cada linguagem. Não há uma tentativa de ilustrar o espaço nem de o negar, mas de agir a partir da sua própria lógica. Instaura-se um modo de pensar que emerge da matéria – um pensamento que não se pretende formular apenas em palavras, mas em densidades, pesos e texturas.

1. A Matéria como Dispositivo de Construção da Experiência Sensível

No domínio jurídico, o termo processo designa o dispositivo normativo que estrutura e torna operativo o exercício do juízo, articulado em etapas sucessivas de prova, argumentação e sentença. Este dispositivo institui um regime de enunciação e de visibilidade, onde determina de que modo a verdade pode ser reconhecida. Ora, com este reconhecimento, podemos ver o processo como uma forma de linguagem – codificada, hierarquizada e performativa – que traduz o conflito em discurso e o discurso numa decisão decorrente. A cada etapa corresponde um modo de legitimação, um movimento de passagem do indeterminado ao determinado, onde há uma procura pela eliminação da ambiguidade e fixação do sentido.

Transposto para o campo da prática artística, o processo deixa de ser um meio para alcançar um fim e torna-se o território da obra de uma forma muito particular. O fazer, o experimentar e o errar

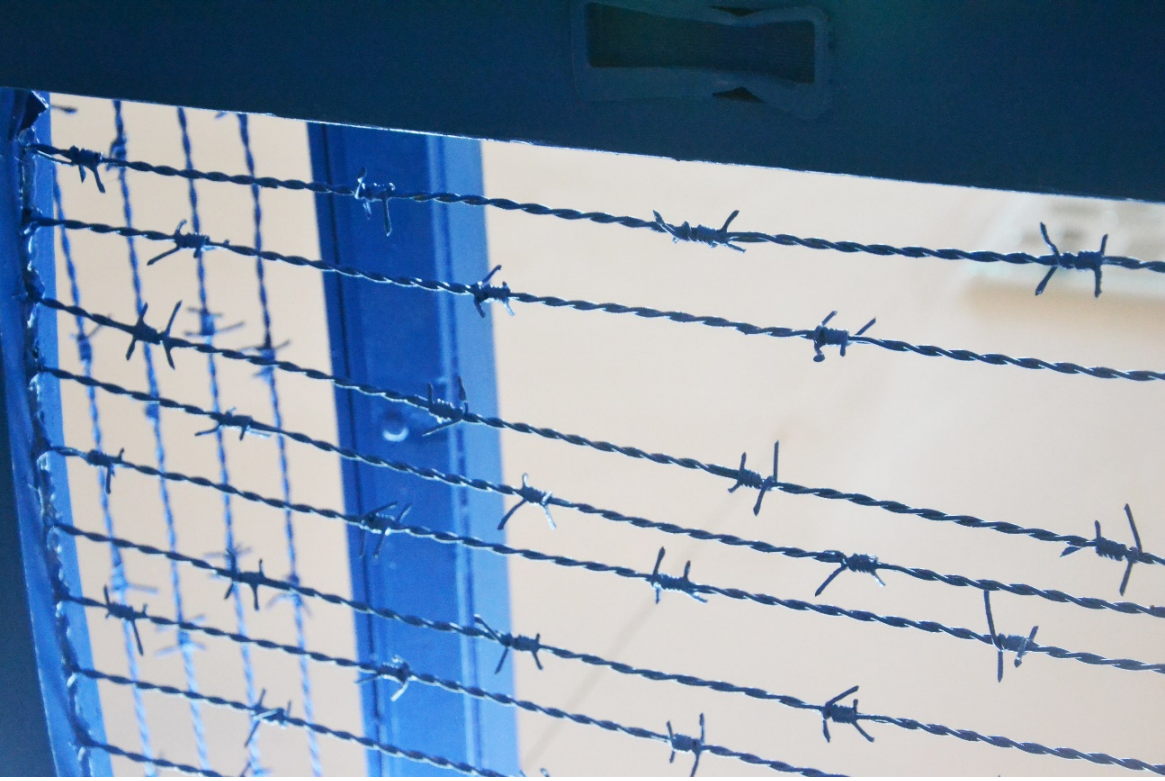


Fig. 1. Inês Amorim, 'Entre o que fere e o que resiste' (detalhe), Técnica Mista, Dimensão variável, 2025 ©Inês Amorim

adquirem espessura epistemológica, o que faz com que o resultado já não seja apenas o objeto final mas um conjunto de ações e hesitações que o antecedem. A prática que desenvolvo parte precisamente dessa condição processual. O atelier é um espaço de observação contínua, onde a matéria, longe de ser passiva ou servil, reage, oferece resistência e impõe ritmos próprios; a forma emerge nesse encontro, como resultado de uma convivência prolongada entre o corpo e o material.

O conceito de materialidade fenomenológica, abordado por Maurice Merleau-Ponty, permite compreender este ato de pensar o fazer como uma forma de pensamento incorporado. (Merleau-Ponty, 1999) Não há uma operação puramente mental, mas um ato vivido, onde a mão que toca e o olhar que observa não se limitam a registar o exterior, ao invés, participam ativamente na constituição do visível. Tal como o artista Richard Serra, para quem "a obra nasce do próprio processo de fazer" (Serra, 1994, p. 22), compreendo a prática

artística como um campo de pensamento incorporado, onde o corpo não é mero executor, mas parte integrante da constituição do visível.

Esta compreensão da prática como experiência de correspondência entre corpo e matéria aproxima-se das reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para quem a criação é sempre um processo de desterritorialização e reterritorialização — um movimento contínuo entre o conhecido e o desconhecido, entre o caos e a ordem (Deleuze & Guattari, 1995). No contexto do tribunal, este pensamento adquire uma ressonância particular: a arte, ao introduzir a incerteza no seio de um espaço fundado sobre a estabilidade da lei, reconfigura o próprio território. O gesto artístico torna-se, assim, um ato de deslocamento, uma tentativa de suspender o regime de certeza que estrutura o olhar jurídico e de instaurar, no seu lugar, um campo de sensibilidade.

A exposição que dá origem a este livro estruturou-se a partir de uma lógica tripartida — processo, acusação, sentença — que espelha simbolicamente as fases de um julgamento. Mais do que uma transposição formal, este desafio procurou refletir a forma como os mecanismos do juízo podem ser reconfigurados no campo da criação artística. Em resposta, a minha aproximação a este contexto, fez-se não a partir de uma narrativa específica, nem de uma reconstrução documental. O interesse residiu, antes, na dimensão sensível e subjetiva de cada uma dessas fases. Procurei compreender o que nelas se sente: o peso da espera, a tensão no confronto, a densidade do silêncio, e, de que modo, essas experiências poderiam encontrar expressão material. Cada momento foi concebido como uma espécie de paisagem emocional, um território em que a matéria atua como mediadora entre o vísível e o invisível, entre o gesto e a prova material.

Na primeira intervenção, a obra "Entre o que fere e o que resiste" (Fig.2) nasce da exploração do processo enquanto experiência de transformação, numa tentativa de coexistência entre proteção e vulnerabilidade. O gesto e a matéria atuam como forma de escuta e abrem o espaço para que se revelem resistências e possibilidades. O trabalho com o vidro decorreu de uma parceria com a empresa LuzSacra, na Marinha Grande, em seguimento à investigação iniciada durante o ciclo de estudos do mestrado, centrada na preservação do gesto vidreiro e na transmissão de um saber em risco de desaparecimento. Este interesse pela especificidade da técnica do



Fig. 2. Inês Amorim, 'Entre o que fere e o que resiste', Técnica Mista, Dimensão variável, 2025
© Inês Amorim

vidro soprado trata-se de uma tentativa de compreensão de um gesto como um lugar de memória, de inscrição sensorial. O enclausuramento nas estruturas de metal, que a estabilizam mas a enclausuram, continuam o diálogo criado em torno do restante da intervenção, com os caixilhos de janelas, pintadas a azul, revestidas a arame farpado.

> ***(...) os materiais carregam as suas próprias histórias, não como substâncias inertes, mas como participantes ativos no fluxo do mundo (...) [tradução livre]***
>
> Ingold, 2013, p.30

Assim, o vidro, o ferro, a madeira e o arame tornam-se portadores de histórias silenciosas, de temporalidades acumuladas que emergem através de uma reapropriação e reinserção num outro contexto, com diferentes camadas de perceção. Tornam-se veículos de comunicação.

Nessa construção, e como conseguimos verificar em cada uma das intervenções, a presença do azul adquire um papel central, configurando-se como um elemento recorrente e estruturante na minha prática. A monocromia surge com a necessidade de suspender o ruído visual que envolve a matéria, como é o caso das estruturas utilizadas na peça "Trying to find where light comes from" (Fig.4) – com antigas portadas e cabos elétricos. Cada cor é uma espécie de meditação sobre a profundidade do ser (Bachelard. 1957), e o azul, nesse sentido, opera como uma zona de recolhimento sensível, uma tentativa de pensar a matéria a partir da sua interioridade.
Já a luz industrial, presente de forma distinta em cada peça, assume o papel de um dispositivo de enunciação: expõe, acusa, torna visível. No entanto, todo o ato de revelar contém também uma dimensão de ocultação - iluminar é, simultaneamente, destacar e excluir, fazer surgir algo à custa do que permanece na sombra.

A obra assume uma tensão entre o poético e o crítico, ao convocar para reflexão o regime de visibilidade que estrutura o próprio tribunal, espaço cuja autoridade se sustenta tanto no que mostra como no que silencia. Se, na fase do *processo*, a atenção recaía sobre a experiência do gesto, na fase da *acusação* o foco desloca-se para a própria condição da exposição: o que se dá a ver, o que se oculta e o que é forçado a aparecer.
A terceira intervenção corresponde à fase da *sentença* e encerra, simbolicamente, o percurso da exposição. Longe de propor uma conclusão, a obra pretende enfatizar a impossibilidade de qualquer encerramento. O gesto deixa de construir ou expor e transforma-se num movimento de suspensão. A *sentença*, em vez de encerrar, abre uma espécie de página transcendental. Esta inversão conceptual traduz uma recusa de estabilidade como forma de conhecimento e desloca o sentido da decisão para o domínio da escuta e da dúvida. Se o tribunal é o lugar onde se enuncia uma verdade final, a prática artística insiste na multiplicidade, na reflexão da incerteza e na vulnerabilidade como modos de compreender o mundo.
Nesta abertura, torna-se evidente que o trabalho artístico não deve esgotar-se na narrativa que o acompanha. Toda a explicação é apenas uma aproximação, nunca um fecho. A obra permanece como campo de possibilidades sensíveis, como matéria em devir. Como defende Umberto Eco, "a obra aberta é aquela que vive na multiplicidade das suas interpretações e na liberdade do olhar que a

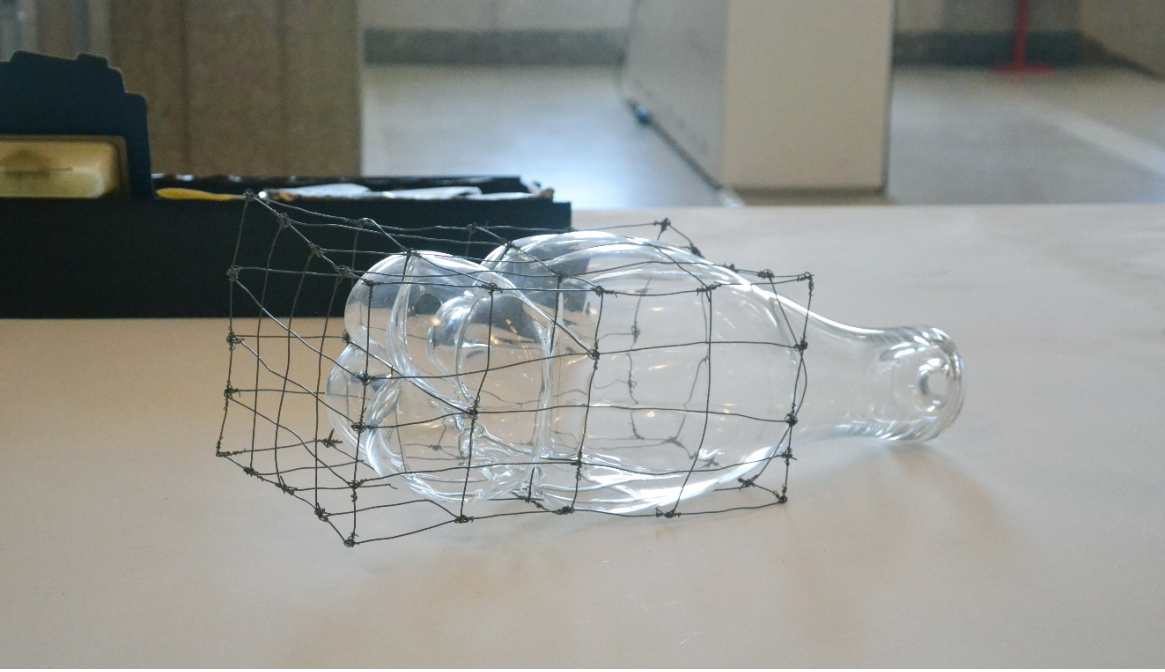


Fig. 3. Inês Amorim, 'Entre o que fere e o que resiste', Vidro soprado sobre arame, Dimensão variável, 2025
©Inês Amorim

percorre" (*Eco*, 1962, p. 19). Assim, a sua leitura não se impõe como conclusão, mas prolongamento - um gesto que continua para além do visível, no pensamento e na perceção de quem a observa.
No limite, esta sentença final não declara: escuta. Não decide: suspende. E é nesse silêncio atento que a arte encontra o seu verdadeiro território - aquele onde o juízo se transforma em experiência e o espectador é chamado a pensar, não somente com a razão, mas com o corpo inteiro.

CONCLUSÃO

A realização da exposição *O Processo*, constituiu, desde o início, um gesto de rara pertinência. Reconhecer a importância de permitir que a arte pense e habite espaços de autoridade é, em si mesmo, um ato de abertura institucional de uma importante relevância cultural. O tribunal, espaço de deliberação e de poder, ampliou o seu espaço de questionamento, onde a prática artística pôde intervir não para representar, mas para pensar através de uma matéria e perceção sensível. Esta perspetiva aproxima-se, como referido no texto, da fenomenologia de Merleau-Ponty, para quem a perceção é "o

reencontro de nós próprios com o mundo". (Merleau-Ponty, 1999) O artista, nesse sentido, não traduz o real: prolonga-o, responde-lhe.

O tribunal, entendido como um dispositivo especial de poder, foi reconfigurado como espaço de uma escuta e vulnerabilidade diferente. Inserir arte neste contexto significa introduzir incerteza num espaço de clareza, o sensível num sistema de racionalidade, o erro num dispositivo de ordem. Entre o peso e a transparência, o som e o silêncio, o visível e o ausente, estas obras propõe uma leitura expandida do fazer artístico como forma de conhecimento. Como defende Tim Ingold, o pensamento emerge "no interior do próprio processo de correspondência com a matéria". (Ingold, 2013)

Em conclusão, arte revela-se não como um discurso paralelo, mas como um modo de pensamento que atua sobre o real. Através dela, o *processo* deixa o seu campo de ação lógica e transforma-se numa experiência de atenção, numa forma de conhecimento que se constrói na escuta, na hesitação e no próprio corpo. Ao introduzir uma abordagem fenomenológica e uma construção de pensamento através do sensível, as obras não procuram desfazer a ordem, mas ampliá-la e torná-la consciente. Talvez aí resida a mais força política e poética deste encontro: na capacidade de expor o invisível e de devolver ao olhar o tempo de compreender.

REFERÊNCIAS

Bachelard, G. (1987). A poética do espaço (2.ª ed., A. Sampaio, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1957)

Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia (Vols. 1–5, A. Guerra Neto et al., Trads.). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 1980)

Eco, U. (1989). Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas (T. M. Azevedo, Trad.). São Paulo: Perspectiva. (Obra original publicada em 1962)

Ingold, T. (2013). Making: Anthropology, archaeology, art and architecture. Abingdon: Routledge.

Merleau-Ponty, M. (1999). Fenomenologia da perceção (C. Alberto, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1945)

Serra, R. (1994). Writings, interviews. Chicago: University of Chicago Press.



Fig. 4. Inês Amorim, 'Trying to find where light comes from', Técnica Mista, Dimensão variável, 2025 © Inês Amorim



IVAN POSTIGA

(1991) Póvoa de Varzim. Mestre em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) com o projeto *Inconsciente Estético: O pensamento sem imagem e a lógica de um significado expandido* (2019). Em termos profissionais e académicos, encontra-se a terminar o Programa Doutoral de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, ao abrigo de uma Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), como investigador bolseiro/colaborador do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS).No seu currículo, conta com prémios e participações individuais e coletivas em exposições, congressos e eventos científicos de âmbito nacional e internacional, assim como, a colaboração em várias publicações e eventos de investigação inseridos no contexto das Artes Plásticas. Ao longo dos últimos anos, enquanto artista/investigador, o seu interesse tem-se centrado na exploração do conceito de *experimentação radical*, onde a questão do *jogo*, dos processos de transformação e apropriação do real, e da noção de *gesto* e *autoria* surgem intimamente problematizados via as noções de *acaso*, *aleatoriedade* e *indeterminação*.

UNKNOWN-PROFILES: A 'DESROSTIFICAÇÃO' HUMANA COMO PROCESSO DE DESCONSTRUÇÃO ARTÍSTICA DA ANTROPOMETRIA JUDICIAL

IVAN POSTIGA

Na sociedade ocidental, a representação fotográfica do corpo criminoso sempre foi, por motivos óbvios, um tema historicamente polémico e paradoxal (Sekula, 1986, p. 3). Um assunto capaz de gerar uma dupla animosidade, de fazer bruar nos dois sentidos do termo as mais singelas apreciações e opiniões públicas. Se, para alguns, a Mug Shot – como ficou conhecida e popularizada a fotografia policial de meados dos anos 40 e 50 do século XX – veio celebrar estranhamente o retrato de alguns dos assassinos e terroristas mais violentos e perigosos da história (Finn, 2009, p. xiii). Para outros mais críticos, os seus métodos repressivos, análises de índole muitas vezes racista e preconceituosa, viriam a levantar preocupações e questionamentos igualmente profundos sobre as diferentes motivações do estado e das instituições públicas1; a natureza ética e não-ética dos seus mais variados processos de registo, documentação e parametrização do corpo e do indivíduo. De tudo isso, parecia certo o fotógrafo, cineasta e crítico americano Allan Sekula quando, a propósito da introdução do seu ensaio The Body and the Archive

1 Para tratamentos mais específicos acerca deste assunto ver 'Microfísica del poder' (2019) de Michel de Foucault, especificamente o 1º capítulo Verdad y poder. Conversación sobre su recorrido intelectual [Entrevista de Alessandro Fontana y Pasquale Pasquino, 1976] (pp.17-46). Ver também Two Regimes of Madness: Texts and Interviews, 1975-1995 de Gilles Deleuze (2006, p. 382) & The Criminal Spectre in Law, Literature and Aesthetics: Incriminating subjects de Peter J. Hutchings (2014, p. 1 & 20).

(1986, pp. 5-6), discorrera sobre a perspetiva dessas duas visões: sobre a exposição pública e mediática de uma fotografia de registo policial, cujo o arquivo – mais do que um documento vinculado a uma noção de verdade jurídica ou oficial – se transformara também num lugar onde certas narrativas se formam e estão em jogo; num local onde a preservação da memória coabita lado a lado todos os dias com a inevitável distorção e mutação dos seus sentidos. Embora, na sua história, como refere o autor (1986, pp. 72-73), a *mug shot* não possa ser dissociada dos primórdios do processo de identificação civil derivado do método de Alphonse Bertillon[2], na sociedade em que vivemos a captação do nosso corpo e do nosso rosto tornou-se parte de um longo e interminável *continuum* jorrar e proliferar de imagens que, não só ultrapassaram essas primeiras funções ideológicas, positiva ou negativamente, associadas ao arquivo de reconhecimento facial, como transbordam todos os dias os seus antigos lugares, limites e definições (Derrida, 2001, p. 15). Hoje, em lugar de um mero repositório de um passado objetivo ou simples matéria inerte, a batalha entre a presumida univocidade denotativa da imagem jurídica e a multiplicidade e presumida duplicidade da voz criminosa (Sekula, 1986, p. 6) deram lugar – como diria o filósofo e historiador francês Michel Foucault (2006) – a uma verdadeira hermenêutica do sujeito[3], a uma busca incessante por destilar tanto as imagens e a identidade desses rostos, como a ambivalência associada aos seus discursos, histórias e narrativas. Mergulhar nos seus espaços de dúvida, incerteza, mas, também, do seu inevitável apagamento e reinvenção, levou-nos a fazer eco de algumas das perguntas da escritora e filósofa americana Judith Butler, a propósito do seu livro Bodies that Matter (1993, p. xi) quando a autora questiona – O que significa, então, pensar o corpo dentro do arquivo? – Pensar o corpo

2 Método/técnica de inventário forense criado na década de 1880 pelo antropólogo e criminologista francês Alphonse Bertillon, também conhecido como – portrait parlé – uma imagem falada que incluía duas fotografias (uma de frente e outra de perfil), acompanhadas de texto descrevendo características fisionómicas e antropometrias de indivíduos-infratores. Uma visão detalhada deste assunto pode ser consultada em obras do próprio autor, a saber: La photographie judiciare (1890, p. 2), The Bertillon System of Identification (1891, p. 335) & Identification Anthropométrique: Instrutions Signalétiques (1893, p. xiii).

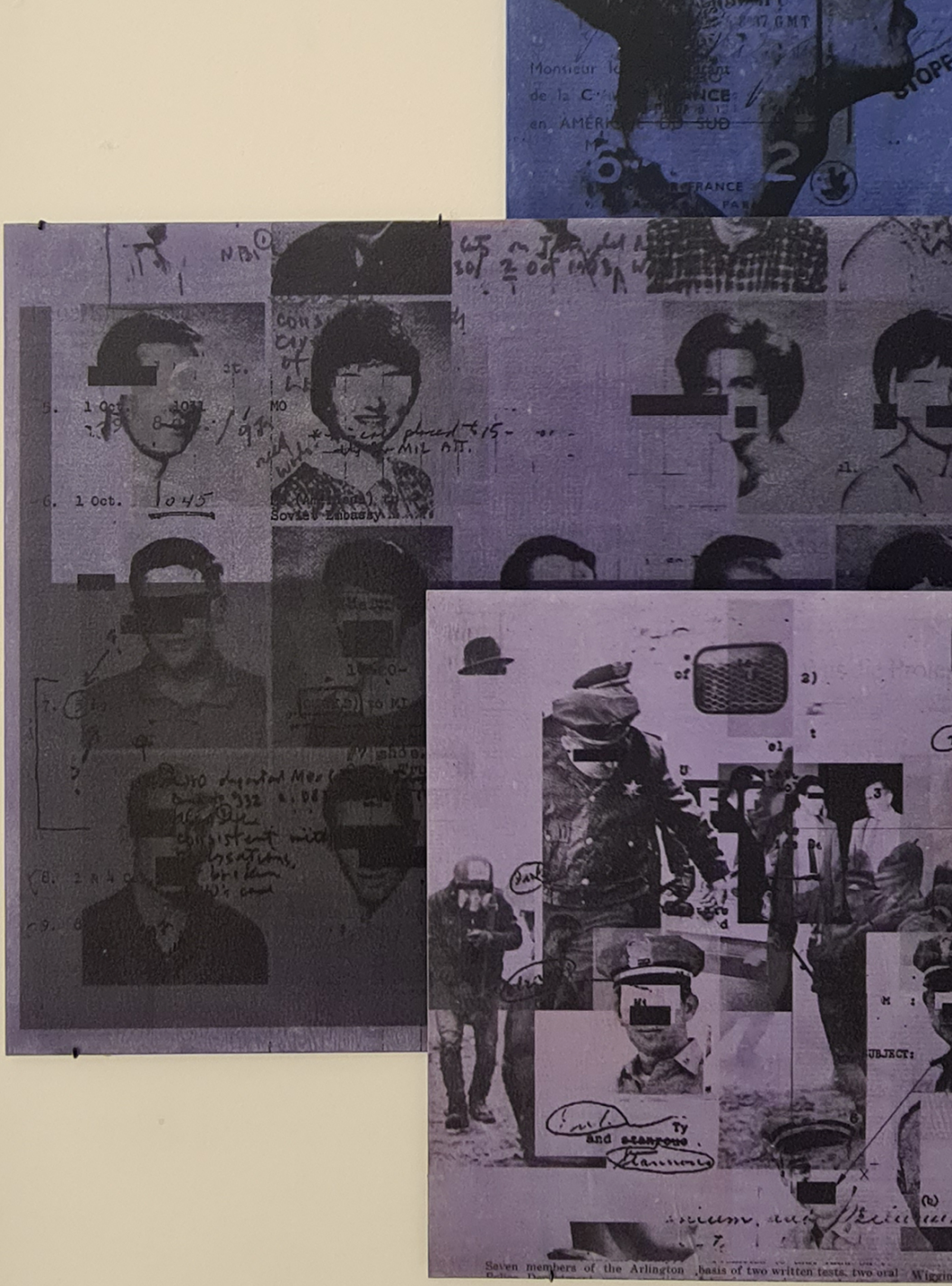
3 Em referência à obra L'Herméneutique du Sujet, no que diz respeito às aulas proferidas pelo autor no contexto dos Cursos do Collège de France entre 1981-1982.

como um local mutável e criativo onde narrativas se formam e estão em jogo? Na atualidade – Que outros tipos de significados lhe podemos empossar e atribuir?

De facto, como diria Sekula (1986, pp. 6-7) enigmas e mais enigmas se somam sempre que tentamos inquirir e adentrar as suas imagens, sobretudo, se tivermos em conta que, mais do que lugares ossificados, as suas narrativas se tornaram hoje num campo aberto e saturado de significações (Butler, 1993, p. 34 & 195). *Re-imaginar* esses corpos passou, portanto, por ir além das suas compreensões fáceis e estabelecidas, por superar os seus estereótipos, as imagens tipificadas e pré-concebidas que recaem sobre si (Butler, 1993, p. ix). Em todo esse processo, fundamentalmente poético e experimental – a rasura, o apagamento, a mesclagem aleatória de marcas e impressões do arquivo – converteram-se simbólica e conceptualmente nessa possibilidade de uma perversão radical do documento, no impulso de agressão e destruição total ou parcial dos seus elementos e funções,



Fig.1. Ivan Postiga, "Prosopagnosia" (2025), Colagem, impressão manual e acrílico sobre vidro, Dimensões Variadas, Exposição coletiva O Processo # Acusação, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto. ©Ivan Postiga



©Ivan Postiga

na desconexão e *curte-circuitar* dos seus enlaces e narrativas. Pela via da prática artística, dos seus processos e estratégias criativas, o corpo, o rosto como algo anónimo (rasura) ou impregnado de sentidos (sobreposição), tornou-se uma face enigmática e *sobrecodificada* das suas superfície, um processo indecidível, uma alteridade que foge e frusta qualquer tentativa de interpretação. Esse estado de *não-leitura*, de ocultação da figura materializou-se na produção de propostas como *Prosopagnosia* (2025) – uma série de documentos e objetos de natureza artística e ficcional que, partindo da condição de uma *cegueira facial* autoinfligida, procuram sabotar a legibilidade de um discurso inerentemente ligado à história e ao universo da criminologia.

Nessas peças, caras e rostos corrompidos sobre a superfície de jornais pintados e colados sobre vidro funcionaram como um bloqueio à sua leitura e interpretação, lançando sobre o sujeito representado não só um sentimento de incógnita, mas de contínua suspeição. Ecoando o título da obra literária News from Nowhere (1890) do artista e escritor britânico William Morris, a sobreposição de textos, mapas e imagens edificaram a memória de um lugar-nenhum, fazendo colidir de forma aleatória num mesmo plano translúcido três *frames* distintos: a dupla face da página de jornal; a materialidade da tinta; e a impressão de *frames* fotográficos de imagens e arquivos policiais manipulados. Na sua conjuntura – 32 objetos permutáveis que replicam a natureza diagramática e hipotética de um mapa de investigação – um mapa que, emulando um ambiente lúdico, convida o espectador a inúmeras reconstruções do evento. Isto é, a reencenar e a construir uma espécie de *storyboard* das diferentes personagens, tempos, cenas, contextos e acontecimentos decorridos, a desenhar e estabelecer possíveis ligações entre si.

Nas diferentes sucessões dos seus planos, deambulamos por um labirinto de expressões faciais, por um jogo de deduções e combinações cegas onde a representação de criminosos e não-criminosos se misturam indecidivelmente, forçando o espectador à construção de um estereótipo – tendo em conta que são envolvidas num mesmo experimento fotos de pessoas com e sem cadastro policial, presidiários e ex-presidiários, forças policiais, operários, civis e repórteres de televisão, misturados numa nebulosa de dados, presa numa paradoxalidade sem fim. Face a este cenário, a nossa impressão

desprovida de tais informação é sempre volátil e passageira. Cada uma daquelas pessoas um estrangeiro (Camus, 1977), um estranho familiar (Freud, 2019, p. 95) do qual pouco se sabe, apenas as circunstâncias de uma aparente história dada e contada pelo formato e tipo de fotografia ou documento. Quando olhamos para muitos deles, não conseguimos furtar-nos a ler esses corpos, expressões e linguagens faciais sem pré-julgarmos aquilo que vemos – pessoas responsáveis por cometerem grandes ou pequenos delitos tornam-se indissociáveis e o recurso ao dispositivo de registo policial um fator que tende a exacerbar ainda mais certas condições e conceitos de criminalidade e contraordenação. Nesse campo – como diria o escritor e filósofo francês Roland Barthes (1984, p. 86) – a fotografia tornou-se um registo cego, um registo produzido sem veicular x ou y informação, apenas retratos descontextualizados do seu crime que induzem voluntária ou involuntariamente a visionar algo que não sabemos da sua condição original.



Fig. 2. Ivan Postiga, 'Prosopagnosia' (2025), Múltiplas vistas, Colagem, impressão manual e acrílico sobre vidro, Dimensões Variadas, Exposição coletiva O Processo # Acusação, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto. ©Ivan Postiga



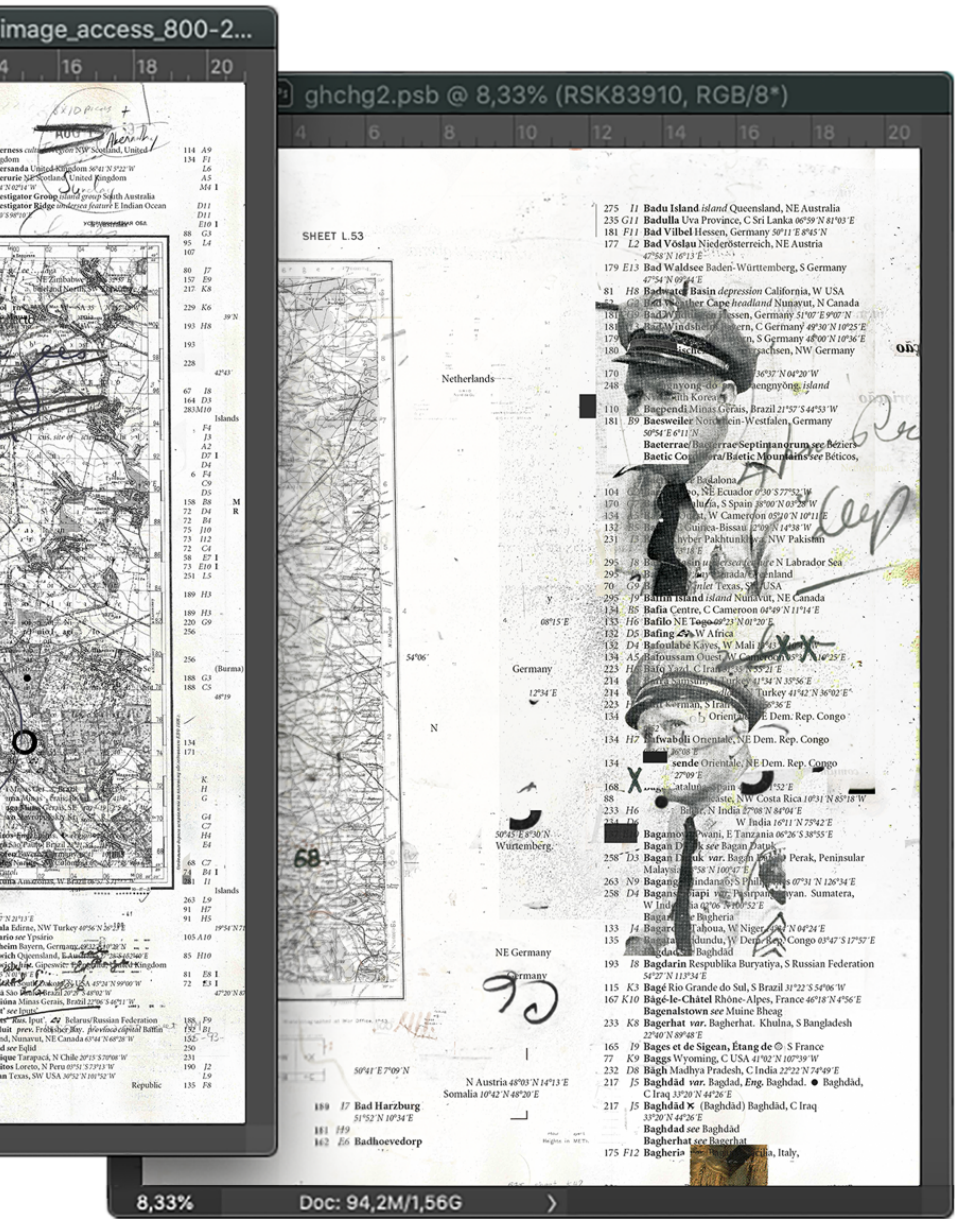
Fig. 3. Ivan Postiga, "Prosopagnosia" (2025), Colagem, impressão manual e acrílico sobre vidro, Dimensões Variadas & ##0 Prosopagnosia Protocol (2025), Instalação videográfica em Motion Grafics (2 TVs LCD + vídeos 1920 x 1080p), Dimensões variadas, Exposição coletiva O Processo # Julgamento, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto. ©Ivan Postiga

Forçar o imediatismo da experiência da interpretação, fazer o espectador confrontar-se com a falaciosidade (falácia) da mesma, impõe a quem vê um enigma a ser descodificado, um exercício fabulante que, interrompido na sua forma, no seu conteúdo e significação, veio desafiar as suas lógicas e hierarquias internas – produzir sentido além do sentido (Nancy, 2008, p. 153). Pois, como declararam os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980, p. 145 & 1981, p. 65), se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é:

> [**quando**] ***o rosto se apaga, quando os traços de rostoidade desaparecem, podemos ter certeza que entramos num outro regime, noutras zonas infinitamente mais mudas e impercetíveis que (..) transpõem o sistema significacional.***



Fig. 4. Ivan Postiga, "0## Prosopagnosia Protocol" (2025), Processos de criação de imagem – vista simultânea e explodida de alguns dos frames utilizados na construção do vídeo. ©Ivan Postiga


image_access_800-2...
ghchg2.psb @ 8,33% (RSK83910, RGB/8*)
SHEET L.53
Netherlands
Germany
NE Germany
N Austria 48°03′N 14°13′E
Somalia 10°42′N 48°20′E
50°41′E 7°09′N
275 I1 Badu Island island Queensland, NE Australia
235 G11 Badulla Uva Province, C Sri Lanka 06°59′N 81°03′E
181 F11 Bad Vilbel Hessen, Germany 50°11′E 8°45′N
177 L2 Bad Vöslau Niederösterreich, NE Austria
47°58′N 16°13′E
179 E13 Bad Waldsee Baden-Württemberg, S Germany
47°54′N 09°44′E
81 H8 Badwater Basin depression California, W USA
Bad Windshäuser Hessen, Germany 51°00′E 9°00′N
Bad Windshäuser Hessen, C Germany 49°36′N 10°25′E
Bad Wörishofen, S Germany 48°00′N 10°36′E
Bad Zwischenahn, NW Germany
Badalona
Badgyong-do
Badgyong, island
Badgyong, S South Korea
Bagagem Minas Gerais, Brazil 21°57′S 44°53′W
Baesweiler Nordrhein-Westfalen, Germany
50°54′E 6°11′N
Baeterrae Baeterrae Septimanorum see Béziers
Baetic Cordillera/Baetic Mountains see Béticos,
Bafia Centre, C Cameroon 04°49′N 11°14′E
Bafilo NE Togo 09°23′N 01°20′E
Bafing W Africa
Bafoulabé Kayes, W Mali
Bafoussam Ouest, W Cameroon
Bafq Yazd, C Iran
Bafra Samsun, N Turkey 41°34′N 35°56′E
Bafra Burnu headland Turkey 41°42′N 36°02′E
Bafrun Germian, S Iran
Baga Orientale, NE Dem. Rep. Congo
Bafwabdli Orientale, NE Dem. Rep. Congo
Bafwasende Orientale, NE Dem. Rep. Congo
Bagà Cataluña, Spain
Bagaces Guanacaste, NW Costa Rica 10°31′N 85°18′W
Bagalkot Bagalkot, N India 16°08′N 75°42′E
Bagamoyo Pwani, E Tanzania 06°26′S 38°55′E
Bagan Datuk see Bagan Datuk
Bagan Datuk var. Bagan Datoh Perak, Peninsular Malaysia 4°08′N 100°47′E
Bagangan Mindanao, S Philippines 07°31′N 126°34′E
Bagansiapiapi var. Pasirpangaraian. Sumatera, W Indonesia 02°06′N 100°52′E
Bagan Serai Bagheria
Bagaré Tahoua, W Niger
Bagata Kasadi, W Dem. Rep. Congo 03°47′S 17°57′E
Bagdad see Baghdād
Bagdarin Respublika Buryatiya, S Russian Federation
54°27′N 113°34′E
Bagé Rio Grande do Sul, S Brazil 31°22′S 54°06′W
Bagé-le-Châtel Rhône-Alpes, France 46°18′N 4°56′E
Bagenalstown see Muine Bheag
Bagerhat var. Bagherhat. Khulna, S Bangladesh
22°40′N 89°48′E
Bages et de Sigean, Étang de S France
Baggs Wyoming, C USA 41°02′N 107°39′W
Bāgh Madhya Pradesh, C India 22°22′N 74°49′E
Baghdād var. Bagdad, Eng. Baghdad. ● Baghdād, C Iraq 33°20′N 44°26′E
Baghdād ✕ (Baghdād) Baghdād, C Iraq
33°20′N 44°26′E
Baghdad see Baghdād
Bagherhat see Bagerhat
Bagheria Sicilia, Italy,
189 I7 Bad Harzburg
51°52′N 10°34′E
Bad Hersfeld
Bad Homburg
162 E6 Badhoevedorp
8,33%
Doc: 94,2M/1,56G

Em muitos desses casos, opera-se aqui uma verdadeira *desrostificação*, onde já não há nada a esconder, dissimular ou interpretar. A inumanidade do rosto aparece. E, desfazê-lo surge como uma necessidade vital de lhe conseguirmos escapar (Deleuze e Guattari, 1996, p. 45). O mesmo princípio foi utilizado em – *##0 Prosopagnosia Protocol* (2025) – um projeto de natureza instalativa e videográfica que, subvertendo igualmente esse reconhecimento de uma *antropometria judicial* e dos seus documentos, se serviu desse elemento de suspensão da figura e das suas narrativas para gerar um arquivo anónimo e anómico (leia-se, sem lei) que entrelaça, inextricavelmente, os limites descontínuos do tempo e da sua própria racionalidade narratológica (Postiga & Loureiro, 2023, p. 649). Explorando o movimento contínuo de rolagem vertical de imagens, ficheiros e *indexes* de livros em duas projeções televisivas, a obra apresenta-se ao espectador como uma espécie de *tracing game* – um imenso puzzle de dados aleatórios e fragmentários a serem montados e manipulados pela arbitrariedade da sua própria leitura e experiência. Nele, a sobreposição de todas essas tramas informacionais – nomes, datas, locais, gestos gráficos, pedaços de textos e figuras – abriram a possibilidade permutável de gerar lugares e histórias que só hipoteticamente existirão. Narrativas nascidas de uma associação aleatória e acidental, cuja imprevisibilidade coloca o espectador na qualidade de alguém que comanda as operações, de alguém que – pela forma como decide olhar – constrói possíveis desfeches e ramificações em torno de uma história ou estórias por criar.

Fazendo uso desse estado de permanente ambivalência, as imagens que compõem o vídeo transformam-se, por isso, em indícios, pistas, provas e vestígios nebulosos de um mundo ficcional, de um cenário que perturba os nossos horizontes e espectativas, quebra e desafia os seus traços pré-delineatórios enquanto nos instiga a reconfigurar a nossa relação com a ideia de um sentido original. Como resultado, estes objetos (tanto videográficos quanto imagéticos) passam a narrar um acontecimento que não o que as fontes reais veiculam, a espoletar desse – *self censorship* (processo de auto-censura) – um outro regime das coisas que inventa e *re-imagina* uma narratividade nova (Lazzarato, 2006, pp. 204-205), institui um regime de *nonsense* que desarticula e *curte-circuita* as suas figuras. Assim, ao relato documental do registo policial sobrepõe-se um outro – transformacional – que faz



Fig. 5 Ivan Postiga, "##0 Prosopagnosia Protocol" (2025), Instalação videográfica em Motion Grafics (2 TVs LCD + vídeos 1920 x 1080p), Dimensões variadas, Exposição coletiva O Processo # Julgamento, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto. ©Ivan Postiga



Fig. 6. Ivan Postiga, "Disruption Ritual" (2025), Colagem, impressão manual, vernizes e acrílico sobre MDF, 178 x 258 cm, Exposição Coletiva O Processo # Sentença, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto. ©Ivan Postiga

da imagem não só num meio de questionamento das suas formas, mas, fundamentalmente, um espaço ambíguo e liminar que desafia a sua própria experiência e compreensão.

Dentro desta abordagem de resistência e contra-narrativa, também – Disruption Ritual (2025) – exibiu-se como um outra possibilidade de furtar-se e metamorfosear-se ao sentido e à ordem comum das coisas, de romper com as suas antigas modalidades dialéticas (Kafka, 1997, p. 12) e relações de poder (Foucault, 2019, pp. 58-59). Tal como nesses documentos ficcionais, também na superfície pictórica a representação e reapresentação do mundo pode ser pensada como um contra-poder – uma afirmatividade própria (Deleuze 1992 p. 16) regida por flutuações e por fluídos que, pelo seu transbordamento, ameaçam o plano da sua definibilidade (Deleuze & Guattari, 1997,

pp. 28-33). Oscilando entre forma e ausência de forma (Bois & Krauss, 1997, p. 208) – uma massa humana, uma multidão sem rosto ou não identificável que proporciona diversas possibilidades, tanto de encontros quanto de conflitos, de desaparecimentos e de surgimentos. Uma concentração que relata essa coexistência não pacificada do espaço público, o confronto entre diferentes antes e depois separados geográfica e temporalmente.

No jogo entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível, o objeto pictórico faz surgir o impensado – uma política do sensível que desafia a gestão dos corpos e dos seus signos, impondo um exercício de reconstrução, um exercício fabulante não para derrubar o real, mas para revirá-lo, experimentá-lo de outra forma, deslocar, desarmar e desarrumar as suas evidências. Tanto assim é, que a essas imagens foge o direito e a jurisdição enquanto acentuam dois diferentes paradigmas hermenêuticos e interpretacionais: o arquivo enquanto entidade factual e fidedigna; e o seu desdobramento no plano artístico enquanto gesto e narrativa acidental. Nesse outro regime das coisas – como aponta o filósofo italiano Giorgio Agamben (2004, pp. 56-57) – a ação e o objeto de arte tornaram-se num estado de exceção que abre *um paradoxo de soberania* [*paradosso della sovranità*], uma espécie de *estar-fora e, todavia, pertencer*, onde a *norma aplica-se à exceção desaplicando-se, e retirando-se dela*, criando uma suspensão do seu estado (permanente ou temporária). Uma resistência que atua como algo que está dentro, mas produz aquilo que resiste à sua interpretação – algo cujo regime estético e poético, como refere o filósofo francês Jacques Rancière (2005, pp. 33-34), permite criar e definir um espaço outro em que o próprio ser do sentido é corrompido, ou seja, existe em e enquanto *contracorrente* de si mesmo.

Na sua totalidade, todas estas possibilidades de remexer nessas memórias do arquivo, de trabalhar o seu espólio, experienciar as suas falhas, lacunas e incompletudes permitiu mover e rachar os seus sentidos (Deleuze, 2008, p. 109), adentrar essas narrativas para *hackeá*-las desde dentro, explorar todas as suas implicações éticas, morais e epistemológicas no plano artístico, político e social. Tal como nos diria Foucault (2013, p. 11), o gesto criativo traduziu-se numa resistência face ao mundo das coisas, a possibilidade de torna-se seu duplo (Rosset, 1985), sua contra-narrativa, sua indecidiblidade e *différance* (Derrida, 2005). Algo que bloqueia a leitura desses corpos,

recusando-se a participar inteiramente do funcionamento dos seus discursos e dispositivos, optando antes por pervertê-los, desqualificá-los, deturpá-los ou recusá-los (Alvim, 2011, p. 82), infetando-os de novos processos de subjetivação (Hutchings, 2014, p. 39.

Num mundo como o que vivemos, em que as imagens parecem presas cada vez mais a um sentido que lhes é imputado pelos estados, instituições e organizações públicas ou privadas, o objeto de arte abre, por isso, a legibilidade de uma outra versão dos fatos. Uma perspetiva poética e estética onde cabem contradições, tensões, desafios, desconstruções, desestabilizações e mutações constantes (Pelbart, 2019, p. 187), à espera de alguém que as possa ler – um leitor-criador que, à imagem do artista como etnógrafo (Foster, 2014), estabeleça a partir delas novas relações topológicas, deambule pelos seus cenários inventados e ainda por inventar. Ao reinterpretar, parodiar e curte-circuitar essas representações hegemónicas, a arte reapropria-se taticamente – no sentido do historiador francês Michel de Certeau (1998, pp. 46-47) – de ícones de autoridade, das suas narrativas, sentidos, valores e ideologias, revelando as estruturas que as sustentam, expondo e questionando as suas contradições. Nos seus limites, produz fissuras no espaço coletivo, abre espaços para vozes alternativas. Outros lugares de fala que emergem como um espaço de fuga e invenção – uma forma de manter aberto o campo do possível num panóptico atual onde tudo parece capturado! (Foucault, 2019, p. 202).

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais portugueses através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., Portugal, no âmbito do projeto 2020.09020.BD.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. (2004). Estado de Exceção (Iraci D. Poleti, Trad.). São Paulo: Boitempo. (Obra original publicada em 2003)

ALVIM, Davis Moreira. (2011). Foucault e Deleuze: deserções, micropolíticas, resistências. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.

BARTHES, Roland. (1984). A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia (Júlio Castañon Guimarães, Trad.) (9ª ed.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. (Obra original publicada em 1980)

BERTILLON, Alphonse. (1890). La photographie judiciare. Paris: Gauthier-Villars.

BERTILLON, Alphonse. (May, 1891). The Bertillon System of Identification, Forum, 11 (3), 335.

BERTILLON, Alphonse. (1893). Identification Anthropométrique: Instrutions Signalétiques. Paris: Melun.

BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind E. (1997). Formless: A User's Guide. New York: Zone Books.

BUTLER, Judith. (1993). Bodies that Matter: On the discursive limits of 'sex'. New York & London: Routledge.

CAMUS, Albert. (1977). O Estrangeiro (Valerie Rumjanek, Trad.). Rio de Janeiro: Record. (Obra original publicada em 1942)

DE CERTEAU, Michel. (1998). A invenção do cotidiano (Ephraim Ferreira Alves, Trad.) (3ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes. (Obra original publicada em 1990)

DELEUZE, Gilles. (1981). Francis Bacon: Logique de la sensation. Paris: La Différence.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1996). Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 3 (Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão & Suely Rolnik, Trads.). Rio de Janeiro: editora 34, 1997b. (Obra original publicada em 1980).

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1997). Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 5 (Peter Pál Pelbart & Janice Caiafa, Trads.). Rio de Janeiro: editora 34, 1997b. (Obra original publicada em 1980).

DELEUZE, Gilles. (2006). Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995 (David Lapoujade, Ed.; Ames Hodges & Mike Taormina Trads.) (p. 382). New York & Los Angeles, California: Semiotext(e). (Obra original publicada em 2003)

DELEUZE, Gilles. (2008). Conversações, 1972-1990 (Peter Pál Pelbart, Trad.). São Paulo: editora 34. (Obra original publicada 1992)
DERRIDA, Jacques. (2001). Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana (Claudia de Moraes Rego, Trad.). Rio de Janeiro: Relume Dumará. (Obra original publicada em 1995)
DERRIDA, Jacques. (2005). A farmácia de Platão (Rogério da Costa, Trad.). São Paulo: Iluminuras. (Obra original publi- cada em 1972)
FINN, Jonathan. (2009). Capturing the Criminal Image: From Mug Shot to Surveillance Society. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
FOSTER, Hal. (2014). The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century. Cambridge, Massachusetts: The MTT Press. (Obra original publicada em 1996)
FOUCAULT, Michel. (2006). A Hermenêutica do Sujeito: Curso dado no Collège de France (1981-1982) (Frédéric Gros, Ed.; Márcio Alves da Fonseca & Salma Tannus Muchail, Trads.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 2001)
FOUCAULT, Michel. (2013). O corpo utópico: As heterotopias (Salma Tannus Muchail, Trad.). São Paulo: n-1 edições. (Obra original publicada em 2009)
FOUCAULT, Michel. (2019). Microfísica del poder. (Edgardo Castro, Ed. & Horacio Pons, Trad.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina. (Obra original publicada em 1979)
FREUD, Sigmund. (2019). O infamiliar [Das Unheimlich] (Ernani Chaves & Romero Freitas, Trads.). Belo Horizonte: Autêntica. (Obra original publicada em 1919)
HUTCHINGS, Peter J. (2014). The Criminal Spectre in Law, Literature and Aesthetics: Incriminating subjects. London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group. (Obra original publicada em 2001)
KAFKA, Franz. (1997). A metamorfose (Modesto Carone, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (Obra original publicada em 1915)
LAZZARATO, Maurizio. (2006). As revoluções do capitalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
NANCY, Jean-Luc. (2008). Corpus (Richard Rand, Trad.). Nova York: Fordham University Press. (Obra original publicada em 1992)
PELBART, Peter Pál. (2019). Ensaios do Assombro. São Paulo: n-1 edições.

POSTIGA, Ivan & LOUREIRO, Domingos. (2023). 'Image Control-Delete': La destrucción del archivo como estratégia de uma intención poética em el Arte Contemporáneo. Arte, Individuo y Sociedad, Ediciones Comlutense, 35 (2), 647-665. https://dx.doi.org/10.5209/aris.84537.

RANCIÈRE, Jacques. (2005). A partilha do sensível: estética e política (Mónica Costa Netto, Trad.). São Paulo: editora 34. (Obra original publicada em 2000)

ROSSET, Clément. (1985). O real e seu duplo: Ensaio sobre a ilusão (José Thomaz Brum, Trad.) (2ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio Editora. (Obra original publicada em 1976)

SEKULA, Allan. (Winter, 1986). The Body and the Archive. OCTOBER, no. 39, 3-64. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.



JOÃO MIGUEL RAMOS

1994, São Miguel, Açores. Licenciado em Artes plásticas – Pintura pela FBAUP (2016). Em 2019 frequentou a Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Mestre em Artes Plásticas - FBAUP(2020). Doutorando em Artes Plásticas pela Universidade do Porto e bolseiro FCT. Trabalha numa configuração aberta e multidisciplinar em que o meio da pintura é tido como forma de enquadramento. Entre as suas exposições, destaca-se: (2025) *Celebração e Resiliência*, coletiva, Galeria Fonseca Macedo, Açores
(2025) '*15' de Fama*', coletiva, Galeria Ocupa, Porto
(2024) *First Step*, coletiva, Bigger Splash, Lisboa; (2023) *1.2.3. O Prado Infinito*, solo, Galeria Fonseca Macedo, Açores; (2022) *A Transmitir De*, solo, Arquipélago – CAC, Açores; (2021) *3 Máquinas*, solo, Galeria Fonseca Macedo, Açores; (2020) *We never say never say never*, coletiva, Walk&Talk, Açores; (2020) *Figura-Lugar*, coletiva, Atelier Brum, Walk&Talk, Açores; (2020) *Let's Call it a Day*, coletiva, Handstand und Moral, Leipzig; (2019) *Unsere Meinung – Klasse Riedel*, coletiva, Urbn Jungle, Leipzig.

Inocentes Desejos O Condenado assiste à sua própria Execução E Safa-se

JOÃO MIGUEL RAMOS

Uma vez que tivéssemos reparado nela, ela continuava a ocupar-nos o espírito. E continuava até nem sei bem o quê, talvez a sua própria tarefa... O que impressionava era que, não sendo simples, também não era realmente complexa, improvisada ou intencionalmente complexa, nem tinha um plano complicado. Ou antes, dessimplificava-se à medida que era trabalhada... tal como estava, era uma mesa feita de bocados, como são feitos alguns desenhos de esquizofrénicos, e se parecia acabada era só na medida em que já não havia maneira de lhe acrescentar mais nada, mesa que se tinha transformado cada vez mais num amontoado e cada vez menos numa mesa... E não servia para nada do que se possa esperar de uma mesa. Pesada, embaraçante, só a custo podia ser transportada. Não se sabia como pegar-lhe (nem mental nem manualmente). O tampo, a parte útil da mesa, progressivamente reduzido, desaparecia e destoava de tal modo do resto da incómoda construção que se deixava de pensar no conjunto como sendo uma mesa, para se pensar num móvel à parte, num instrumento desconhecido de que se não conhecia utilidade. Mesa desumanizada, incómoda, que não era nem burguesa, nem rústica, nem do campo, nem da cozinha, nem de trabalho. Que não prestava para nada, que se defendia, que se recusava a qualquer serviço e à comunicação. Havia nela algo de aterrado, de petrificado. Podia levar a pensar num motor parado.

Henri Michaux, 1966, p. 157

1. Inocentes Desejos

A noção de processo em Deleuze e Guattari articula-se na continuidade entre natureza e homem, entendendo a natureza como processo de produção em cumplicidade com o homem/indústria. Este processo define-se em três sentidos: primeiro, "tudo é produção" desejante que inscreve reiteradamente o registo e consumo na própria produção; segundo, homem e natureza são parte de uma mesma realidade essencial, formando um ciclo cujo princípio imanente é o desejo; terceiro, o processo não deve ser encerrado num fim em si mesmo, pois a sua limitação é condição repressiva. Nestes três sentidos, o desejo surge como substância produtiva na construção de um limite diagramático: primeiro, como processo afirmativo e real; segundo, como fluxo aberto que rompe codificações sociais, permitindo desterritorialização e contínua transformação; e terceiro, como campo de potência criativa que se distancia da finalidade e da repressão, afirmando a liberdade do devir.

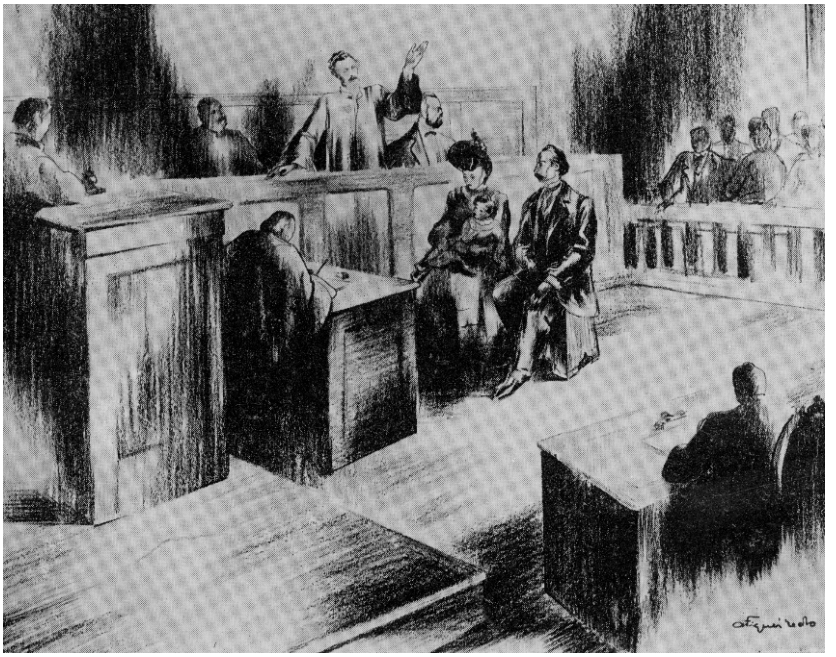


Fig. 1. A. Figueiredo, 'O Julgamento de Camilo e de Ana Augusta Plácido. Reconstituição da sala de audiências no Tribunal da Picaria' ©Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão/Casa de Camilo



Fig. 2. João Miguel Ramos, 'Pm#120 (Inocentes Desejos)', acrílico e óleo sobre Tela, 114x100cm, 2025 e 'Inocentes Desejos', Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025 ©Filipa Tojal

É na construção da mesa esquizofrénica de Henri Michaux como Corpo sem Órgãos (CsO) que Deleuze e Guattari estabelecem um limite de resistência ao controlo, atravessada por eixos, limiares e gradientes que configuram transformações e passagens. Neste movimento vital, o sujeito não ocupa o centro, mas os contornos: é um produto das fases e intensidades por que passa. O CsO corresponde a um campo de potencialidade onde a desorganização identitária suspende a autoria individual em função de um agenciamento coletivo e rizomático. Nesta perspetiva produtiva e processual do desejo as máquinas desejantes, opõem-se à construção do Édipo freudiano, centrado na falta e na repressão, o desejo é entendido como força produtiva, geradora de conexões, fluxos e sistemas. O esquizofrénico é quem escapa à repressão psicanalítica e

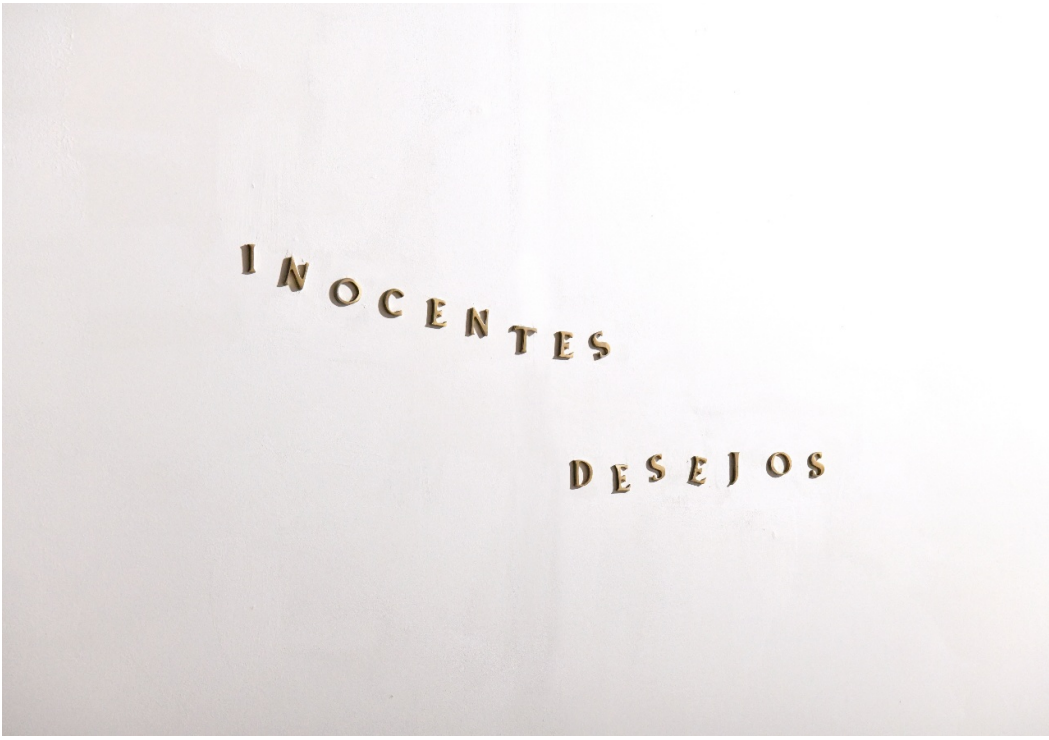


Fig. 2. João Miguel Ramos, 'Inocentes Desejos', Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025 ©Filipa Tojal

Em "O processo", ciclo expositivo no Tribunal da Relação do Porto, apresentaram-se quatro pinturas e três esculturas assumindo a lógica do desejo como necessidade e mecânica produtiva de transgressão e relação, prática e simbólica. Motivado pelo processo de Camilo Castelo Branco e pela suposição de desejo presente na sua vida – tanto na relação com Ana Plácido como no contexto presidiário – conceberam-se três conjuntos de instalações para os diferentes momentos.

No seguimento de um conjunto de trabalhos onde a mecânica do desejo é desenvolvida através do cruzamento de imagens fotomecânicas com grafias orgânicas e tradicionais, foi proposto em #1 – Acusação, "Inocentes Desejos" (2025). Aqui, justapõe-se a imagem fotomecânica de uma mesa, fotografada no local de

julgamento de Camilo Castelo Branco, à paisagem vista da sua cela na cadeia da relação do Porto. A mesa surge aqui, como superfície de ação e indeterminação - área geográfica que delimita atividades de lazer, trabalho, entre outros -, que impõe e rasura o território representado.

Na ausência do mobiliário original, usou-se o atual da casa nº 175 da Praça D. Filipa de Lencastre, antigo 1º Tribunal Distrital do Porto, a funcionar hoje como clube noturno.
A partir das letras em latão do tribunal, que sinalizam os frescos de António Coelho de Figueiredo (1916-1991), foram criadas três peças que reproduzem a morfologia institucional da sinalética. As frases que evocavam "os últimos destinos do Homem" e a aceitação dos Dez Mandamentos por Moisés foram substituídas pelos títulos das obras. A frase Inocentes Desejos – mote recorrente em Amor de Perdição –, fundida em alumínio, simula a fonte original sendo montada horizontalmente, interpretando a sinalética dos frescos e delimitando o espaço expositivo.



Fig. 3. Jorge Castelo Branco, "JORGE. desenhos do meu filho", ©Casa de Camilo

2. O condenado assiste à sua própria execução

O caso de Daniel Paul Schreber, juiz de Leipzig, é usado como exemplo da formação de um corpo sem órgãos em contraposição à



Fig. 4. João Miguel Ramos, 'Pm#123 (O Condenado assistes à sua Própria execução)', 'Pm#125', acrílico e óleo sobre Tela, 114x100cm, 2025 e 'O Condenado assistes à sua Própria execução', Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025
©João Miguel Ramos

Nesta relação entre produção e produto, o "objeto parcial-fluxo" é dinâmico: qualquer objeto supõe um fluxo contínuo e qualquer fluxo implica a fragmentação de um objeto. O desejo, sendo máquina, é simultaneamente produto e produtor, e o objeto do desejo é também máquina conectada. A repressão psicanalítica, ao interromper o fluxo, cria o sujeito fixo - o da falta. Por outro lado, o desejo nunca se fixa num ponto, mas transita continuamente entre elementos, configurando uma rede de conexões, que intui a transitividade que David Joselit descreve como a circulação e interconectividade diagramática do objeto artístico.

Em Martin Kippenberger, a alienação, controlo e loucura associam-se ao desejo na figura de Schreber e nos "Schrebergärten" — lotes de jardins ou hortas regulados e normativos introduzidos em Leipzig nomeados em homenagem ao pai de Schreber. A instalação "Don't Wake Up Daddy" (1994) contrapõe a figura autoritária do "chefe de



Fig. 5. João Miguel Ramos, 'Pm#123 (O Condenado assistes à sua Própria execução)', acrílico e óleo sobre Tela, 114x100cm, 2025; 'Pm#140 (E safa-se), acrílico e óleo sobre Tela, 47x36cm, 2025; 'O Condenado assistes à sua Própria execução', 'E Safa-se', Alumínio fundido policromado, dimensões variáveis, 2025 ©João Miguel Ramos

vertical expositiva, bem como a simbologia dos títulos face ao conjunto apresentado.

O espaço expositivo torna-se território de inocentes desejos ou de absolvição indeterminada. Estreita-se assim a relação entre obras e a noção de desejo como vontade conectiva, através de estratégias de desterritorialização da superfície expositiva. Este espaço é o "Corpo sem órgãos", que organiza diagramaticamente a resistência ao controle nas obras que contêm. Apesar do carácter autónomo e linear concedido pelo aspeto institucional da sinalética, as obras nestas "mesas" resistem à hierarquia pela forma fluída e aberta subordinada ao desejo.

3. E safa-se

Em "Portrait Paul Schreber" (1994), Kippenberger representa Schreber em criança sobre um ovo, com 69 placas de acrílico inscritas com frases do seu livro "Phraseologie", redigido durante o seu período esquizofrénico. Em "Portrait Paul Schreber (Made it up

myself)" (1994), reinterpreta um cérebro baseado num desenho de Schreber, onde este apresenta a divisão de um lado saudável e outro doente. Em ambas, a fragmentação da autoria e a exteriorização da voz remetem para a condição esquizofrénica como forma de produção.

A instalação e as pinturas denunciam uma intolerância social e os limites da normalização: enquanto os "Schrebergärten" evocam o confinamento burguês, a figura de Schreber evoca a repressão do desvio e da loucura. Na circulação contínua de imagens e referências, Kippenberger substitui a contemplação estática por um movimento permanente. Nesta perspetiva, o desejo é entendido como potência que não impõe limites, mas cria campos de movimento entre centros e periferias.

> ***The centrifugal forces never flee the centre for ever, but approach it anew only in order to retreat from it yet again. Such are the vehement oscillations that overwhelm an individual as long as he seeks only his own centre, and cannot see the circle of which he himself is a part. For if these oscillations overwhelm him, it is because each corresponds to an individuality other than the one he believes himself to be, from the point of view of the unfindable centre.***
>
> Klossowski, 1969, p.216

Em #3 – sentença, o trabalho surge a partir das anteriores partes omissas. Em "E safa-se" (2025), o retrato de Camilo em fuga feito pelo filho é apresentado com a respetiva frase. As peças anteriores reconfiguram-se. Assim, a fronteira diagramática deixa de ser um limite fixo para tornar-se um ponto de transição esquizofrénica – um espaço onde o desejo se afirma como força de criação e transformação. A partir desta leitura, tanto em Deleuze e Guattari como em Kippenberger, o desejo é movimento contínuo que produz o real, reconfigura a identidade e rompe com a territorialização dos sistemas de controlo. A sua potência reside precisamente nessa transitividade – no atravessamento de formas, significados e corpos –, onde deixamos de representar uma estrutura de limitação em função de um campo de intensidades em permanente devir.

REFERÊNCIAS

Branco, Camilo Castelo (1962[2020]): Amor de Pedrição, Lisboa: INCM.

——————————— (1894): Memórias do Carcere, Lisboa: INCM.

Deleuze, Gilles e Félix Guattari(1972[2011]). O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio e Alvim.

——————————————— ((1980[2007]): Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia. Vol.2. Lisboa: Assírio e Alvim. ISBN 978-972-37-1272-8

Joselit, David (2005): Dada's Diagrams. Em The Dada Seminars. Washington: National Gallery of Art.

——————— (2009): Painting Beside Itself. October 130: p.125-134. (Cambridge: MIT Press)

Klossowski, Pierre (1969[1997]): Nietzsche and the Vicious Circle. Chicago: University of Chicago press. ISBN: 0-226-44386-8

Michaux, Henri (1966) Les Grands épreuves de l'esprit, Gallimard, 1966, pp. 156-157

Wolfs, Rein e Susanne Kleine (2019): Martin Kippenberger: Bitteschön Dankeschön. Cologne: Snoeck



JOSEFINA AMORIM

Espinho, 1999. É artista plástica e animadora 2D. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e frequentou o curso de especialização em Design de Meios de Interação, Web e Jogos, realizado em parceria entre a mesma faculdade e a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Atualmente, frequenta o Mestrado em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no ramo de Pintura. Já participou em exposições coletivas, no desenvolvimento de videojogos, em projetos educativos e na produção de animação para projetos cinemáticos. Apesar do seu interesse contínuo pela pintura e pela animação 2D, Josefina procura não se restringir a meios ou suportes específicos, permitindo que estes se adaptem aos temas da sua investigação, que frequentemente se centram na inação. A sua prática combina uma abordagem crítica e empática, questionando as formas como nos imobilizamos — ou deixamos que nos imobilizem — perante o mundo contemporâneo.

Sentença suspensa: imaginar o fim

JOSEFINA AMORIM

> ***Os tribunais apenas existem porque existem conflitos. Estes, por sua vez, são inevitáveis ao longo da existência humana.***
>
> Matos, 2024

Foi com esta consciência da inevitabilidade de conflito entre os humanos que o presidente do Tribunal da Relação do Porto, José Matos, batizou o museu situado no seu interior – o Museu do Conflito. Esta noção do conflito inevitável é algo simultaneamente presente na minha atual investigação sobre a preparação para o fim do mundo. O processo judicial é, em si, um processo de preparação, de junção de factos e testemunhos de forma a materializar o conflito para que o possamos perceber e processar corretamente. De forma semelhante, procuro materializar as tensões presentes na preparação para o fim do mundo. Seja ele de caráter religioso, climático ou tecnológico, existem pessoas que, neste momento, se preparam para o fim em que acreditam. *Doomsday preppers*, também conhecidos como *survivalists* (Mitchell Jr., 2002) numa tradução livre preparadores para o dia do Juízo Final, são pessoas que armazenam alimentos, aprendem formas de sobrevivência e auto-suficiência com o intuito de conseguirem sobreviver o colapso da nossa sociedade. Como não acreditam que a sociedade os possa proteger de um apocalipse, arranjam uma solução individual para aquilo que é um problema coletivo [1]. Podemos então concluir que o seu propósito não é impedir um desastre, mas sim acreditar que este é inevitável e que nos temos de preparar sozinhos ou com a nossa comunidade mais próxima. O meu interesse por *preppers* suscitou não apenas por ser algo tão extremo, como também pela sua riqueza de iconografia. Pensar na preparação do apocalipse traz-nos logo para imagens de máscaras de gás, fatos anti-nucleares e abrigos subterrâneos. Além disso, o próprio ato de imaginar o fim e as estratégias para o

sobreviver carregam consigo um paradoxo fundamental. Essa cisão entre a preparação e o fim permite-me conceber esta investigação como um processo judicial, sobretudo nas suas extremidades simbólicas: a acusação e a sentença. O tribunal, lugar onde os conflitos humanos são formalizados e julgados oferece, portanto, um espaço de mediação para materializar o fim e a sobrevivência.

Começando pela acusação – de quem é a culpa? E quem é o responsável? Seremos nós?
Bradley Garret, investigador de comunidades *preppers* realizou uma investigação extensa sobre o *bunker*[4] o qual vê como um símbolo para a forma como lidamos com um mundo cada vez mais conflituoso e hostil à nossa própria existência [2].

> ***Recuar para os nossos bunkers, mesmo que apenas como uma metáfora para enfrentar o nosso medo do desconhecido, será necessário para escapar às armadilhas que nós próprios criámos.*** [5]
> Garret, 2021

Garret não só explora o *bunker* como um objeto e símbolo de proteção, mas também como um produto comercial que constrói uma imagem de sobrevivência. De facto, até aqueles que não se consideram *preppers* dependem das compras para se sentirem seguros. Um exemplo pode ser destacado num dos eventos que aumentou a popularidade de prepping: as quarentenas de Covid-19 [3]. Nessa altura, todos nos preparávamos para o isolamento e o maior ícone desses tempos foi, inesperadamente, o papel higiénico. Este produto que começou a voar das prateleiras, transformou-se-se num *meme*, um ícone caricato destes tempos de ansiedade (Fig.1). Além de ser uma necessidade, o papel higiénico era algo tangível e, como o psicólogo Steven Taylor argumenta, uma resposta proporcional à perceção de perigo [4].

---

4 Abrigo fortificado, geralmente subterrâneo, para proteger de ataques militares ou desastres naturais.
5 "Retreating into our bunkers, even just as a metaphor for confronting our dread of the unknown, will be necessary to escape the traps we've laid for ourselves "

Quando dizem às pessoas que vem aí algo perigoso mas tudo o que têm a fazer é lavar as mãos, a ação não parece proporcionada tendo em conta a ameaça. Perigos especiais precisam de precauções especiais [6]

Taylor, 2020



Fig. 1. Meme viral a satirizar o aumento da procura por papel higiénico, 2020, autor e origem desconhecidos

6 "When people are told something dangerous is coming, but all you need to do is wash your hands, the action doesn't seem proportionate to the threat. (..) Special danger needs special precautions."Steven Taylor citado por CNN, The psychology behind why toilet paper, of all things, is the latest coronavirus panic buy,2020.

Andrew Szasz desenvolve mais essa ideia, trazendo-a para fora das comunidades *preppers* e monstrando como o público em geral igualmente consome bolhas de segurança para se proteger da crise climática. Estas bolhas, segundo Szasz, são produtos que compramos com a expectativa de ficarmos mais seguros e saudáveis perante um mundo cada vez mais poluído [5].
Um esforço que apesar de pouco eficaz, oferece uma opção mais exequível do que enfrentar as causas da poluição e do aquecimento global.

No final de contas, a compra destas bolhas revela-se uma estratégia de adiamento e de evitamento [6] que, tal como *preppers*, não procuram mitigar um desastre, mas sim possuir coisas tangíveis que permitem imaginar um fim em que sobrevivemos. Não é difícil levar esta possibilidade ao extremo e imaginar ícones de *prepping* de cariz mais militar a fazer parte do nosso quotidiano e da nossa ida regular às compras. A peça que eu apresentei para a Acusação, *Dá-me um desconto* (Fig.2) propõe esse imaginário de produtos de sobrevivência através de um expositor de publicidade fictícia, onde o pré-apocalipse é uma oportunidade de consumo. O trabalho nasce da contaminação visual de catálogos e folhetos de supermercado, onde imagens idílicas do quotidiano são sobrepostas a objetos de *prepping*, como máscaras de gás e *bunkers*.

Durante o processo de montagem da obra, uma coincidência reforçou a sua pertinência. No dia anterior à inauguração da exposição deste trabalho no tribunal, enquanto estava a montar esta mesma peça, as luzes foram abaixo. Houve um apagão que afetou Portugal e algumas zonas de Espanha, mais tarde conhecido como o "apagão ibérico".
Nessa mesma tarde, fui ao supermercado para fazer umas compras de rotina e tive logo *déjà-vu*. Prateleiras vazias ou quase vazias de, mais uma vez, papel higiénico, água e enlatados. Para um apagão que para, quem ouvisse a rádio, saberia que ficaria resolvido na mesma noite. Este episódio espelhou o argumento de Szasz e de Taylor sobre a a nossa dependência em produtos e a tendência de reagirmos a perigo através de gestos de consumo simbólicos.

O expositor da obra inclui ainda edições antigas da revista *Mãos de Fada*, herança do meu avô, e máscaras de tecido feitas pela minha



Fig. 2. Josefina Amorim, 'Dá-me um desconto', Ilustração e impressão a jato sobre papel de revistas e folhetos promocionais, 2025 © Josefina Amorim

mãe durante a pandemia. Estes objetos introduzem uma dimensão *DIY*, ou faça você mesmo, como uma continuação dessa mentalidade individualista e a ironia de moda apocalíptica. O gesto de coser, de improvisar revelando uma adaptação ao incerto.

É um ciclo onde a sensação de perigo motiva ação individual, frequentemente através do consumo que, por sua vez desmotiva ação coletiva e institucional. Assim, *Dá-me um Desconto* acusa um sistema que privatiza o medo e comercializa a esperança. O pré-apocalipse torna-se uma oportunidade de mercado, e o ato de comprar substitui o ato de agir.

> ***A extinção humana nunca pode ser totalmente compreendida, já que a sua própria possibilidade pressupõe a negação absoluta de todo o pensamento.***
> Thacker,2012



Vista da exposição #Acusação ©Vieira Saraiva

A procura por tangibilidade e materialidade que sejam proporcionais às nossas ansiedades talvez seja uma forma de lidar com a intangibilidade do fim. Como é que se pode pensar em algo que é o fim do tudo, incluindo o pensamento?

Na segunda parte da exposição, dedicada à Sentença, apresentei *Armas Anticlimáticas* (Fig.3) que transportam o imaginário do fim para o espaço da justiça. A obra é composta por um conjunto de balões *foil* que evocam bombas e mísseis. Propõe um contraste entre a violência representada e a leveza material dos balões, que flutuam lentamente, como se o tempo tivesse sido suspenso no instante antes da explosão. A partir dessa plasticidade a ameaça torna-se ambígua. À medida que o hélio se dissipa e os balões descem, revelam a inevitável gravidade da matéria e do tempo. Essa lentidão do colapso, quase imperceptível, tenta traduzir uma ameaça impotente, uma presença constante, mas destituída de força, como o medo que já se tornou hábito.Vivemos rodeados de alertas, mas a nossa resposta tende a reduzi-los a objetos simbólicos, a simulacros que apaziguam a



Fig. 3. Josefina Amorim, 'Armas Anticlimáticas', balões foil com hélio e tinta spray acrílica, 2025 © Josefina Amorim



Fig. 4. Josefina Amorim, 'Na Praia', performance, registro fotográfico por Ana Albergaria, 2025 © Ana Albergaria.



ansiedade sem enfrentar o problema. As *armas anti-climáticas* representam precisamente essa lógica de neutralização. O perigo é estetizado, domesticado, tornado suportável.

A performance Na Praia (Fig.4) expande este gesto para fora do espaço expositivo. Inspirada no romance On the Beach (Nevil Shute, 1959), onde um grupo de sobreviventes aguarda serenamente o seu fim na costa australiana após uma guerra nuclear aniquilar o resto da população mundial. Não têm mais nenhuma hipótese senão esperar a sua sentença coletiva, injusta e simultaneamente imparcial. A performance regista uma caminhada banal que conduz os mísseis flutuantes até à praia.

A citação final do romance "This is the way the world ends. Not with a bang but a whimper." ("É assim que o mundo acaba. Não com um estrondo, mas um choramingo") retirado de um poema de T.S.Elliot ressoa na ação. O apocalipse não chega com estrondo, mas com resignação. Caminhar para ver o pôr do sol e, simultaneamente, o fim do dia é um gesto de espera, de contemplar e de calma. Quando a noite cai e nada acontece, resta apenas o retorno. O caminhar, agora, mais lento do que o do início. Até os balões, antes erguidos, saem da praia derrotados e flácidos. À medida que vão descendo e a sua inevitabilidade aproxima, também se aproxima a adaptação. Estou indiferente? Essa suspensão entre o inevitável e o adiado é o cerne da obra — e, talvez, do nosso tempo. Dentro do contexto do tribunal, estas peças funcionam como sentença simbólica, uma condenação coletiva e sem resolução. Tal como no julgamento humano, também aqui há uma impotência estrutural, o reconhecimento da culpa não garante a reparação.
A ameaça paira, ainda por se concretizar.

No final do percurso pelo Museu do Conflito, uma frase convida o visitante à reflexão:

> ***Ao sair por esta porta, que o seu passo simbolize um compromisso coletivo para a construção de um mundo mais justo e pacífico.***

Essa mensagem ecoa diretamente nas obras apresentadas e nas suas contradições - o impulso para agir e a tendência para adiar, o medo do colapso e a impotência do mesmo. A sentença permanece

suspensa, partilhada em conjunto, mas tal como a acusação, enfrentada individualmente. Num mundo onde as ameaças são globais, a sobrevivência não pode ser privatizada. Talvez, a justiça – no seu sentido ético, político e poético – consista em recusar a bolha de segurança, o *bunker*. Não podemos retroceder o processo, mas podemos reimaginá-lo. Tal como o conflito é inevitável na existência humana, também é o nosso sentido de justiça e de cooperar uns com os outros. Ao sair do tribunal, este compromisso simbólico, talvez se traduza no gesto de sair da praia, de abandonar o espaço de espera e de resignação. De reimaginar e agir sobre o fim. Aproveitar enquanto a sentença está no ar.

REFERÊNCIAS

1. Schacht, Steven & Mitchell, Richard. (2003). *Dancing at Armageddon: Survivalism and Chaos in Modern Times*. Contemporary Sociology. 32. 752.
2. Garrett, B. (2021). *Bunker : Building for the end of times.* Penguin.
3. Smith, N., & Thomas, S. J. (2021*). Doomsday Prepping During the COVID-19 Pandemic.* Frontiers in Psychology, 12.
4. *Scottie , A. (2020, March 9). The psychology behind why toilet paper, of all things, is the latest coronavirus panic buy.* CNN.
5. Szasz, A. (2007). *Shopping Our Way to Safety : How We Changed From Protecting The Environment To Protecting Ourselves*. University Of Minnesota Press.
6. Lamb, W. F., Mattioli, G., Levi, S., Roberts, J. T., Capstick, S., Creutzig, F., Minx, J. C., Müller-Hansen, F., Culhane, T., & Steinberger, J. K. (2020). *Discourses of climate delay*. Global Sustainability, 3(17).
7. Eugene Thacker, *Notes on extinction and existence*, Configurations, 2012



LEANDRO CARAM

Brasileiro, MINEIRO, arquiteto e artista plástico. Possui um trabalho amplo, fruto de referências diversas que partem desde a relação da pintura de memória e inconsciente à sua própria experiência como imigrante em Portugal. A partir de pinturas e instalações, seu trabalho vem tomando um caminho crítico e político com o passar dos anos e, atualmente, sua produção é concentrada na figura do imigrante como alguém não pertencente. Como artista plástico, sua principal motivação é criar conexões emocionais e estimular reflexões através de trabalhos contemporâneos, sempre com o objetivo de fazer a arte transcender barreiras culturais e linguísticas, possibilitando que pessoas se conectem em um nível mais profundo e encontrem significado em suas próprias experiências.

CONCILIAÇÃO

LEANDRO CARAM

"Conciliação" aborda as três etapas de um conflito, sendo elas diálogo, tribunal e guerra, como metáforas da experiência migratória contemporânea. A partir de três trabalhos distintos, é explorada a condição do imigrante que tenta pertencer, é julgado e, por fim, luta para existir num território que muitas vezes o estranha. Na primeira obra, o diálogo entre um cacto real e sua representação pintada revela o esforço de comunicação entre mundos diferentes. Na segunda, uma balança desequilibrada simboliza a justiça parcial e as estruturas que mantêm desigualdades. Na terceira, rostos formados por uma mesma impressão digital refletem a tentativa de multiplicidade de identidades e o cansaço da adaptação. Através dessas metáforas visuais, é proposta uma leitura crítica sobre o que significa viver "dentro da explosão" da imigração, onde o que é visto como beleza e diversidade do lado de fora, é, para quem vive por dentro, um processo de resistência e reconstrução constante.

CONFLITOS E SUAS RESOLUÇÕES

Esta sequência de trabalhos parte da tentativa de compreender as formas de conflito e as possibilidades de serem resolvidos, mas transpõe essa ideia para o campo da experiência migratória. Cada fase, diálogo, tribunal e guerra, torna-se uma metáfora da relação entre o indivíduo e o sistema, ou entre o imigrante e o território. Os trabalhos aqui apresentados refletem sobre o modo como o imigrante negocia constantemente sua presença, primeiro tentando ser ouvido, depois sendo julgado e, por fim, resistindo no meio do caos.

Na primeira fase, o diálogo é simbolizado por um encontro entre um cacto real e a sua imagem ilustrada sobre a tela. Ambos se encaram, como se um refletisse o outro. A obra remete àqueles cactos de brinquedo que repetem tudo o que escutam, criando um ciclo infinito de ecos. Nesse jogo, um cacto poderia dizer "a culpa é sua", e



Fig. 1. Leandro Caram, "Primeira Fase - Diálogo", Técnica mista, 150x200x60cm, 2025. ©Leandro Caram



Fig.2. Leandro Caram, "Segunda Fase - Tribunal", Instalação, 200x25x25cm, 2025. ©Leandro Caram

o outro, sem compreender, apenas repete a frase. É um diálogo sem escuta, onde cada parte devolve o que recebe, sem transformação. Essa relação metaforiza a tentativa de comunicação entre culturas e realidades distintas. O imigrante, muitas vezes, vive essa condição de eco onde fala mas muitas vezes não é ouvido. O cacto, com sua aparência resistente e espinhosa, torna-se um símbolo de sobrevivência e também de isolamento. Mesmo vivo, carrega em si o peso do deserto e da adaptação.

Quando o diálogo falha, surge o tribunal, o espaço institucional que promete neutralidade, mas que frequentemente reproduz desigualdades. Neste trabalho, uma longa peça de madeira se apoia sobre uma estrutura simples. De um lado, uma pedra pesada rompe o equilíbrio. A imagem evoca uma balança, porém uma balança que não encontra harmonia. A obra fala daquilo que deveria equilibrar, mas não o faz. A balança da justiça, idealmente cega, torna-se aqui

um mecanismo que mede de forma desigual o valor dos corpos. O tribunal, enquanto metáfora, representa as burocracias e os julgamentos que o imigrante enfrenta. Formulários, vistos, exigências e provas constantes. É o lugar onde o estrangeiro tenta legitimar a própria existência, mas descobre que o sistema não foi feito para equilibrar, foi feito para controlar.

A terceira fase, a guerra, é o colapso do processo. Quando o diálogo se esgota e o tribunal falha, resta apenas o conflito aberto. Cansaço e fragmentação. A série de pequenos retratos, cada um medindo, propositalmente, 3x4 cm, apresenta rostos formados a partir da minha própria impressão digital. Todos são diferentes mas formados pela mesma identidade, aqui, suas próprias características não fazem a menor diferença. Esses retratos falam sobre a multiplicidade de identidades que o imigrante assume para sobreviver. São máscaras, adaptações, tentativas de caber em lugares que exigem enquadramento. A guerra, nesse caso, não é feita de armas, mas de esforços diários, a luta para manter a própria integridade em meio ao deslocamento e à sensação de nunca estar completamente dentro de lugar algum.

CONCLUSÃO

As três obras formam um ciclo inevitável, o diálogo que se transforma em julgamento e o julgamento que termina em resistência. Juntas, constroem uma reflexão sobre a imigração não como um movimento físico, mas como um processo contínuo de negociação de identidade e de existência. Ser imigrante é estar dentro da explosão de uma loja de fogos de artifício, para quem observa de fora, há cor, brilho e espetáculo; para quem está dentro, há fumaça, ruído e o caos de tentar permanecer inteiro.



Vista da exposição #Sentença ©Leandro Caram



Fig.3. Leandro Caram, "Terceira Fase - Guerra", acrílica e tinta da china sobre papel, 3x4cm cada, 2025. ©Carol



Vista da exposição #Sentença ©Leandro Caram



MARIA CUNHA ALEGRE

Maria Luzia Almeida Cunha de Alegre e Silva (1995, Porto) é uma artista plástica portuguesa, licenciada e mestre em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Vive e trabalha no Porto, tendo vivido vários anos em Munique. O seu trabalho explora a autorrepresentação, a experiência e a perceção, o espaço e o tempo, a memória e o etéreo, através de uma pintura que investiga identidades e a relação com os lugares.

Realizou a sua primeira exposição individual em 2018, em Roma, no Istituto Portoghese di Sant'Antonio. Venceu o Prémio Infanta Dona Maria Francisca (Pintura, 2019) e obteve Menções Honrosas em 2017 e 2022. Participou em residências artísticas e em várias exposições em Portugal e no estrangeiro, tendo sido finalista no The Sovereign Portuguese Art Prize 2022.

O PROCESSO

MARIA CUNHA ALEGRE

1. Acusação

O início do processo define-se pela necessidade de compreender a relação entre corpo e mundo, enquanto entidades indissociáveis na construção da perceção. O corpo, enquanto sujeito sensível e cognoscente, atua como mediador entre o visível e o inteligível, constituindo-se simultaneamente como ponto de origem e instrumento de observação. A paisagem, neste contexto, não se reduz a uma representação do exterior, mas manifestando-se como campo fenomenológico de experiência, no qual se inscrevem tempo, espaço e consciência.

A primeira incursão aos Alpes e as sucessivas viagens (a última data de setembro de 2025, ao deserto do Saara) estabeleceram-se como acontecimentos fundadores. A observação das suas formações e escalas conduziu à identificação de uma experiência que ultrapassa o domínio puramente estético, configurando-se antes como um acontecimento de revelação. O corpo confronta-se com a impossibilidade de dissociar o objeto observado da experiência corporal que o legitima. Esta impossibilidade confirmou a interdependência entre perceção e existência, remetendo para uma compreensão da paisagem enquanto construção simultaneamente física e mental.

O conceito de sublime, central nesta fase inicial, é convocado como categoria que traduz a experiência limite da perceção. Em Crítica da Faculdade do Juízo, Kant estabelece a distinção entre o belo e o sublime com base na noção de forma. A experiência do sublime é caracterizada como um prazer negativo, uma vez que o sujeito se sente simultaneamente atraído e repelido pelo objeto, revelando-se incapaz de se preparar plenamente para tal experiência. O sublime manifesta-se numa natureza desprovida de forma e ordem, caótica e grandiosa, impossibilitando uma representação exata ou adequada desse fenómeno empírico. Kant associa a origem do sentimento do sublime à natureza — nas montanhas, no mar, no deserto, no céu —,



Fig.1,2. "Polaroid_5.09.2025" e "Polaroid_4.02.2022, fotografia instantânea, 8,5x5,4 cm cada. ©Maria Cunha Alegre



Vista da exposição #Acusação ©Maria Cunha Alegre

ainda que a experiência ocorra internamente no indivíduo, num espaço e tempo determinados.

Em *Die Alpen*, de Georg Simmel, a montanha representa a expressão material dessa tensão[1] simbolizando a unidade entre forma e vida. A paisagem alpina, pela sua vastidão e inacessibilidade, corporiza o espaço onde a perceção se torna experiência de desmesura, e onde o corpo se reconhece finito perante o que é absoluto.

A acusação, neste contexto, refere-se à emergência da consciência. O sujeito é "acusado" pelo mundo de reconhecer a sua própria limitação, e é nesse reconhecimento que se funda o impulso investigativo. O olhar, confrontado com o que não pode compreender plenamente, inicia um processo de questionamento sobre o modo como a perceção é construída. O espaço natural converte-se em laboratório fenomenológico: nele foram testados os limites da observação, da memória e da experiência.

A revisitação ao espaço eleito — seja física ou mental — constituiu uma metodologia que reforça a noção do tempo e da memória como dimensões inseparáveis da experiência. A cada regresso, o corpo confirma a impossibilidade de repetir integralmente o vivido, mas simultaneamente renova a intensidade do contacto. Assim, a paisagem deixa de ser objeto fixo de contemplação e torna-se fenómeno em constante transformação. Os espaços observados foram sempre espaços lembrados, e a perceção revelando-se como operação de síntese entre o sensível e o temporal.

A acusação é, portanto, o momento inaugural do processo: o instante em que a perceção se reconhece como condição de conhecimento e a paisagem se torna veículo de compreensão.

2. Julgamento

A perceção foi compreendida como um fenómeno dependente do corpo e do tempo, sendo o espaço entendido como uma construção relacional, e não como entidade autónoma. Esta relação entre corpo, tempo e espaço remete para o pensamento de Merleau-Ponty, segundo o qual o corpo, enquanto sujeito que participa na experiência da viagem ou incursão, revela a capacidade de reter uma ação passada — perceção e pensamento —, tornando visível a



Vista da exposição #Julgamento ©Maria Cunha Alegre

existência e a materialização do tempo nas suas diferentes dimensões: passado, presente e futuro. Por isso, a experiência fenomenológica da passagem do tempo, sentida por um sujeito em movimento, permite a construção de uma cronologia espaço-temporal, que se apresenta como meio de acesso à realidade e conhecimento do mundo.

O julgamento implica também uma compreensão do tempo enquanto dimensão fenomenológica: o corpo que se desloca retém e projeta ações passadas, estabelecendo uma cronologia interior. A memória não atua como arquivo fixo, mas como operador dinâmico de reconstrução. Recordar é reconfigurar a experiência: a lembrança é uma nova perceção, orientada por estados emocionais distintos. Deste modo, cada incursão ou revisitação aos Alpes e ao Saara não é uma repetição, mas uma nova construção fenomenológica destes lugares.

A metodologia de trabalho centra-se, portanto, na observação reiterada e na serendipidade — a descoberta através do acaso. A deambulação e o reencontro com os espaços são entendidos como práticas epistemológicas que geram conhecimento pela experiência direta. Os locais observados são simultaneamente empíricos e mentais; o corpo atua como mediador e garante a autenticidade da observação.

No julgamento, o corpo-sujeito analisa as suas próprias operações percecionais e sensoriais, confrontando a experiência imediata com a reflexão mediada. O pensamento articula-se entre empírica e teoria, prática e conceito. A paisagem, enquanto fenómeno observado, é interpretada como campo de intersecção entre o visível e o memorizado, o presente e o passado. As formas observadas nos diferentes locais — gelo, montanha, areia, deserto, céu — adquirem valor simbólico, não por via da representação, mas pela sua permanência na memória corporal.

Este momento do processo conduz à compreensão de que o conhecimento sobre o mundo é sempre parcial e situado. A perceção é condicionada pela posição do corpo, pelo instante e pela intensidade do olhar. A prática da observação revela-se como ato de construção contínua, em que o fenómeno nunca é dado de forma total. O julgamento, assim entendido, não é um momento de

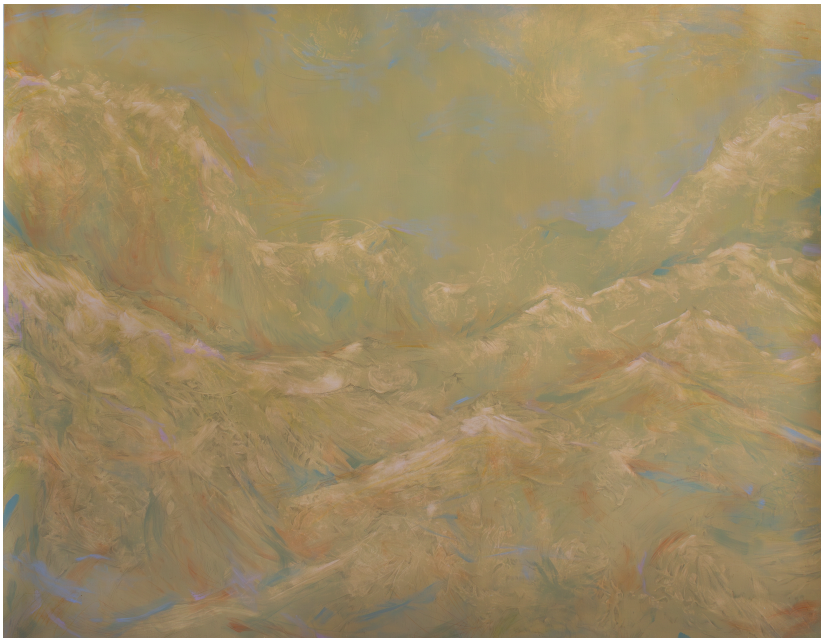


Fig.3. Maria Cunha Alegre, "The Superstition Mountains, 2025, óleo, lápis de cor, lápis de carvão e tecido s/ papel CANSON® Figueras® 290gr, 113x138 cm ©Maria Cunha Alegre

veredicto, mas de clarificação: uma análise das condições que tornam a perceção possível e significativa.

3. Sentença

A sentença encerra o processo, não como conclusão definitiva, mas como síntese provisória do percurso. O conhecimento alcançado é de natureza transitória, resultado de uma articulação entre corpo, tempo e espaço. A experiência da observação revela-se enquanto processo de compreensão do real e de si mesmo.

A paisagem, que inicialmente se apresentava como exterioridade observável, torna-se agora estrutura de pensamento. O corpo, pela repetição e pela memória, assume-se como espaço de inscrição da experiência. Cada observação, cada viagem e cada registo configuram uma acumulação que, em conjunto, constitui uma cartografia pessoal e epistemológica. A perceção, sendo dependente do sujeito, revela o mundo enquanto fenómeno em transformação.

A sentença corresponde ao momento em que a investigação atinge um grau de consciência sobre os seus próprios limites. A impossibilidade de apreender integralmente a paisagem confirma a natureza fenomenológica da experiência: o que é observado não é o objeto em si, mas a relação que o sujeito estabelece com ele. Assim, o conhecimento não se fixa na paisagem observada, mas na perceção que dela emerge.

A experiência do sublime, revisitada ao longo de todo o percurso, adquire nesta fase um sentido depurado. Já não se manifesta como confronto emocional com o inatingível, mas como consciência da dimensão ontológica do olhar. O sujeito reconhece que a perceção é simultaneamente um ato de observação e de transformação. O corpo, enquanto mediador, é também medida de tempo e de espaço; a paisagem observada torna-se extensão do pensamento que a contempla.

A sentença, enquanto resultado, traduz a compreensão de que o processo não tem termo. O conhecimento é cumulativo e revisível, sustentado na observação reiterada e na reflexão contínua. O percurso delineado confirma a validade da perceção enquanto método de investigação e reconhece a importância da memória e do tempo como dimensões estruturantes da experiência.

O Processo constituiu uma metodologia de observação e de pensamento, atravessando as etapas de confrontação, análise e síntese, e estabelecendo uma relação entre o empírico e o teórico, entre o instante e a durável. O que dele resulta é a confirmação de que o olhar, enquanto fenómeno corporal e temporal, é simultaneamente instrumento e objeto de conhecimento.

A sentença final reconhece, portanto, que observar é compreender a realidade na sua complexidade fenomenológica. A paisagem deixa de ser objeto a representar, para se tornar meio de revelação das estruturas perceptivas do sujeito.

O processo mantém-se em aberto, como sistema de revisitação e reflexão, sustentado na crença de que cada observação contém em si a possibilidade de uma nova compreensão.

REFERÊNCIAS

Campa, R. (2008). Making Sience by Serendipity. A review of Robert K. Merton and Elinor Barber's The Travels and Adventures of Serendipity. In Jornal Journal of Evolution and Technology. Volume 17. Março 2008. Pp: 75-83. Retirado de: https://core.ac.uk/download/pdf/53135507.pdf

Didi-Huberman, G. (2011). O que nós vemos, o que nos olha. Porto: Dafne Editora, (Imago). ISBN 978-989-8217-12-7

Didi-Huberman, G. (2013) Atlas ou a Gaia Ciência inquieta: o olho da História, 3. Lisboa: KKYM/Escola de Arquitectura (Imago). ISBN 978-989-97684-4-4

Heleno, J. M. (2001). A experiência do sensível. Ensaio sobre a linguagem e o sublime. Portugal: Fim de Século, Edições, Lda. ISBN 972-754-175

Loureiro, D. (2016). Sublime e Constrangimento (Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal)

Merleau-Ponty, M. (2006). Phenomenology of perception. (C.Smith, Trad.) London, Routledge.

Santos, L. R. (1994). A razão sensível. Estudos kantianos. Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Letras de Lisboa ISBN 972-8047-X

Simmel, G. (2013) Os Alpes. In Serrão, A. V. (Coord.) Filosofia da Paisagem. Uma Antologia. 2ªEd. (pp. 52-58). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. ISBN 978-972-8531-96-6

[1] Tensão entende-se como o confronto entre a finitude do sujeito e a dimensão ilimitada da natureza, ou seja, entre a capacidade humana de percecionar e compreender aquilo que a ultrapassa.



MARIA REGINA RAMOS

(1992) nasceu em Vila Nova de Cerveira e é mestre em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), com o projeto *O Olhar Aproximado: Fragmentos de uma paisagem selecionada - o jardim* (2019). Enquanto investigadora-colaboradora do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS.) e da Unidade Vicarte (Vidro e Cerâmica para as Artes), tem desenvolvido trabalho de investigação teórico-prático, bem como, contribuído e colaborado em várias publicações e eventos de investigação, com principal enfoque no contexto das Artes Plásticas número de eventos, concursos e exposições de âmbito nacional e internacional. Em termos de produção autoral, o seu interesse tem-se centrado em torno da experimentação do *lugar*, a fim de questionar os limites percetivos do *território*, interligando uma relação fenomenológica, cinestésica e vivencial, a uma re-significação da noção de *paisagem*. Atualmente, encontra-se a terminar o Programa Doutoral de Artes Plásticas na FBAUP, ao abrigo de uma Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

THE WOODLAND DETECTIVE: A PRÁTICA ARTÍSTICA COMO DISCURSO E ARQUEOLOGIA DO LUGAR

MARIA REGINA RAMOS

Como dissera o filósofo americano Joseph Grange numa passagem a propósito do texto *Place, body and situation* (1985, p. 71):

> **[sem lugar]** ***não haveria linguagem, nem ação, nem ser (…) Não haveria 'onde' dentro do qual a história pudesse ocorrer. 'Onde' nunca está lá, uma região oposta a nós, isolada e objetiva. 'Onde' é sempre parte de nós e nós parte dele. Mistura-se com o nosso ser, tanto que o lugar e o humano estão entrelaçados, formando um tecido que é particular, concreto e denso.***

Um tecido que, concordando com a afirmação tecida pelo autor, não poderia ser constituído por outra coisa senão por aquilo a que poderíamos chamar de – *paisagens cumulativas* – paisagens de acontecimentos passados, recordados, mas, ao mesmo tempo, de ações presentes e futuras que, no conjunto das suas sobreposições e processos de interação com o ambiente como um todo, fornecem o meio pelo qual os nossos valores são criados e expressos (Strang, 1997, p. 176). Isto é, *insights* para o modo como compreendemos o mundo – o *'onde' – d e toda a prática humana, em qualquer ou todas as suas dimensões* (David & Thomas, 2016, pp. 38 & 39). Lugares, como referido pelo filósofo americano Edward S. Casey (1996, p. 27), que *não só são, como acontecem (e é porque acontecem que se prestam tão bem à narração, seja como história ou como narrativa)*. Se há algo que se tornou evidente no meio de toda esta combinatória de operações e produções é que independentemente do acontecimento – sejam

aqueles que podemos ver com um único olhar ou percorrer com as nossas pernas em movimento, alguns naturais, outros culturalmente constituídos, outros criados pela manipulação humana da paisagem – qualquer um deles não ocorre em mais lado nenhum senão no lugar (Casey, 2016, p. 44). Pois, mais do que um conceito abstrato, tomando como nossas as palavras da crítica de arte americana Lucy Lippard (1997, pp. 7-8), este revelou ser:

> ***latitudinal e longitudinal dentro do mapa da vida de uma pessoa. É temporal e espacial, pessoal e político. Uma situação cheia de histórias humanas e memórias (...) tem largura assim como profundidade. Está sobre conexões, o que o cerca, como foi criado, o que aconteceu e o que ainda poderá acontecer aí (...) é o nosso 'background' em todos os sentidos.***

– Um lugar que não só nos situa, desafia, ancora e localiza, mas, mais do que isso, nos empresta as suas próprias identidades distintas ao mesmo tempo que assume as qualidades dos seus ocupantes (e.g. pessoas, animais e/ou coisas de vários tipos), refletindo essas qualidades na sua própria constituição e descrição, na sua ocorrência enquanto acontecimento (Casey, 2016, p. 44). Isto significa que, como ecoado pelo historiador francês Michel de Certeau (1998, p. 189) – *só existe lugar quando frequentado!* A sua *descoberta* é conseguida através do corpo e, neste sentido, só *encontramos lugares quando já estamos no meio deles, corporal e espacialmente localizados, e vivendo através dos nossos próprios sentidos* (Tilley, 1994, p.13). Um lugar, portanto, *praticado* (De Certeau, 1998, p. 202) que já não diz respeito unicamente a uma entidade geográfica ou cartográfica – um objeto passivo no qual deixamos a nossa marca – mas, sobretudo, a uma unidade básica da experiência vivida, um ambiente dinâmico que é subtilmente alterado à medida que o seu contexto constitutivo é transformado.

Habitando o espaço natural da Mata Nacional do Camarido encontramos esse lastro de transformações nas suas paisagens. Caminhos trilhados, povoamentos de arvoredo centenário, rastos de corpos e passagens, de idas e vindas que colocam diante de nós a intuição de todas essas camadas narrativas sobrepostas que se apresentam visíveis e invisíveis ao olhar. Histórias fragmentárias e



Fig. 1. Maria Regina Ramos, "Redesign forest" (2025), Grafite sobre papel, 153 x 102,5 cm (cada), Exposição coletiva O Processo # Acusação, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto. ©Maria Regina Ramos

isoladas em si (...) dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que se podem desdobrar, mas que parecem permanecer ali como histórias no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim, simbolizações à espera de serem desveladas à medida que avançamos sobre o lugar (De Certeau, 1998, p. 189).

Seguir esses trilhos, esses indícios de algo ou alguma coisa que passou, mas cujo o vestígio existe e permanece (Ricoeur cit. Merewether, 2002, p. 122), tornou-se na nossa base de metodologia no campo do pensamento e da prática artísticas empregue para compreendermos o modo como as nuances de um *continuum* de fluxos, permutas, contaminações e interferências deixadas por essas trajetórias de movimento através da paisagem podem alterar a forma

como percebemos os seus lugares, quer na sua individualidade quer uns em relação aos outros. Em particular – a modulação dos seus artifícios específicos, os seus modos de relação-operação no mundo, os seus modos de ser que nos colocam em diálogo com esse lado construído do próprio real, com as marcas e os vestígios reais e dissimulados dessa transformação constante do território, apontando para essa omnipresença do artifício no panorama cultural que, na atualidade, determinam, interferem e contaminam todo o nosso entendimento da noção – paisagem – ao mesmo tempo que se tornam parte dos seus processos de reinvenção e, por vezes, manutenção, preservação e subsistência.

A confluência destes princípios esteve na origem de *Redesign Forest* (2025) – um conjunto de desenhos que, movendo-se por entre uma condição etnográfica de documentação que coleciona, analisa, classifica e expõe objetos, materiais e documentos, exploraram esse universo da industrialização do espaço natural, mediante a deteção e captação de marcas deixadas pela ação humana no espaço concreto da mata. Tomando o papel do artista com o de um detetive/investigador, que é responsável por revelar um facto, investigar, desmascarar circunstâncias e/ou pessoas nelas envolvidas, apresentaram-se como uma espécie de arquivo de provas compiladas a partir da experiência e observação participante in situ. Um relato de evidências de um curso de acontecimentos quase 'benjaminiano' de um 'aqui' e 'agora' que narram um duplo momento no tempo: um processo de 'passagem' de um corpo maquinal que atua e intervém no território (neste caso, ligado à manutenção da mata), visível na captação de marcas de pneus cravadas no traçado dos padrões do solo; e um outro corpo que, pela própria passagem do tempo e da mutação dos seus espaços e acontecimentos, se vai incorporando na natureza e identidade do lugar, à medida que a chuva ou o crescimento de vegetação vão apagando e mesclando os vestígios da sua atuação.

Porém, em lugar de simplesmente documentar restos residuais, sinais e pistas fragmentárias de um conjunto de elementos estratigráficos de sedimentos sobre a folha de papel, funcionaram como um artefacto arqueológico que regista a evidência material e mnemónica – algo que se moveu no espaço e que permanece, como dissera o sociólogo francês Roland Barthes (1980, pp. 142 & 176) como um

remanescente visual, uma estranha êxtase, a essência de uma paralisação que reproduz o passado próximo, uma ausência presente – e, portanto, um enigma de simultaneidade. Isto é – um momento conjuntivo de passado/presente (Shanks & Svabo 2013, p. 100) – pelo qual o que passa deixa um vestígio do que passou. Um vestígio que é a essência da história, o arquivo, uma sobreposição de coisas acumuladas que codificam, enquadram, traduzem e comunicam, trazem consigo associações e experiências que redistribuem o que é visto e o que não é visto, criando memória e valor de lugar (Chapman, 2016, p. 198). Dentro deste contexto – de O Processo #1 Acusação – as obras procuraram, por isso, delinear esses fragmentos óticos de momentos passados que são recebidos e interpretados na simetria de um momento presente como um meio final de prova que, se por um lado, colocam a nu as dimensões subliminares da nossa presença, por outro lado, colocam igualmente a nu a intervenção de processos naturais que estão além da nossa influência.

O evento prático de desvelar o lugar, os detalhes vívidos e inexoráveis das suas marcas únicas, levaram, numa segunda fase da pesquisa, à implementação de uma espécie de campanha arqueológica pela mata que, mais do que jogar os jogo do espelho do objeto e do sujeito, do passado e do presente como significante e significado (McFadyen & Hicks, 2020, p. 3), constituiu-se como o vislumbre de um gesto de inscrição simbólica, poética e conceptual do corpo no território. – A criação de um espaço performativo de experimentação da paisagem que, partindo de uma relação dialógica de pesquisa e vivência do lugar, procurou descortinar novas formas de visualização e interpretação do mundo, de relações de afetação com o espaço e as suas circunstâncias locacionais. A produção deste espaço enraizado em experiências reais – distendidas entre um corpo que participa sempre, seja como sujeito do movimento seja como sujeito da perceção, e a mata como campo de ação – deu lugar à serie fotográfica *Arché_loggia* (2025): *arché* apontando para uma ideia de origem, princípio e/ou fundamento do ser e da natureza; e *loggia* relativo ao seu estudo na relação com o meio e a sua envolvente – neste caso, o estudo desse processo contínuo da presença da mão humana na manutenção e preservação de todo um ecossistema natural. Em termos visuais, isso correspondeu à tradução de um conjunto de encenações e/ou atividades de campo – pequenas escavações e geometrização do espaço pelo ato de cavar e seccionar o

terreno – cujo principal objetivo passou por trazer para primeiro plano toda uma arqueologia do solo. Um arquivo de acumulação de ações e tempos na paisagem que fala não só da história de uma ação passada, deixada nas marcas desses corpos maquínicos que perfuram a paisagem e que tem uma relação direta com a sua transformação. Como, simultaneamente, de uma outra que se sobrepôs – um tempo presente que deixou vazios no seu espaço, sob a forma de um duplo gesto – de preservação e apagamento – em que o artista opera como mais uma camada de mudança da paisagem e profundidade temporal, não só ao emprestar a habilidade e a firmeza das suas faculdades, mas, também, ao comunicar à obra, através de uma espécie de conivência, a profundidade que nela existe (Dufrenne, 1973, p. 36).



Fig. 2. Maria Regina Ramos, "Arché_loggia" (2025), Impressão fotográfica, pigmento, acrílico, fios e alfinetes em papel sobre madeira, 82,2 x 61,5 cm (cada), Exposição coletiva O Processo # Julgamento, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto. ©Maria Regina Ramos

Na sua conjuntura, procuraram, por isso, demonstrar que, mesmo mantendo o elo entre passagem e passado, a paisagem contém em si movimentos em curso – está repleta de ocupação! De indícios que nos permitem passar da prova para a sua interpretação – O Processo #2 Julgamento – e, a partir daí, compreender o modo como inevitavelmente afetamos e redesenhamos o lugar, não apenas documentando os seus elementos, mas transformando e atuando efetivamente nos seus espaços, criando tempo e intemporalidade. Ou, nas palavras de De Certeau (1998, pp. 200 & 208), geografias de ações (...) 'operações de demarcação', contratos narrativos e compilações de relatos (...) compostos por fragmentos tirados de histórias anteriores e 'bricolados' num todo único, envolvendo uma conceção diferente de movimento, uma que aprofunda os sulcos (Carter, 1996, p. 113).

A tentativa de perverter a obliteração desses movimentos temporais no espaço – e, assim, evocar a unidade de uma sucessão diacrónica de pontos percorridos (De Certeau, 1998, p. 98) destinados a ruína pela erosão do solo e das chuvas, onde a passagem do tempo define e desfaz a cena – conduziram todas essas operações de demarcação do território para uma transposição física e tridimensional dessas marcas em objeto escultórico. *Artificial Grounds* (2025) – um pedaço de terra roubado ao lugar que, se por um lado, veio transmitir a superfície das coisas, os ritmos no/através do solo, pequenos nadas ou quase-nadas que simbolizam e orientam os traços dessas trajetórias (De Certeau, 1998, p. 185). Por outro lado, apresentou-se como uma forma de perscrutar por baixo dessas mesmas superfícies, de sondar as vísceras do mundo através das suas inscrições empíricas e evidenciais (Daston, 2019, p. 65), ligando num mesmo objeto histórias perdidas, gestos opacos, rumos e direções – a função de articular uma geografia segunda, poética, sobre a geografia do sentido literal (De Certeau, 1998, p. 185). A acompanhar os contornos e as formas destes baixos e altos relevos, por toda a parte furados e cravados, atravessados por resquícios de vegetação caída, raízes e marcas de passagem – foram desenvolvidos um conjunto de desenhos captados a partir de um pneu encontrado na própria mata.

– Manchas negras sobrepostas de cheios e vazios que remetem para esse acumular de operações, efeitos de dissimulação e de fuga, possibilidades de passagem a outras paisagens, de certo modo animadas pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram.

Percursos de espaços justapostos numa mesma *colagem* dos quais tem-se então, como resultado final – *O Processo #3 Sentença – um traço no lugar dos atos, uma relíquia no lugar das performances (...) apenas o seu resto, o sinal do seu apagamento* (De Certeau, 1998, p. 99) no espaço real da mata, mas cuja superfície está pontilhada de múltiplos fragmentos indissociáveis do lugar, do corpo e do território que o envolve e constitui.

É um mapa de aventuras narradas, um memorando de um encontro entre programas de ação, não um 'mapa geográfico', mas um 'livro de histórias' (De Certeau, 1998, p. 206) que falam desse trazer para o espaço do olhar do espectador o fenómeno da apropriação da identidade dos lugares e dos seus objetos; da catalogação das suas marcas e vestígios sígnicos; da tradução dos mesmos, em relatos e extratos mnemónicos, sensoriais e imagéticos. Que, se por um lado, nos revelam que os lugares estão sempre a mudar, no processo de ser e de se tornar, alterando-se de acordo com os ritmos naturais, como a progressão das estações, a hora do dia ou as qualidades de luz e sombra. Por outro lado, permitem compreender o modo como a mão humana – leia-se, também a ação artística – pode contribuir nesse processo de transformação da paisagem e, ao mesmo tempo, ficar submersa no seu processo de contínua transformação e mutação. À imagem de um processo judicial, o conjunto total das obras teve como efeito uma tríplice função enunciativa, apresentando-se: como um processo de apropriação do sistema topográfico – de marcas e vestígios de ações de passagem; como a realização espacial do lugar – desde a identificação dos diferentes locais intervencionados, aos trajetos realizados durante a expedição e às pequenas escavações no território; e, por último, implicando relações entre os diferentes espaços, a partir de programas conflituais ou proximidades contratuais, onde todas as observações e experiências recolhidas entram em jogo, mudando a cada passo, lançando suspeitas, arriscando, transgredindo, afirmando novos percursos. Percursos que já não podem, por isso, ser reduzidos a uma única dimensão identitária do lugar, mas que, pelo contrário, prevalecem como um corpo de simulacros, de ecos e reverberações de episódios e fragmentos de um tempo em constante processamento e alienação (Ramos, Almeida & Loureiro, 2023, p. 61). Percursos que, se por um lado, parecem sempre querer guardar algo daquilo que é objeto de registo (da sua identidade), onde diferentes camadas de memória parecem colidir e reverberar umas nas outras. Por outro, abrem-se a



Fig. 3. Maria Regina Ramos, "Artificial Grounds" (2025), Segmento de terra tridimensional construído a partir de estratos geológicos recolhidos na Mata Nacional do Camarido (Caminha), acompanhado de rolos de papel vegetal com impressões a acrílico de um pneu real encontrado in situ, Dimensões variadas, Exposição coletiva O Processo # Sentença, Palácio da Justiça – Tribunal da Relação do Porto, Porto. ©Maria Regina Ramos



Vista da exposição #Sentença ©Maria Beatriz Barros



um novo horizonte de sentidos que, remexendo nos terrenos ardilosos da sua arqueologia, revirando a ecologia das coisas e dos lugares, dos sentidos e do sensível, são capazes de representar e captar as evidências do tempo, de certas histórias, do seu fio de continuidade ou descontinuidade (Ramos, Almeida & Loureiro, 2023, p. 62), da lógica ou imprevisibilidade dos seus espaços identitários, simbólicos e discursivos sob a forma de uma outra espacialidade – uma experiência antropológica, estética, poética e mítica do espaço (Merleau-Ponty, 1976, pp. 332-333).

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais portugueses através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., Portugal, no âmbito do projeto 2020.05498.BD.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. (1980). La Chambre claire. Paris: Seuil/ Gallimard.

CARTER, Paul. (1996). The Lie of the Land. London: Faber and Faber.

CASEY, Edward S. (1996). How to get from space to place in a fairly short stretch of time. In FELD, Steven & BASSO, Keith H. (Eds.), Senses of Place (pp. 13–51). Santa Fe: School of American Research Press.

CASEY, Edward S. (2016). Place in Landscape Archaeology: A Western Philosophical Prelude. In DAVID, Bruno & THOMAS, Julian (Eds.), Handbook of Landscape Archaeology (pp. 44-50). London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group. (Obra original publicada em 2008)

CHAPMAN, John. (2016). Object Fragmentation and Past Landscapes. In DAVID, Bruno & THOMAS, Julian (Eds.), Handbook of Landscape Archaeology (pp. 187-201). London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group. (Obra original publicada em 2008)

DASTON, Lorraine. (2019). Against Nature. Cambridge, Massachusetts & London, UK: The MIT Press.

DAVID, Bruno & THOMAS, Julian (Eds.). (2016). Landscape Archaeology: Introduction. In Handbook of Landscape Archaeology

(pp. 27-43). London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group. (Obra original publicada em 2008)
DE CERTEAU, Michel. (1998). A invenção do cotidiano (Ephraim Ferreira Alves, Trad.) (3ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes. (Obra original publicada em 1990)
DUFRENNE, Mikel. (1973). The Phenomenology of Aesthetic Experience (Edward S. Casey, Albert A. Anderson, Willis Domingo & Leon Jacobson, Trads.). Evanston, Illinois: Northwestern University Press. (Obra original publicada em 1953)
GRANGE, Joseph. (1985). Place, body and situation. In SEAMON, David & MUGERAUER, Robert (Eds.), Dwelling, Place and Environment: Towards a Phenomenology of Person and World (pp. 71–84). Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.
LIPPARD, Lucy. (1997). The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society. New York: New Press.
McFADYEN, Lesley & HICKS, Dan (Eds.). (2020). Introduction: From Archaeography to Photology. In Archaeology and Photography: Time, Objectivity and Archive (pp. 1-20). London & New York: Bloomsbury Visual Arts.
MEREWETHER, Charles (Ed.). (2002). A Language to Come: Japanese Photography After the Event. In The Archive: Documents of Contemporary Art (2006) (pp. 121-138). London: Whitechapel Gallery Ventures Limited & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
MERLEAU-PONTY, Maurice. (1976). Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard.
RAMOS, Maria Regina; ALMEIDA, Teresa & LOUREIRO, Domingos. (2023). Cartografias de um Arquivista. A 'viagem e o 'documento' como estratégias criativas de construção do 'lugar'. Convergências – Revista de Investigação e Ensino das Artes, XVI (32), 48-66). DOI: https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.32.170.
SHANKS, Michael & SVABO, Connie. (2013). Archaeology and Photography: A Pragmatology. In GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo (Ed.), Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity (pp.89-102). Abingdon: Routledge.
STRANG, Veronica. (1997). Uncommon Ground: Cultural Landscapes and Environmental Values. Oxford: Berg.
TILLEY, Christopher. (1994). A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments. London: Berg.



MARIANA CERQUEIRA

Artista plástica (2001), natural de Viana do Castelo, reside no Porto. Licenciada em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2023), onde frequenta o 2º ano do mestrado na mesma área de especialização. A sua atual investigação parte do registo documental de lugares em desaparecimento em território nacional e reflete sobre a descaraterização do lar - veículo de nostalgia e dissolução afetiva. Expõe regularmente em contexto coletivo, participando, também, em projetos que promovem a exploração de património cultural, entre eles, o Urban Sketching. Procura, de um modo multidisciplinar, explorar o potencial poético de espaços "vividos", em transformação – territórios da memória, onde o tempo e a ausência operam como matéria narrativa. Para além da participação em congressos e eventos científicos profundamente ligados com a investigação em Arte, tem desenvolvido, como artista, produção regular desde 2015, participando num largo

Depois do Lugar: uma reflexão sobre o espaço em reconfiguração

MARIANA MARQUES CERQUEIRA

Este projeto propõe uma reflexão ensaística desde a dissolução do Lugar desabitado à sua reestruturação, procurando traduzir erosão material e degradação paisagística em imagens de persistência afetiva para com determinados lugares. Desenvolvido em três momentos: a acusação, que se debate com o ato de olhar e documentar enquanto testemunho e intrusão; o julgamento, que aprofunda esta dualidade através de imagens compostas, nas quais edifícios condenados à ruína se confrontam com as próprias presenças espectrais; e a sentença, que relaciona a forma arquitetónica (e a ideia de abrigo) com a ambiguidade do espaço natural e indomado, implicando a ideia de renovação. Desdobra-se numa investigação gradual sobre a tensão entre preservação e perda, promovendo uma análise especulativa relativa à sobrevivência e reinvenção dos espaços.
A partir das distinções fenomenológicas propostas por Yi-Fu Tuan entre o conceito de espaço e lugar, e da condição poética e imaginativa do espaço 'vivido' que nos apresenta Bachelard, este trabalho explora o modo como a nossa experiência espacial se manifesta perante a constante transformação física e a perceção psicológica dos ambientes construídos.

NOTAS INTRODUTÓRIAS

Uma vez que a experiência sensível do espaço constitui território extenso e subjetivo, este ensaio delimita-se à exploração de alguns aspetos da experiência visual e sensorial do espaço em decaimento, sobretudo na dimensão transformativa da matéria e da imagem, e no modo fragmentário e seletivo com que apreendemos e traduzimos a informação que nos apresenta. Com base em contributos filosóficos e científicos de pensadores como Bachelard, Yi-Fu Tuan e Georg Simmel, formulam-se, também, novas reflexões do ponto de vista plástico e conceptual, introduzidas na obra autoral apresentada no âmbito deste projeto de investigação, que resulta da deambulação por lugares em desaparecimento e do impulso de registar uma

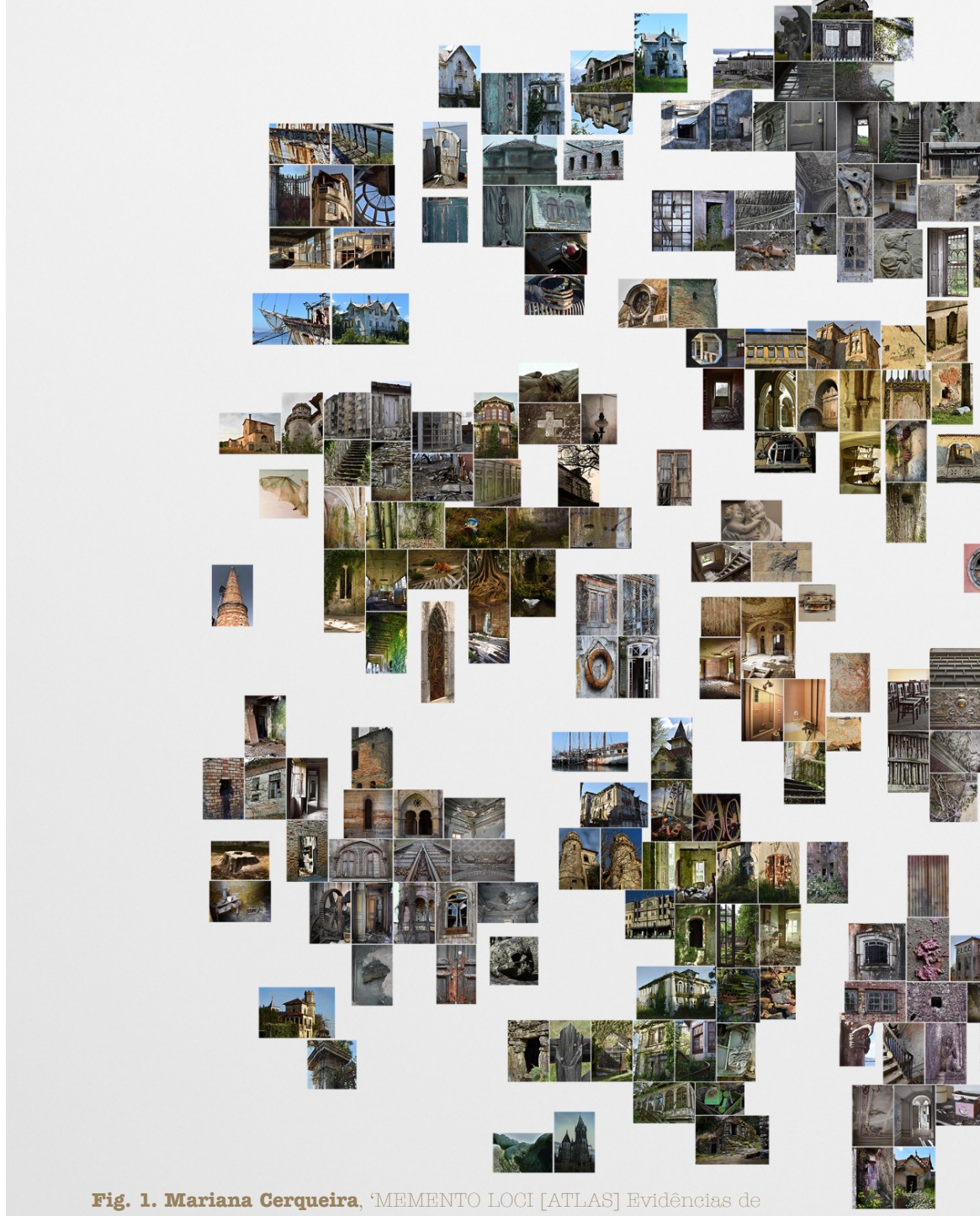


Fig. 1. Mariana Cerqueira, 'MEMENTO LOCI [ATLAS] Evidências de Ausência', painel de fotografia digital e analógica, inkjet print, 215 x 290 cm, 2025 © Mariana Cerqueira


SAIDA
STOP





Figs. 2, 3. Mariana Cerqueira, 'ONCE THERE, STILL HERE', série de fotografia digital em dupla exposição, inkjet print, seis peças - 74,5 x 49,5 cm, 2025 © Mariana Cerqueira

memória individual/coletiva em constante reconsolidação.
A ênfase incide sobre o processo entendido como exercício de observação e reinterpretação. O desenvolvimento deste raciocínio baseia-se na reflexão sobre alterações na identidade visual de espaços erguidos pela mão humana, e permitir que se estabeleça uma relação de empatia para com os mesmos: numa abordagem que parte da imaginação poética (Bachelard, 1994) um estado contemplativo em que o sujeito se deixa afetar pelo espaço, ultrapassando perceções literais em prol dos seus devaneios (*rêverie*). A 'exploração urbana' é a vertente sensorial do trabalho de campo do projeto. Trata-se de uma prática que implica respeito e introspeção, proporcionando uma forma de escapismo nostálgico capaz de transportar um indivíduo para um espaço liminar entre o presente e o passado, e é, em grande parte, responsável pela necessidade de comunicar um pouco da experiência do espaço no domínio do desenho e da imagem.

Por último, clarifica-se a terminologia de 'espaço' e de 'lugar', adotada segundo a perspetiva humanística de Yi-Fu Tuan: o espaço é



Figs. 4. Mariana Cerqueira, 'ONCE THERE, STILL HERE', série de fotografia digital em dupla exposição, inkjet print, seis peças - 74,5 x 49,5 cm, 2025 © Mariana Cerqueira

definido como um plano amplo, abstrato, marcado pelo potencial (o indeterminado) e pela multiplicidade de formas em que pode ser experienciado, ao contrário do lugar, que é sítio concreto, surge da familiaridade, da ocupação e do valor que lhe é depositado pelo indivíduo (Tuan, 1983).

2. [ACUSAÇÃO] NA PROCURA POR ESPAÇOS EM DESAPARECIMENTO

Esta primeira etapa alicerça toda metodologia que orienta o projeto, partindo do mapeamento geográfico e da exploração urbana como meio de conexão com um ambiente volátil, do qual surgem testemunhos fotográficos relativos ao estado de um património que se degrada, em silêncio. Aqui, o ato de explorar e interagir com o meio



Fig. 5. Mariana Cerqueira, UNTITLED [HYPERLINKS], grafite e pigmentos sob papel, vidro gravado, dimensões variadas, 2025
© Mariana Cerqueira

transforma território em experiência e espaço em lugar, convertendo coordenadas anónimas em expressões de uma identidade dispersa.
O Atlas emerge da prática da exploração urbana em território nacional e da consequente documentação de espaços devolutos, esquecidos, ou que se evidenciam pela pertença a uma época remota. Apoia-se na potencialidade narrativa da imagem para traduzir a transitoriedade temporal – desde as marcas subtis de um desaparecimento iminente, à ruína e descaracterização total. Esta atividade situa-se entre a ética, a poética, e as muitas contradições que surgem com o testemunhar do decaimento, da inação, da ocupação indevida, e do desejo latente de preservar.

Os fragmentos fotográficos do painel (fig. 1) seguem uma disposição orgânica, em analogia à memória que é um mecanismo vivo, um arquivo vulnerável ao tempo. Esta seleção é apenas uma possibilidade entre muitas outras formas de curar um arquivo que contempla, atualmente, 950 registos de cerca de 120 sítios visitados ao longo de um período de 3 anos. O processo de colecionismo reflete o que se torna significativo na experiência de um explorador,



Fig. 6. Mariana Cerqueira, UNTITLED [HYPERLINKS], grafite e pigmentos sob papel, vidro gravado, dimensões variadas, 2025
© Mariana Cerqueira

encontra ordem no caos e reúne configurações díspares sobre o mesmo pretexto. Manchas de cor, texturas, contrastes e associações mnemónicas compõem uma malha intuitiva que reflete parte da dimensão afetiva destes lugares e dos seus objetos, reativada pelo contacto com os mesmos.

Apresentada num plano institucional, a obra, que se manifesta através da memória visual e evidência material, convida à reflexão sobre dicotomias como presença e ausência, memória e projeção imaginativa, legalidade e transgressão - implicações inerentes ao ato de documentar. Permanece o gesto de mapear e, simultaneamente, o de invadir e especular: entre propriedades que pertencem a uma entidade coletiva e espaços que guardam reminiscências de intimidade, ambos cada vez mais desconexos da sua origem.

3.[JULGAMENTO] DISSONÂNCIAS CIRCUNSTÂNCIAIS

Neste segundo momento, o espaço torna-se um arquivo em disputa: um exercício que revisita a documentação para confrontar a memória e a narrativa que nele se insinua. Porque qualquer casa (espaço que foi habitado) é o abrigo da imaginação poética, uma intuição que condensa tempo, espaço e perceção individual numa dimensão própria, que não somos capazes de descrever objetivamente. (Bachelard, 1994, p.13).

Entre o primeiro e o último local visitado no âmbito desta investigação, apresenta-se uma seleção de imagens manipuladas digitalmente através de dupla exposição. Nelas sobrepõem-se registos de espaços distantes em tempo e geografia, mas próximos pela ruína e pela singularidade da sua existência - duas versões do mesmo testemunho que coexistem num só corpo visual. Do ponto de vista processual, a série em destaque (fig. 2) inscreve o momento do julgamento como procura por alcançar uma verdade que é ambígua, um eco simbólico de uma intimidade perdida ou de uma memória reconstruída.

Nesta etapa há espaço para interpretação. Cultivam-se impressões que surgem do primeiro contacto e das associações introspetivas que apenas se revelam na revisitação do arquivo. Consideremos, por exemplo, que alguns dos elementos da casa comum (presentes nas imagens) são componentes mediadores do espaço: portas, janelas, corredores e escadas são tão responsáveis por garantir a necessidade humana de conexão com o meio como a de individualidade e separação, segundo a extensão da lógica de Georg Simmel, em *Bridge and Door* (1911). Se entendermos que a morfologia e funcionalidade destas estruturas exercem influência psicológica sobre o indivíduo, para além de condicionar o seu acesso ao espaço, o mesmo se verifica quando o lugar sofre deterioração e abandono: a janela, que antes permitia observação sem oferecer acesso, uma vez estilhaçada, torna-se a primeira afirmação de vulnerabilidade à integridade do edifício; a porta barricada constitui um aviso, nega a sua função mediadora e, à semelhança de um caixilho sem porta, causa estranheza e hesitação (ou curiosidade) em quem pretende atravessar; os corredores e escadas, elementos que personificam transitoriedade, direção e

continuidade, uma vez colapsados, interrompem a dinâmica de profundidade e diálogo com as restantes divisões, entre outros exemplos. Em suma, a cognição do espaço apoiada na sensibilidade poética e não só no intelecto, permite ao espectador encontrar na perda novas inferências.

3. [SENTENÇA] PONTO DE 'PARTIDA'

De que forma experienciamos a descaracterização do espaço (lugar)? Para além da degradação física e do percurso natural da entropia observável, manifesta-se um fenómeno mais subtil: a desconexão gradual entre matéria e memória.

Neste contexto, é explorada a pós-sentença: o plano de existência do lugar após o encerramento de um ciclo temporal, uma vez dado o veredicto sobre o que dele permanece e o que desaparece.

Em cada fim se inscrevem as condições para um novo início:
Quer seja exaustivamente conservado, reabsorvido pela natureza que o envolve, condenado à demolição, reduzido a um lote desprovido de qualquer traço que lhe fora caraterístico, ou transformado numa mancha de informação digital arquivada numa base de dados, o espaço é constantemente reenquadrado dentro de uma memória coletiva (ou individual) impermanente. As suas funções simbólicas e materiais são redistribuídas e a 'condenação', com todo o peso que o termo comporta, é sempre subjetiva. A arquitetura é uma negociação ativa entre a natureza e a forma, surge da coexistência entre uma intenção humana e a entropia. (Simmel, 1994).

Cada espaço é um conjunto de inúmeras versões de si mesmo e cada lugar sobrevive de modo distinto dentro do tempo, reinventando a sua presença sob novas formas de leitura: é a partir daqui que se recorre ao desenho e à sobreposição na tentativa de ilustrar algumas delas.

A grafite e o pigmento introduzem paisagens que habitam um território ambíguo entre dissolução e reconfiguração, permeadas por fragmentos arquitetónicos que, ora contrastam, ora complementam a sua organicidade e sugerem a necessidade implícita que o ser humano tem de estruturar, de criar a ilusão de ordem entre o espaço

natural, sob forma de abrigo. Noutra perspetiva, apresentam-se espaços e elementos que tanto poderiam pertencer a um passado que se revela através dos seus 'resíduos visuais' (fim de um ciclo), como anunciar um futuro edificado a partir deles.

A transparência de um vidro é tão ilusória quanto a perceção que formulamos do espaço: entre o que se vê objetivamente e aquilo que nele se projeta, surgem hipóteses de uma realidade que se materializa no devaneio. Assim, a sentença não chega a ser encerramento, mas sim campo fértil no íntimo de quem contempla. Tanto ponto de chegada como ponto de partida.

NOTA FINAL

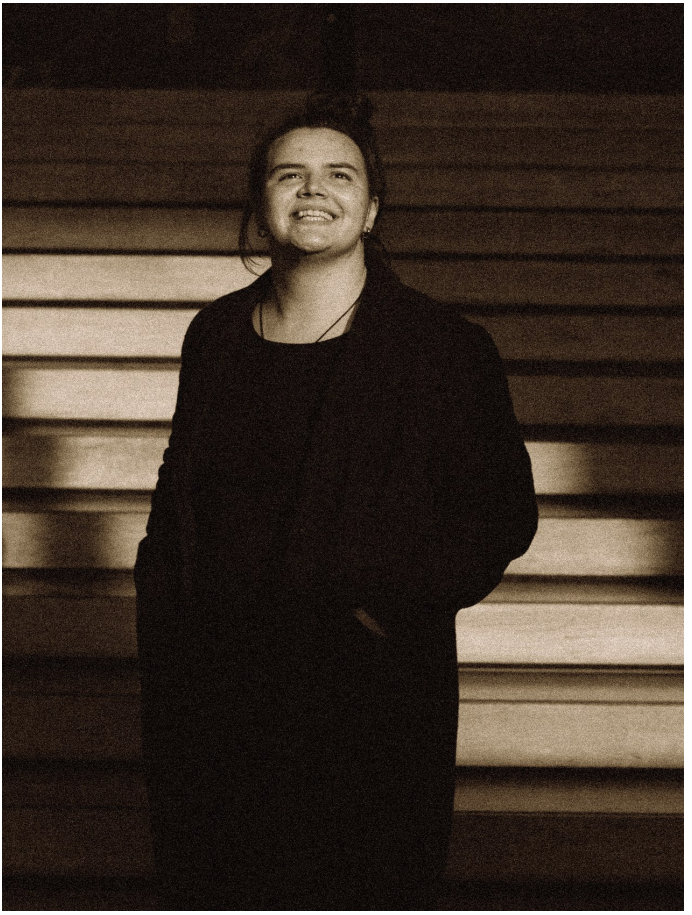
A esta pesquisa, iniciada com centenas de registos, corresponde um processo cujo término é difícil de determinar; um parêntese numa investigação contínua que se situa no intervalo entre a documentação e a especulação. Pretende-se, sobretudo, não só consciencializar o espectador para a perda de património, mas também reconhecer na instabilidade um elemento narrativo e, na transitoriedade, a condição essencial de todo o espaço.

Há um sentido de beleza e esperança adormecida nos espaços que se desviam do percurso normativo, regulado e cuidado de qualquer zona habitacional. Esta experiência enriquece a deambulação de quem arrisca saber, confrontando o indivíduo com outro legado e com a própria finitude. Entre a lamentação e a perspetiva de um potencial negado, revela-se uma oposição à neutralidade e é por isso que vale a pena conhecê-lo.

Os edifícios aqui representados sob vários estados de degradação, tal como tantos outros, subsistem num limbo legal e existencial; são lugares que, embora criados pelo Homem, escapam ao seu domínio. Se, para Bachelard, a casa é sempre um início que 'abriga o devaneio' e 'protege o sonhador' (1994, p.6), as que aqui se revelam já não protegem, expõem-se, tornam-se lembrança de que a matéria, tal como a memória, só sobrevive ciclicamente, através da reconfiguração, pela ruína e pelo recomeço.

REFERÊNCIAS

1. Bachelard, G. (1994). The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places. Traduzido por M. Jolas. Boston: Beacon Press.
2. Tuan, Y.-F. (1983) Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. Traduzido por Lívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL.
3. Simmel, G. (1994). Bridge and Door, in D. Frisby and M. Featherstone (eds.) Simmel on Culture: Selected Writings. London: Sage, pp. 170–175.



MARIANA MAIA ROCHA

(Porto, 2000)Artista plástica e investigadora cuja prática se situa na interseção entre corpo, memória, território, ruína e performatividade. Bolseira "Gulbenkian Novos Talentos 2023/2024" pela Fundação Calouste Gulbenkian e, em 2025, é distinguida com uma Bolsa de Doutoramento Gulbenkian para prosseguir investigação no estrangeiro. Licenciada em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, com a melhor média do curso, e mestre em Artes Plásticas com classificação final de 20 valores. Desde 2018, apresenta trabalho em exposições individuais e coletivas, incluindo o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Galeria Kubik e Fundação Júlio Resende. Em 2025, realiza residência artística em São Tomé e Príncipe para a XI Bienal de São Tomé e Príncipe, e apresenta exposição individual em Macau, no programa internacional "Territórios sem Fronteiras" (2025–26). Recebe o Prémio Aquisição Millennium BCP (2023) e a sua obra integra coleções públicas e privadas.

Frottage como método de investigação artística na justiça: transparência, toque e prova

MARIANA MAIA ROCHA

Esta investigação teórico-prática, inscrita na arte contemporânea, interroga criticamente os modos pelos quais a justiça se materializa, se inscreve e produz prova. Parte do interior do Tribunal da Relação do Porto e assume a *frottage* como procedimento táctil capaz de deslocar a leitura do visível para o contacto. A partir do trabalho direto sobre becas judiciais, entendidas como dispositivos materiais de autoridade, o projeto desenvolve uma cartografia analítica que articula corpo, superfície e instituição enquanto campos de inscrição, decisão e poder. Com uma metodologia ancorada na investigação artística baseada na prática (*arts-based research*), a produção , *frottage* em grafite e carvão sobre papel vegetal, instalação luminosa e dispositivo expositivo, é mobilizada como forma de pensamento material. A prova não é aqui concebida como dado abstrato, mas como vestígio táctil e operativo: inscrição física onde a justiça se imprime e se legitima. A justiça é tratada como sequência: acusação, julgamento, sentença, convertida em matriz conceptual e expositiva. A investigação é sustentada teoricamente por Michel Foucault, Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière, e propõe reposicionar o olhar sobre aquilo que o direito produz como "evidente", afirmando o toque como método capaz de revelar aquilo que o olhar direto não pode captar.

INTRODUÇÃO

> ***O vestígio não é a imagem do que falta: é a presença do que passou.***
>
> Didi-Huberman, 2008, p. 47

A justiça não é apenas um sistema conceptual nem um conjunto de abstrações jurídicas: esta inscreve-se materialmente nos corpos, nos dispositivos e nos objetos que a compõem. Michel Foucault demonstrou como as instituições produzem marcas concretas nos corpos e como o exercício do poder se concretiza em tecnologias materiais de disciplina e decisão [1]. Este artigo inscreve-se nessa



Fig. 1. Trajes judiciais em exposição permanente no Museu do Conflito, Tribunal da Relação do Porto © Mariana Maia Rocha

linha: parte do interior do Tribunal da Relação do Porto, e toma a beca judicial (Fig.1), vestimenta que corporiza hierarquia e autoridade, como fonte primária e como superfície de inscrição. A *frottage*, enquanto procedimento táctil, não é aqui utilizada como técnica de ilustração, mas como método de investigação que transforma as vestes togadas em material empírico. Assim, o que aqui se propõe é deslocar a noção de prova para a superfície da matéria: não observar a justiça representada, mas analisá-la naquilo onde ela se imprime.

Nunca tinha entrado num tribunal antes deste projeto. A experiência de entrar pela primeira vez no Tribunal da Relação do Porto foi central: a arquitetura impõe distância. O mármore, a escala e a verticalidade do edifício fazem sentir que ali opera algo que excede o indivíduo. Essa frieza espacial não é um acaso: o direito ocidental constrói a sua legitimidade também através da encenação arquitetónica. O que sempre me intrigou, mesmo antes de tocar qualquer beca, foi precisamente o carácter teatral do tribunal: cada

gesto tem protocolo, cada corpo ocupa um lugar, cada voz é autorizada segundo a sua posição. Existe uma performatividade evidente nos rituais judiciais — uma dramaturgia do poder — e as becas funcionam como dispositivos materiais dessa dramaturgia. Como o traje litúrgico no contexto religioso, a beca judicial opera como extensão da autoridade e como mediadora entre uma justiça ideal e a justiça administrada. Richard Schechner descreve o tribunal como dispositivo performativo onde arquitetura, gesto, objeto e palavra produzem verdade [2].

No interior deste dispositivo institucional, pude aceder às becas usadas por juízes, advogados e solicitadores, cedidas por um curto período de tempo. Encarei-as como superfícies políticas: peles vazias onde o corpo foi subtraído. A possibilidade de lhes tocar — e de as friccionar com grafite — introduz um nível táctil de leitura que não é compatível com o regime visual dominante da instituição. A *frottage* aqui é, portanto, uma operação metodológica de aceder a aquilo que não é suposto ser acessível: a textura da autoridade antes de ser ativada pelo corpo que a veste. Esta deslocação articula-se com a noção de "imagem como sobrevivência" de Georges Didi-Huberman [3], permitindo colocar a pergunta central deste artigo: o que pode o toque revelar sobre a produção material da verdade judicial que o olhar direto não revela?

1. O corpo como superfície institucional

O pensamento contemporâneo sobre poder deslocou-se da lei abstracta para a materialidade dos corpos. Michel Foucault demonstrou que o poder não opera apenas pela proibição, mas sobretudo pela inscrição concreta no corpo social [1]. O corpo torna-se lugar de investimento, disciplina e visibilidade. O tribunal é, historicamente, o palco onde esta operação se torna mais evidente: aqui, o corpo não é apenas julgado — é produzido como corpo que pode ser julgado.

Judith Butler acrescenta que a materialidade corporal não antecede o poder: é o poder que a produz, fazendo "o corpo aparecer como evidente, quando é precisamente resultado de um aparato discursivo" [4]. O direito não se limita a aplicar a lei sobre o corpo: o direito fabrica o corpo como objeto jurídico.

É neste ponto que a noção de superfície adquire densidade metodológica. Georges Didi-Huberman sublinha que toda a imagem é, antes de mais, resto material de um contacto: um vestígio que sobrevive àquilo que já não está [3]. Esta triangulação — corpo, superfície e contacto — é o regime onde este trabalho se inscreve: o tribunal produz prova pela palavra, mas legitima-a pela materialidade documental sobre a qual essa palavra se imprime.
A hipótese aqui é simples: a *frottage*, enquanto contacto e fricção, permite aceder a esse regime de inscrição material.

2. Materialidade da inscrição: entre cinza e prova

A escolha do pó de grafite e do pó de carvão não é inocente. Ambos são formas elementares de carbono — mas situam-se em dois regimes ontológicos distintos. O carvão remete para a combustão, para a cinza, para o resto do corpo apagado. O grafite, pelo contrário, é a matéria-base do traço, do registo, da escrita e da prova.
Trabalhar com estas duas matérias em alternância instala esta investigação num limiar conceptual: entre aquilo que resta (ruína) e aquilo que se inscreve (prova). É precisamente nesta zona entre ruína e inscrição que a *frottage* deve ser compreendida como método de investigação. A visão descreve distância; o toque produz dados.
A observação do tribunal — tal como é possível ao olhar — permanece sempre exterior ao dispositivo. A *frottage* suspende essa exterioridade: o pó transfere o contacto, e o papel vegetal torna-se o lugar onde o sistema se deixa ler. Em contexto judicial, a prova é sempre uma inscrição. A *frottage* desloca isso para a superfície do corpo institucional: a escrita passa a ser contacto.

3. A frottage como procedimento de investigação artística

Antes de Max Ernst batizar a ***frottage*** (1925), já existiam séculos de fricção como técnica de preservação material: *rubbings* em pedra na China desde o século VII e o ***gyotaku*** japonês como impressão de peixes para inventário e memória. A fricção foi sempre tecnologia de arquivo: gesto técnico e ritual, gesto de inscrição e retenção. Ernst reinscreve esse gesto no Ocidente como operação estética do acaso. Aqui, a ***frottage*** é método de investigação artística baseada na prática ( ): recolhe dados que a visão não capta. A grafite e o carvão tornam-se agentes de leitura material. Ao trabalhar sobre becas de



Fig. 2. Mariana Maia Rocha, 'Uma questão de transparência' (Vista frontal, detalhe) frottage em pó de grafite e pó de carvão sobre papel vegetal (90 g), conjunto de 7 desenhos (cada um aprox. 75 × 170 cm; total: 350 × 170 cm), instalação com iluminação LED, 2025 © Mariana Maia Rocha



Fig. 3. Mariana Maia Rocha, 'Uma questão de transparência' (fase "acusação"), frottage em pó de grafite e pó de carvão sobre papel vegetal (90 g), conjunto de 7 desenhos (cada um aprox. 75 × 170 cm; total: 350 × 170 cm), instalação com iluminação LED, 2025 © Mariana Maia Rocha

juízes, advogados e solicitadores, a *frottage* transforma o traje profissional em fonte. A escrita passa a ser contacto.

4. Performatividade institucional

No direito, não é a descrição que cria a realidade: é o ato que a produz. J. L. Austin [5] demonstrou que existem enunciados que não descrevem o mundo, mas que o modificam ao serem proferidos. Dizer "está condenado" não descreve um estado de coisas: institui-o. Judith Butler [4] desenvolve esta lógica para lá da linguagem verbal: o poder institucional estabiliza-se através da repetição de formas, protocolos e atos que constroem a evidência do que aparece como natural. No tribunal, esta repetição não é apenas semântica: é também física. O modo de entrar na sala, o lugar que se ocupa, a beca que se veste — são mecanismos de estabilização de autoridade.

Richard Schechner [2] mostrou que o tribunal partilha com o teatro uma mesma lógica operativa: é na forma como se faz, e não apenas no que se diz, que a autoridade se torna reconhecível.
É este contexto que autoriza a pertinência da *frottage* aqui: tocar a beca é tocar o lugar onde esta performatividade toma corpo. Não interessa representar o dispositivo judicial. Interessa entrar na sua superfície concreta.

5. O Processo como Ciclo Expositivo

O Processo constituiu-se como ciclo composto por três exposições autónomas, apresentadas no Átrio do Tribunal da Relação do Porto, no piso onde se encontra instalado o Museu do Conflito. Cada exposição correspondeu a uma das três fases estruturantes do sistema judicial ocidental moderno, acusação, julgamento, sentença, e foi programada em momentos distintos ao longo do ano, com curadoria de Domingos Loureiro e Patrícia Tonel Monteiro. O espaço não é irrelevante: não se trata de um *white cube* neutralizado, mas do próprio interior da instituição que produz veredictos, regulações e escrita de prova.
Neste contexto institucional, a exposição não funciona como comentário exterior, mas como intervenção situada numa arquitetura que modela comportamento, circulação e postura corporal. O facto de o ciclo ter ocorrido no sítio onde a justiça se *performa*, e não num museu autónomo ou centro de arte, é decisivo: é a instituição que é alvo e matéria de inscrição.
Em cada um dos três momentos foram apresentados trabalhos distintos, produzidos especificamente para essa fase, constituindo o ciclo não apenas como sequência expositiva, mas como instrumento de decomposição conceptual do dispositivo judicial. O projeto transforma o julgamento em matéria de observação artística localizada: a arte não olha para a justiça de fora, toca-a. A *frottage* em grafite e carvão sobre becas judiciais torna-se, assim, o modo de acesso direto ao corpo material da instituição.

7. Acusação: a invocação das superfícies

A primeira exposição corresponde à acusação (Fig.2 e 3). Aqui, a *frottage* assume-se como chamamento. Não se representa a figura do juiz, advogado ou solicitador; convocam-se as suas superfícies de autoridade para dentro da exposição. As becas foram friccionadas

com grafite e carvão sobre papel vegetal, e esse papel vegetal — translúcido — foi iluminado por LED a partir de trás.
A luz torna visíveis camadas que o olhar direto não deteta: porosidade, costuras, dobras, zonas de desgaste. Na acusação, o que aparece é o indício inicial — não a narrativa final. As peças não procuram reconstruir o corpo que veste a beca; procuram tornar legível a massa de poder que esse corpo transporta. A *frottage* levanta vestígios: contacta, fixa, apresenta. Nada é ainda provado — mas tudo é já colocado em causa.

8. Julgamento: a figura única do juiz

Na segunda exposição, a superfície institucional estreita-se: resta apenas a figura do juiz (Fig.4). Se na acusação a pluralidade de becas instituía um campo polifónico de possíveis narrativas, aqui a lógica é centrípeta. Trabalha-se apenas sobre a beca do juiz, suspendendo o ruído lateral do contraditório (defesa/acusação). A *frottage* — novamente em grafite e carvão sobre papel vegetal — é iluminada por LED a partir de trás, tal como na fase anterior, mas agora a luz opera como dispositivo de exclusão: só um corpo importa. A exposição transforma o julgamento em figura. Não há pessoas: há função. A *frottage* do juiz não é a imagem de alguém — é o rasto de uma instância.

9. Sentença: o fim

A terceira exposição corresponde à sentença. Aqui, a lógica visual deixa de ser distributiva e torna-se unificada. Todos os desenhos das duas fases anteriores — becas de advogados, solicitadores, juiz — foram reunidos numa única caixa de acrílico colocada no chão, iluminada interiormente por LED. A superfície luminosa deixa de ser vertical e torna-se horizontal.
A prova deixa de ser exposta *uma-a-uma* e passa a existir como corpo conjunto. A instituição encerra o processo. Uma decisão é produzida, e tudo o que permitiu esse caminho é recolhido para dentro de uma forma final. A caixa atua como dispositivo final onde os rastos são guardados, arquivados e fixados. O ciclo confirma que o uso da *frottage* em contexto judicial não é decorativo: é método de leitura das superfícies de poder. Ao longo das três fases, a técnica de fricção construiu um modelo sequencial de escrita através do toque, devolvendo à superfície da justiça a sua dimensão material.

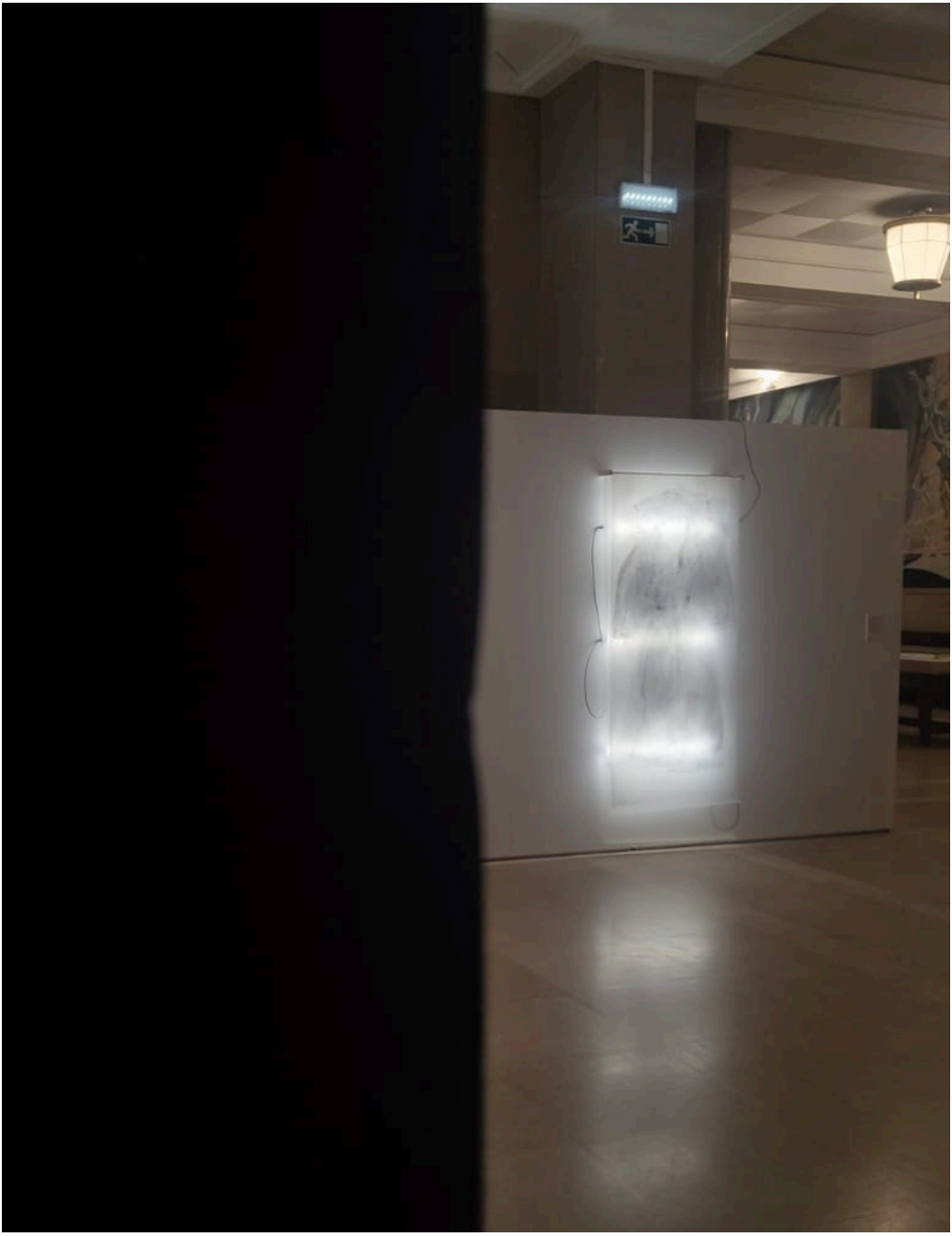


Fig.4. Mariana Maia Rocha, 'Uma questão de transparência' (fase "julgamento" — juiz), frottage em pó de grafite sobre papel vegetal (90 g), 75 × 170 cm (aprox.), instalação com iluminação LED, 2025 © Mariana Maia Rocha



Vista da exposição #Acusação ©Mariana Maia Rocha



10. A Superfície como Sítio de Verdade Material

O dispositivo judicial constrói verdade como inscrição material. Não há produção de prova sem contacto com matéria: o processo só se torna real quando está impresso, rubricado, carimbado, assinado. Jacques Rancière descreve este regime como "partilha do sensível" — aquilo que se pode ver, aquilo que se pode dizer e aquilo que se pode legitimar [6]. A justiça produz realidade ao definir o que pode ser reconhecido como evidência.

É aqui que a *frottage* ganha lugar metodológico: não acrescenta imagem, desloca o campo de análise para o próprio suporte onde a autoridade se imprime. A transparência do papel vegetal, quando iluminado por LED a partir de trás, produz um fenómeno próximo do raio-X. Wilhelm Röntgen mostrou que a opacidade da matéria pode ser atravessada por luz, revelando estruturas internas invisíveis a olho nu [7]. Aqui, a luz artificial opera uma inversão semelhante: deixa ler a anatomia têxtil das becas.

O contributo desta investigação não reside na representação do tribunal, mas na construção de uma prática de leitura que toma o traje — e não o discurso jurídico — como arquivo. Ao colocar a atenção na superfície, expõe-se que a autoridade não é abstrata: é incorporada, vestida, usada. A *frottage* permite tratar o poder como matéria palpável. É neste espaço táctil que a justiça se mostra não como princípio geral, mas como corpo concreto.

CONCLUSÃO

O que este projeto demonstrou é simples e, ao mesmo tempo, estrutural: a justiça não se compreende apenas pela semântica da lei, mas pela materialidade dos seus suportes. A *frottage* — enquanto método táctil — mostrou que as superfícies institucionais não são marginais ao dispositivo judicial: são o dispositivo, a autoridade se instala, se estabiliza e se torna reconhecível.

A investigação confirmou que a prova jurídica não é apenas um argumento: é um regime de inscrição. A partir do Tribunal da Relação do Porto foi possível verificar que a beca judicial — longe de ser mero adereço simbólico — funciona como instrumento concreto de legitimação, condensando história, hierarquia e poder. O gesto de friccionar grafite sobre esta matéria não produziu imagem: produziu leitura.

Este artigo não pretende terminar um problema: pretende abri-lo. Aqui só se tocou uma superfície parcial do poder judicial. Permanecem questões que não podem ser ignoradas e que, inevitavelmente, excedem este texto: até que ponto é possível deslocar esta metodologia para outros dispositivos de Estado? Qual é o alcance epistemológico de uma investigação artística que incide diretamente sobre os suportes materiais do poder? E quais são as consequências de admitir que o toque pode produzir inteligibilidade institucional mais eficaz do que o olhar?

Não se propõe aqui uma certeza. Propõe-se um método: pensar a justiça não pelo que diz que é, mas pelo que faz materialmente. E se este gesto for levado a sério, então toda a cartografia do poderá ter de ser reconfigurada — não a partir do discurso, mas a partir da superfície onde o discurso se imprime.

REFERÊNCIAS

Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.

Schechner, Richard (2002). *Performance Studies*. Nova Iorque: Routledge.

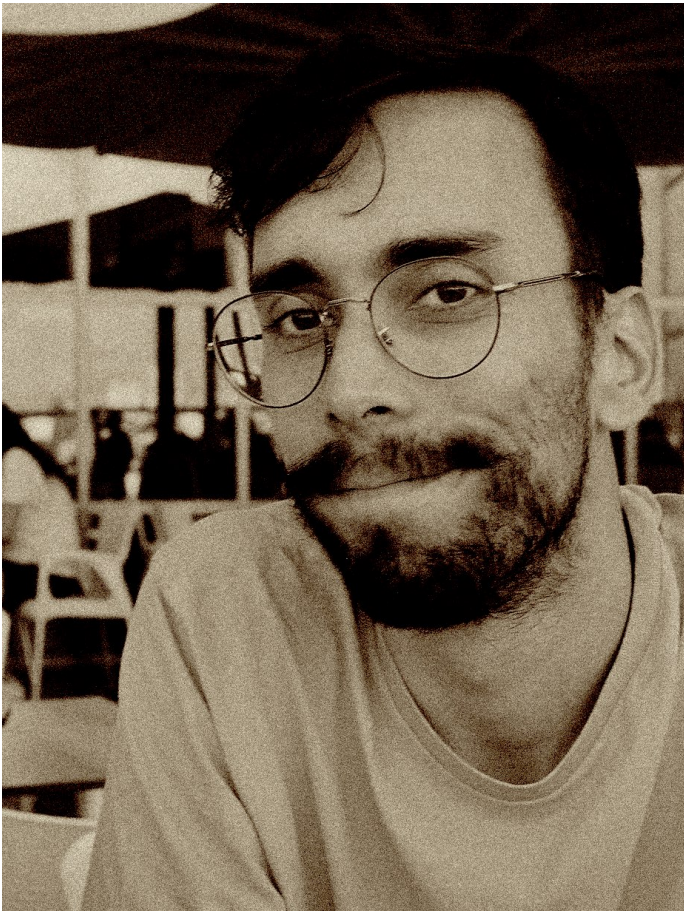
Didi-Huberman, Georges (2002). *L'Image Survivante*. Paris: Minuit.

Butler, Judith (1993). *Bodies That Matter*. Nova Iorque: Routledge.

Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.

Rancière, Jacques (2000). *Le Partage du Sensible*. Paris: La Fabrique.

Röntgen, Wilhelm (1895). "Über eine neue Art von Strahlen". *Würzburger Physik-Medizin Gesellschaft*.



NUNO FERREIRA

(1994, Porto) é um pintor, investigador e educador do Porto, Portugal. Licenciado e Mestre em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. O seu foco de investigação situa-se na experiência humana, na leitura-atlas, no arquivo, e nas metodologias projetuais associadas à pintura e à autoria.

Tirar as cartas a Arminda de Jesus, ou, O crime de Soalhães

NUNO FERREIRA

A 26 de fevereiro de 1933, no lugar de Oliveira da freguesia de Soalhães, a aldeia amanhecia para encontrar os restos mortais carbonizados de Arminda de Jesus. Na noite do dia anterior, Joaquina de Jesus e parte dos habitantes da aldeia, participavam do culto que mataria Arminda por esta ter o diabo dentro do corpo.
Este texto, assim como o projeto de pintura do qual radica, pensa sucintamente na pintura enquanto um ato de lembrar e no ato de lembrar enquanto uma força opositora ao ato de emular. O texto, descritivo do processo criativo, questiona onde se desenha a linha que delimita um ato de recordar a tragédia - pelo desenvolvimento de objetos de arte - com o de profanar; em particular, quando a tragédia é inteiramente removida da proximidade do autor.

Soalhães, reprodução, tarot

DAS CINZAS

> ***Aos vinte sete dias do mês de Fevereiro do ano de mil novecentos e trinta e trez neste logar de Oliveira freguesia de Soalhais onde veio o Doutor José Tavareira de Carvalho Juiz de Direito, nesta comarca de Marco de Canavezes, comigo escrivão José M. Pereira Pinto de seu cargo e com o oficial de diligencias Alfredo Monteiro Ferraz aqui foram também presentes o Doutor António Augusto Lopes da Fonseca Delegado do Procurador da Republica e representante do Ministério Publico, nesta mesma comarca e os peritos médicos Doutores João Alvares Pereira Carneiro Leal e Amadeu da Encarnação todos para o efeito de se proceder ao exame directo e autopsia do cadáver de Arminda de Jesus, casada, domestica, ou Arminda Alves e previamente, intimados para este acto.***
>
> Auto de exame de cadáver de Arminda de Jesus

Arminda de Jesus, com 32 anos, não era muito mais velha do que eu quando foi queimada viva em Soalhães pelos seus pares. O culto responsável pela sua morte, liderado pela sua vizinha Joaquina de Jesus, de 37 anos, era responsável por diversos rituais e curandices que se realizavam na casa da moribunda Joaquina, acompanhada de um livro de São Cipriano, que um Anastácio, a recomendação de uma bruxa viajante, havia trazido para a aldeia.

A morte de Arminda, e o consequente processo tornou-se um dos casos emblemáticos do Tribunal da Relação do Porto, e viria mais tarde a imortalizar-se de diferentes formas. A mais poderosa das formas, será possivelmente a da memória do horror, que ainda habita de alguma forma pelo ar de Soalhães. Em 1987, é redigido por Coutinho e Pinto, um manual que compila o processo legal, assim como as manchetes de jornais, intitulado "O crime da queimada-viva de Soalhães", editado pela Câmara Municipal de Marco de Canaveses. O livro chega-me às mãos pouco depois de conhecer o caso pela primeira vez com a facilidade de apenas procurar informação sobre o lugar onde Arminda morre, o que é revelador da persistência da tragédia sobre a localização.



Fig. 1. Nuno Ferreira, 'Pira' (Tiragem de Acusação), Acrílico, óleo e gesso sobre madeira, 2025 ©Nuno Ferreira



Fig. 2. Nuno Ferreira, 'Pira' (Tiragem de Julgamento), Acrílico, óleo e gesso sobre madeira, 2025 ©Nuno Ferreira

O caso de Arminda – ou da sua morte – é um caso de resolução complicada pelo envolvimento de tantos elementos. As pessoas com as quais passava tempo, e a mulher cujos filhos ajudava a criar, decidiram durante uma noite, em êxtase religioso, purgar o demónio do corpo de Arminda, espancando-a com paus de marmeleiro, queimando-a viva, e deixando o corpo dela aos cães selvagens. Na manhã de 26 de fevereiro, com o toque dos sinos da missa dominical a chamar os fiéis, não restavam mais do que cinzas. Como é que se pode produzir pintura a partir de uma tragédia cometida por um ato de barbaridade humana?

TIRAGEM

A proposta de execução de um projeto artístico que se desdobrasse sobre diferentes etapas de um Processo (Acusação, Julgamento, Sentença) evocava naturalmente uma capacidade de transformação ou de combinação de diferentes elementos. Por associação fortíssima ao fator sobrenatural e esotérico que rodeava o crime de Soalhães, assim como pela força do acaso como metáfora para o julgamento cego cometido por populares sobre a vítima, decidi abordar a temática com uma reprodução de elementos alusivos ao tarot original de Rider-Waite, publicado de 1909 a 1939, e, portanto, razoavelmente contemporâneo ao caso.

Imediatamente a partir deste ponto, e entendendo que várias etapas de exposição das peças se sucederiam ao longo do processo, surgiu a

questão da finalidade das peças. O mais certo e seguro, para que se associasse facilmente as peças ao caso de Arminda, seria dar-lhes o mesmo destino, mas não deixava de me gelar a ideia de emular o crime com as peças que seriam usadas para retratar a sua memória. Não estava disposto a retratar um acontecimento bárbaro com uma recriação barata, porque as peças que aqui se apresentavam eram de alumínio, madeira, e tinta. Arminda era carne, osso, e sangue. Arminda era mãe. Arminda esteve viva e não merecia morrer novamente por uma réplica.

As peças são pensadas então como objetos tridimensionais, reconfiguráveis, que se pudessem transformar pelas diferentes etapas. Como num baralho de cartas, é necessário que haja um verso, para que as peças possam ser colocadas "de costas", ocultando a sua face. O verso escolhido para reproduzir é o mesmo que se utilizaria em 1933.

Pensou-se a escolha das cartas a representar a partir de dois possíveis processos. O primeiro, e mais genuíno ao jogo, seria o de realizar uma tiragem. Pairou a ideia de se criar uma tiragem fictícia que questionasse ao tarot, qual seria a resolução do processo do crime de Soalhães. Novamente, por consequência da proximidade à emulação do evento, optei por não realizar uma tiragem, como se realmente se tratasse da expectativa de um resultado cego para o já encerrado caso, do qual já se havia lavrado réus, que não só já teriam cumprido a sua pena, como também já teria morrido. As cartas selecionadas para representar a cena seriam então, pela sua simbologia segundo o manual que acompanhava o baralho: o Mágico, o Diabo, a Alta Sacerdotisa, a Lua, o Sol, e o Homem Enforcado.

Quando se pensou o objeto, pensou-se na possibilidade de criar mais do que duas faces para cada carta, para que se aumentasse ainda mais a possibilidade de combinação dos diferentes elementos da história, e para que se representasse o crime com maior acuidade simbólica. Os objetos onde se pintariam então estas cartas não poderiam ser simplesmente objetos com duas faces. Desenharam-se objetos com um funcionamento semelhante a um relicário ou santuário caseiro, que se poderia encontrar em qualquer casa portuguesa de agricultor durante o séc. XX. Tipicamente, estes santuários carregariam algum santo, que protegesse a casa e os seus

habitantes, mas aqui, estes pequenos santuários portáteis, dimensionados de acordo com as cartas de tarot, teriam dentro deles a verdade que "protegeu" a aldeia.
Desta forma, para maior aproveitamento da superfície disponível, e para melhor retratar a dualidade de diferentes intervenientes, sejam eles Joaquina – por estar morta, ou viva (por milagre), ou Arminda –



Fig. 3. Nuno Ferreira, 'Pira' (Tiragem de Sentença), Acrílico, óleo e gesso sobre madeira, 2025 ©Nuno Ferreira



Fig. 4. Nuno Ferreira, 'Pira', Acrílico, óleo e gesso sobre madeira, 2025 ©Nuno Ferreira

que tanto era bruxa, como era vítima. Apresentou-se à fase da Acusação a prova. A vítima. A pintura apresentada de face para cima, com as restantes viradas para a mesa onde se apoiavam, foi "The Hanged Magician" (fig.1). Retratada como duas figuras sobrepostas, uma que é pendurada de pernas para o ar, em castigo, e outra que conjura algum tipo de magia, "The Hanged Magician" apresenta-se rodeada pelas duas outras cartas: mudas, a ladear a vítima, e escondidas, para que não se possa ver a sua face. Como o corpo de Arminda é encontrado pela restante aldeia no dia 26, a pintura é encontrada de face para cima, exposta, desprotegida.

Na fase que se segue, no Julgamento, chamamos as restantes participantes para que se possam defender, e para que possam apresentar as suas identidades. As pinturas que se apresentam são representativas dos restantes intervenientes do crime. "The Devil Priestess" e "Eclipse" retratam Joaquina, e o lugar da aldeia, respetivamente (fig.2). Joaquina é retratada aqui como um demónio, como uma sacerdotisa, como uma regente. No lugar de Oliveira, da sua casa, Joaquina liderava um culto de cura milagrosa, onde concretizava milagres, e a sua representação, a de um demónio sacerdotisa, tenta evocar as suas ações no crime.

A aldeia é representada como a passagem do tempo, do dia 25 para o dia 26, a madrugada que mata Arminda, com os 15 outros participantes que se encontravam na casa, imóveis, ou ativamente participativos na execução popular de Arminda.

As cartas escolhidas para a representação da aldeia, o Sol e a Lua, formam uma dualidade simples de explorar e de associar não só à passagem do tempo como à decisão de ação por parte dos participantes que se encontravam na casa de Joaquina, mas alguns outros detalhes incluídos nas cartas passam também para a descrição da noite de uma forma um pouco mais subtil, já que a carta da Lua tem também representados cães selvagens. Todos os participantes são chamados ao Julgamento.

Por fim, na fase da sentença, por muito que se faça justiça, quem sofreu a derradeira sentença foi Arminda, que foi morta cruelmente. As três pinturas abrem para revelar uma cena de fogo (fig.3). Uma

pira, que dá o nome ao conjunto das três pinturas, e que foi o derradeiro fim de Arminda.

> ***Que não sendo a fractura de natureza a provocar a morte imediata, embora a pudesse originar posteriormente, e que tendo conhecimento, pelas informações colhidas, que as lesões pelo fogo foram feitas logo depois da agressão que provocou a fractura, deve a morte ter tido como causa directa as queimaduras.***
>
> Encarnação e Leal, 1933, autópsia de Arminda de Jesus

As pinturas não ardem. Não têm o fim de Arminda, porque isso seria fazer uma imitação barata do que foi o final da vida de um humano. Porque as imagens também não ardem, e sobrevivem os seus criadores e os seus retratados.

Quando as pinturas são abertas, seja na horizontal enquanto a cumprir a sua função de carta, de objeto revelador; ou na parede enquanto objeto pintura, como agente de recordação, podem ser viradas então para o lado da realidade absoluta, do facto histórico, da imagem que perdura: de um fogo que engole toda a imagem e todos os que participaram na sua criação. A imagem vive mais do que qualquer pessoa. É transgeracional, duradoura, quase-eterna.

AMANHECER

A imagem do fogo durará certamente mais do que a imagem de Arminda. Quanto mais me embrenho pelo projeto, maior distância procuro de retratar a vítima diretamente. Durante todo o processo de criação das peças, evitei ver a cara de Arminda em qualquer auto ou relatório legal relacionado com o caso, se é que esta sequer existe registada desta forma. O lugar destas pinturas não é o de monumento à desgraça e a tragédia, e também não é o de obituário.

Talvez o lugar de um projeto de pintura enquanto ferramenta de recordar, enquanto ferramenta de trazer à luz a memória, não seja tão reduzido quanto o de simplesmente representar diferentes arquétipos ou símbolos em jeito de conto ou de episódio histórico, mas não me caberá a mim, que não sou do lugar de Oliveira, que

não sou da freguesia de Soalhães, que não sou do Marco de Canaveses, que não sou lavrador, que não sou mãe, que com Arminda partilho pouco mais do que a proximidade de idade, recontar e reproduzir o crime da aldeia velha.

Destas pinturas sobra o fogo. Que este não queime mais nada.

REFERÊNCIAS/ LEITURA ADICIONAL

1. COUTINHO, A. Pereira; PINTO, Guilherme. O crime da queimada-viva de Soalhães. 1987. Editora da Câmara Municipal de Marco de Canaveses;
2. DIDI-HUBERMAN, G. Diante do tempo. 2017. Orfeu Negro;
3. SANTARENO, Bernardo. O crime da aldeia velha. 1959. Atica.



PEREIRA RUTE

Reside no Porto, onde desenvolve os seus estudos e trabalhos artísticos. Ingressou na licenciatura de Artes Plásticas da FBAUP em 2018, especializando-se em pintura a óleo e prossegue agora os seus estudos com o mestrado na mesma área e instituição. Expõe regularmente, sobretudo no norte de Portugal, destacando-se a recente participação na Bienal Internacional de Arte de Espinho (2023) e na III Bienal da Ardósia de Valongo (2023, Residências Artísticas e Tecnológicas GroundLAB), bem como, a conquista do 1º lugar no Prémio Joaquim Afonso Madeira (XI Bienal de Pintura de Pequeno Formato, Moita - 2024) e no Prémio Árvore das Virtudes 2024 (Árvore - Cooperativa de Atividades Artísticas, Porto). Além de explorar a dinâmica entre indivíduo e sociedade, refletindo sobre a condição humana através da pintura, fotografia, impressão e desenho; a artista também estende a sua prática ao ensino artístico.

O Último Destino do Homem: Justiça, Processo, Espera e Absurdo no Espaço do Tribunal

RUTE PEREIRA

A série "O Último Destino do Homem", realizada no contexto do ciclo expositivo "O Processo", no Tribunal da Relação do Porto, articula uma reflexão visual e filosófica sobre, o processo judicial, a Justiça, a responsabilidade e a condição existencial do ser humano, perante o ato de julgar e ser julgado. Estruturada em três fases — Acusação, Julgamento e Sentença —, a série de desenhos a carvão protagonizam o objeto, tornando-o vestígio e metáfora da ação. As obras interrogam o absurdo, o vazio e a espera como estados inevitáveis da experiência humana e cada fase corresponde a um fragmento desse processo ambíguo: duma proposição firme à sua dissolução, do silêncio ao eco, do gesto final à promessa de recomeço. O projeto propõe, assim, uma leitura do tribunal como espaço ontológico — lugar de passagem, de rasto e de pensamento — onde a arte se torna veículo de reflexão existencial.

INTRODUÇÃO

Rodeadas pelas paredes do Tribunal da Relação do Porto, multiplicam-se novas divisões com o projeto "O Processo", que coloca em evidência uma espécie de palco silencioso dum teatro, no qual a justiça se cruza com a reflexão artística. É aqui, que se desenrola um ciclo expositivo de três atos, com obras de vinte artistas — fruto da colaboração entre o tribunal, a Faculdade de Belas Artes do Porto, o Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade e a Universidade Católica do Porto. A ideia de Justiça emerge, recorrentemente, como uma questão existencial à qual o Homem parece inevitavelmente refém — uma força sobre a qual, ainda hoje, muito nos debatemos, mas cuja resposta absoluta parece impossível



Fig. 1. Pereira Rute, 'A Carga' (esquerda) e 'Sala de Espera' (direita), Carvão natural e pedra negra s/ placa de HDF, 160 x 255cm (direita) e 14,8x6,2cm (esquerda), 2025 © Vieira Saraiva

de alcançar. A sua natureza é móvel, muitas vezes ambígua, e talvez por isso retornamos incessantemente a ela, ambicionando um crescente entendimento dos seus limites, significados e papéis.
"O Último Destino do Homem" — titulo da série de obras realizada no contexto deste projeto coletivo — prolonga, no campo visual, essa mesma inquietação: pensar a Justiça não como dogma, mas como um processo de reflexão que se transforma com quem o efetiva.
Assim, o tribunal, além de ser um espaço de leis, torna-se em espaço ontológico, numa tentativa de compreender não apenas o que se julga, mas sobretudo, quem julga e quem é julgado.

1_ A Arquitetura do Processo - Os desenhos da série "O Último Destino do Homem"

Estruturada pelos três atos expositivos (Acusação, Julgamento, Sentença) e desdobrando-se como um processo — tanto no sentido judicial, quanto existencial do termo —, a série "O Último Destino do Homem" articula duas linhas de trabalho, ambas a carvão, que se sustentam mutuamente. Numa, apresenta-se um tríptico que, embora se revele gradualmente apenas a cada fase de exposição, afirma-se



Fig. 2. Pereira Rute, 'Sala de Espera' (esquerda) e 'Por um fio' (direita), Carvão natural e pedra negra s/ placa de HDF, 14,8x6,2cm (esquerda) e 37x56,5cm (direita), 2025 © Pereira Rute

como eixo central; e noutra, alternam-se três desenhos de menor escala que prolongam, como ecos, a narrativa principal.
"O Processo"(1925), uma obra literária de Kafka onde a justiça se torna cenário e o absurdo transforma-se em protagonista, não só inspira o nome deste projeto coletivo no tribunal, como também evoca a experiência existencial do sujeito contemporâneo que estes desenhos propõem explorar: um estado suspenso, em que nada concreto parece realmente desenlaçar-se e onde impera uma inquietação contínua. Cada fase desta série articula-se como um fragmento deste processo ambíguo e ecoa a formulação camusiana de que o "absurdo nasce deste confronto entre o chamamento humano e o desrazoável silêncio do mundo"(Camus, [1942]2016, p.34). Trata-se, portanto, de um limbo que deriva do apetite pela clareza, pela certeza, pelo absoluto, numa realidade que é inerentemente indiferente a tudo isso. É nesse intervalo entre o impulso e o silêncio que se gera, simultaneamente, um espaço de tensão e o principal núcleo narrativo subjacente às obras: a ideia de espera, não como passividade, mas como condição inevitável do existir.

Assim, no primeiro momento expositivo (O Processo#1 - Acusação), a série inicia-se com a presença parcial do desenho da peça central,

intitulando-se "A Carga" (Fig.1). Desde logo, o tempo destaca-se como um agente ativo na narrativa e construção física da obra, revelando-se duplamente. Por um lado, evoca-se a espera entre acusação e julgamento e, posteriormente, julgamento e sentença; entre questões e decisões. Por outro, o plano estrutural da peça ao acompanhar as fases de exposição convida, ou talvez, obriga o espectador a participar neste cenário, oferecendo apenas um dos desenhos e os contornos que anunciam os próximos — aqui, a espera transforma o vazio em potencialidade.
Com o título "A Carga" sugere-se uma aproximação poética à reflexão de Arendt sobre o peso da responsabilidade individual, enquanto capacidade de pensar previamente sobre ação e não apenas como algo que decorre da mesma (2003, p.160). Este instante inaugural molda a forma como percepcionamos as fases seguintes - seja como réu, juiz ou simples observador.

"Sala de espera"(Fig.2) anuncia-se como o primeiro desdobramento da peça central. Embora represente uma porta — que, por norma, significaria objeto de passagem ou transição entre dois espaços —, aqui, apresenta-se fechada e de escala reduzida. Impondo-se como fronteira, a obra impede a revelação de um outro lado, alimentando a inquietação do desconhecido e, intensificando, ao mesmo tempo, a suspensão inerente à espera.

Dedicada à segunda fase de exposição (O Processo#2 - Julgamento), a peça central substituí um dos seus contornos por um novo desenho — "A Carga/O Retrato" (Fig.3) —, que prolonga a presença da cadeira, enquanto figura de destaque. O protagonismo deste objeto advém da sua presença comum no quotidiano, mas, sobretudo, da sua abundância e variedade formal observada na primeira visita de reconhecimento ao Tribunal da Relação do Porto. Por outro lado, numa perspetiva geral, esta familiaridade da cadeira explica, talvez, a sua recorrência na arte como um recurso expressivo e simbólico. Não surpreende, pois, que Kosuth a tenha escolhido como objeto-modelo para "One and Three Chairs"(1965), uma obra seminal na valorização da centralidade das ideias, das relações entre signos e de mecanismos de significação artística.

Neste sentido, a cadeira constitui uma força visual inesgotável e a sua representação em "A Carga/O Retrato" evoca Baudrillard ao



Fig. 3. Pereira Rute, 'Chave mestra', Carvão natural e pedra negra s/ placa de HDF, 14x21cm, 2025 © Vieira Saraiva

transcender o estatuto de objeto utilitário (sem uma renúncia completa) para se tornar ideia, signo e problema filosófico (1968, p.4, 15). Assim, também incorpora a dimensão existencial e temporal inicialmente evocada, funcionando como fio condutor que multiplica os seus significados através da sua transformação —, ou mais precisamente, apagamento faseado. Na primeira fase, a cadeira apresenta-se inteira e objetiva, símbolo de uma proposição firme que estabelece a base de um processo (de desconstrução). Na segunda fase, perde partes, como se laminada ao essencial. De estabilidade dúbia e aparência disfuncional, sugere o desconforto e tensão intensa inerentes ao instante do julgamento. Paralelamente, enquanto momento de novas revelações e de luta entre narrativas judiciais, o julgamento torna-se também palco de criação — ou afirmação — de perfis que ditam o resultado da fase seguinte; daí O Retrato.

Novamente, coexistindo com o tríptico desta segunda fase expositiva, surge um novo desdobramento narrativo. "Por um fio" (Fig.2) exibe o desenho de um telefone com fio entrelaçado, que figura a natureza paradoxal do julgamento: espaço de cruzamento e diálogo entre duas partes (acusação e defesa), mas também de afastamento; partilham a mesma mesa, embora não o mesmo horizonte. Neste confronto dissimulado entre ligação e distância, a tensão reside, mais uma vez,





Fig. 4. Pereira Rute, 'A Carga/O Retrato/O Traço' (esquerda), Carvão natural e pedra negra s/ placa de HDF, 160 x 255cm, 2025 ©Pereira Rute

tanto na expetativa como no silêncio.
"O Processo#3 - Sentença" marca a última etapa da série com dois desenhos finais: "A Carga/O Retrato/O Traço" (Fig.5) e "Chave mestra"(Fig.4). No primeiro, agora restam apenas as marcas do toque da cadeira no bloco que a elevava. O desaparecimento dela, contudo, não é absoluto: as marcas são simultaneamente presença e ausência, vestígios que afirmam a existência do que já não está. Aqui, ecoa-se Derrida: o *traço* no bloco não é simples resquício, mas inscrição de uma passagem; um intervalo — uma presença diferida que mantém viva a ausência, mas impede o esquecimento. A ausência, aqui não é carência, mas sim dispositivo, prolongando o propósito dos contornos vazios das fases anteriores. Se antes ausência de algo anunciava o que estava por vir, agora revela-se também como aquilo que persiste após o fim. A cadeira, ausente, abre lugar — um lugar de todos e de ninguém, um espaço vazio que projeta um futuro e indica um passado: o traço é o que garante a continuidade e a repetição.
"Chave Mestra", enquanto desdobramento final do tríptico, reforça esta ideia de ciclo. Representando a esfera numerada outrora usada nas tómbolas para sortear a distribuição de processos, torna visível a tensão entre acaso e determinação. Tal como a chave que abre múltiplas portas, a esfera contém em si todas as possibilidades de processos. Adicionalmente, este objeto mecânico, converte-se em metáfora do gesto decisório. Gera-se um ritual trágico-irónico, onde é símbolo de partida e encerramento do processo, mas deixa aberta a promessa de recomeço.

CONCLUSÃO

Com a série "O Último Destino do Homem", os objetos tornam-se testemunhas silenciosas do agir humano e a escolha de elementos antigos do próprio Tribunal — cadeira, porta, telefone, esfera numerada — interliga de modo acrescido o espaço jurídico com uma reflexão sobre o tempo, a responsabilidade e o ciclo. Ao reduzir a presença humana à ausência dos seus rastos, a obra propõe uma inversão: é o inanimado que fala e é o vestígio que testemunha. O projeto revela-se, assim, por camadas a dimensão filosófica da ideia processual de justiça, não propriamente enquanto instituição, mas como gesto humano.

REFERÊNCIAS

Kafka, F. ([1925] 2012): O Processo, trad. Álvaro Gonçalves, Bertrand Editora, Lisboa.
Camus, A. ([1942] 2016): O Mito de Sísifo, trad. Urbano Tavares Rodrigues, Livros do Brasil, Porto.
Arendt, H. (2003): Responsibility and Judgment, ed. Jerome Kohn, Schocken Books, Nova Iorque.
Baudrillard, J. (1996): The System of Objects, trad. James Benedict, Verso, Londres/Nova Iorque.



SUSANA OLAIO

(1991) Porto, onde vive e trabalha.
Mestre em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde actualmente realiza o doutoramento em Educação Artística.
Em 2023, foi distinguida com o primeiro prémio da Santa Casa da Misericórdia de Seia, e em 2025 recebeu o Prémio Escultura Irene Vilar, atribuído no âmbito do concurso Foz'Arte.
Expõe regularmente, tanto em contextos individuais como colectivos. Está representada no Tribunal da Relação do Porto, na Bienal Ardósia de Valongo e no CineEco – Festival Internacional de Cinema Ambiental de Seia.

Justiça, Arte e Espiritualidade: Entre o símbolo e o corpo na prática artística contemporânea

SUSANA OLAIO

A exposição colectiva *O Processo* propõe um diálogo entre o universo jurídico e a prática artística contemporânea, aproximando o público geral e os profissionais do tribunal. Estruturada em três momentos simbólicos: acusação, julgamento e condenação, a trilogia apresentada recorre à corporalidade e ao sacrifício para dialogar com a iconografia religiosa cristã presente na instituição.
Cada obra interpela a dimensão simbólica do espaço jurídico e a sua ligação histórica com a religião, revelando a matéria como veículo do sagrado. Esta abordagem desperta uma consciência sensível, promovendo uma experiência contemplativa e crítica no contexto institucional.

Introdução

Intitulada "O Processo", esta exposição abriu espaço para um diálogo entre o jurídico e o artístico, ao mesmo tempo que aproximou diferentes comunidades — o pessoal do tribunal e o público — das práticas artísticas contemporâneas. Estruturada em três momentos: acusação, julgamento e condenação, a mostra propõe reflexões profundas sobre a experiência contemplativa e espiritual.
Mesmo junto à porta da sala de audiência, as obras criam uma atmosfera física e simbólica com um espaço que se estende ao mental. Do lado oposto, o diálogo acontece directamente com a iconografia religiosa presente na instituição, questionando a sua permanência e reforçando sua importância simbólica. Trata-se de uma abordagem que busca expressar o universo transcendente e contemplativo através da matéria. A experiência fenomenológica e

estética tem o poder de despertar os sentidos, colocando o indivíduo num estado de consciência, afastando-se das imagens contemporâneas que saturam o olhar.
O uso do café como meio pictórico e escultórico — através dos seus sedimentos — surge como uma escolha simbólica e sensorial. Enquanto matéria orgânica, o café está associado a uma certa ideia de pureza pela sua origem natural, mas também carrega múltiplas camadas de significado: o ritual, o corpo, o tempo. Ao ser incorporado na prática artística, dialoga com temas como o sacrifício, a espiritualidade e a transcendência, funcionando como veículo de expressão do sagrado através da matéria. Ou seja, a troca de informação entre os homens não é pensável sem a substância. (Beuys, 2021, p. 127)
A tríade que compõe os três momentos expositivos tem o intuito de sensibilizar à reflexão de aspectos mais amplos como: Historicidade, Poder, Liberdade, Espiritualidade e Igualdade de género.

1. Acusação

> ***Trata-se portanto do princípio da ressurreição: a antiga configuração que, tendo morrido ou tendo entrado em estado de petrificação, se reconfigura numa configuração viva, atravessada por um pulsar, por um estímulo de vida e de presença de alma, de presença espiritual. É isto o conceito ampliado de arte.***
>
> Beuys, 2021, p. 215

Em diálogo com a simbologia religiosa cristã presente na instituição, a obra apresentada dá relevo ao principal ícone cristão: a cruz. Este é um artefacto de condenação que possui raízes em práticas punitivas antigas, mas que foi apropriado, sistematizado e popularizado pelo Império Romano como ferramenta de terror político e social.
A ironia histórica desta simbologia é profunda. A cruz, que se tornou símbolo da fé, manteve-se simultaneamente como um instrumento de punição. Um exemplo notório desta contradição manifesta-se no Japão, onde cristãos convertidos eram sujeitos à crucificação. Há, neste facto, um paradoxo: a finitude da pessoa era marcada pelo mesmo veículo de punição que a sua nova fé elegera como principal



Fig. 1, Susana Olaio, "Transfiguração", sedimentos de café s/MDF, 240 x 220 cm, 2023. Fotografia da autoria Susana Olaio, no contexto da exposição no Tribunal da Relação do Porto. ©Susana Olaio

símbolo de transcendência. A obra, ao evocar esta cruz, questiona o ciclo eterno da condenação e a materialidade do sofrimento perante o símbolo de redenção.
Embora originalmente um instrumento de punição, a cruz transfigura-se, pela associação à figura central do Cristianismo, num ícone de culto, transcendência e libertação. O confronto com este símbolo provoca um constrangimento profundo, pois evoca simultaneamente a dor histórica (o peso da lei e da punição) e uma presença espiritual. Contudo, a presença de tais símbolos em contextos jurídicos reflecte também a busca humana por conforto e amparo em momentos de vulnerabilidade extrema, como o que é experienciado pelo réu.
A ausência de uma figura humana nesta etapa tem o intuito de destacar apenas o símbolo. O peso visual da matéria e a cor escura criam a sensação de algo pesado, como um fardo. A verticalidade da obra e a dimensão superior à escala humana evocam algo superior e indomável. Essa verticalidade, juntamente com o peso da matéria, transmite a força e o poder das instituições jurídicas e religiosas e a sua ascensão sobre aqueles que lhes estão subjugados. A obra, portanto, estabelece um diálogo directo entre o culto cristão e o espaço do tribunal, questionando a permanência da iconografia religiosa e o seu papel na construção de narrativas de culpa e redenção dentro da esfera da justiça humana.
O que distingue este modo de actuação histórico é que, actualmente, os tribunais operam com um respeito e dignidade fundamental pelo indivíduo acusado e julgado, em profundo contraste com os suplícios e a brutalidade das condenações do passado. A crítica, portanto, incide na historicidade das estruturas do poder de condenação, tanto ao nível religioso como civil.

2. Julgamento

Uma silhueta é revelada a partir de um ponto de luz que, por um lado, circunscreve a figura, tornando-a o motivo, e por outro, revela a sua origem transcendental. Este corpo, através da pose, remete a um momento de dor. Vivida na sua intensidade máxima, transforma-se num instante sublime — um limiar entre o físico e o espiritual. A mente, diante do sofrimento extremo, procura escapar, elevando-se para além da carne.



Fig. 2. Susana Olaio, S/título, café s/papel, 220x150 cm, 2025. Fotografia da autoria Susana Olaio, no contexto da exposição no Tribunal da Relação do Porto ©Susana Olaio

A obra propõe uma tensão entre o profano — o corpo, a punição, a dor — e o espiritual — a libertação, a paz, a energia que transcende. Este julgamento não é apenas jurídico, mas existencial: o corpo é julgado, mas também elevado, como se a dor fosse um portal para o sagrado. Um corpo que se libertou do seu veículo de crucificação mantém a pose, mas já não depende do elemento simbólico. Assim, torna-se ambíguo, incitando maior reflexão.
A obra dialoga com o espaço do tribunal, evidenciando os vários sentimentos que emergem naqueles que se encontram num período de julgamento — uma espécie de transe. A presença de elementos simbólicos religiosos no tribunal reforça a ligação histórica, cultural e social, servindo de apoio espiritual e emocional, independentemente da condição dos indivíduos. Isso atribui ao espaço institucional um lugar onde dignidade e fé são valorizadas e respeitadas.

3. Condenação

No último momento, a obra revela um corpo fora do expectável: um corpo feminino. Esta presença corporiza a matéria e expõe o lado oculto da história das punições , a participação silenciada das mulheres nos contextos de suplício. A obra denuncia a invisibilidade histórica do sofrimento feminino e inscreve-o num plano simbólico e espiritual. A condenação transforma-se em revelação: o corpo feminino emerge como testemunho e transcendência.
A ausência de registos sobre a crucificação de mulheres não indica ausência de experiência, mas sim uma lógica selectiva — uma branquitude da historicidade — que define o que merece ser lembrado. A obra não pretende preencher lacunas factuais, mas tornar visível o apagamento. Ao reinscrever simbolicamente o corpo feminino num ritual historicamente masculinizado, questiona os mecanismos de exclusão que moldaram a memória colectiva. O que está em causa não é a inexistência de mulheres nesses contextos, mas a sua invisibilização sistemática. A obra propõe-se como gesto de contra-história visual, um corpo que emerge como denúncia e revelação.
O corpo é meio e ferramenta, grava e comunica não apenas uma corporalidade, mas o próprio conceito de sacrifício. A pose remete ao martírio, suplício que se transforma em culto e ritual. Por via do rito, a experiência transcende o tempo e torna-se universal.



Fig. 3. Susana Olaio, "Revelação e purificação", café s/papel, 240 x150 cm, 2025. Fotografia da autoria Susana Olaio, no contexto da exposição no Tribunal da Relação do Porto ©Susana Olaio

A escolha estética baseia-se na Antropometria de Yves Klein, mas é intencionalmente subvertida. Em vez da pureza formal, utiliza-se o café — sujidade e imperfeição — como rastro. O corpo impresso não é beleza idealizada, mas prova material da dor exercida sobre mulheres.

Essa escolha dialoga com Lógica da Sensação, de Gilles Deleuze, onde a arte não representa, mas capta e liberta a força da sensação. A mancha orgânica e os escorridos remetem ao etéreo, à desintegração, ao escoamento de fluidos e à agonia do corpo crucificado, entre o figurativo e o abstracto.

Nas pinturas institucionalizadas da crucificação, há uma "limpeza" que apaga o sofrimento. Esta obra enfatiza o que foi anulado, o café torna visível o que é essencial para expressar um corpo em dor.

O corpo gravado foi sujeito ao fogo como condenação e limpeza espiritual. O fogo remete a dois pensamentos fundamentais: para Beuys, é energia vital e transformação; para Klein, é matéria imaterial, gesto artístico e revelação. O fogo destrói, purifica e reconfigura. A obra dialoga com ambos, o fogo é meio de condenação, mas também de revelação e renascimento.

Conclusão

A arte actua como mediadora entre o discurso institucionalizado e o público, aproximando-os e promovendo uma reflexão que ultrapassa os limites da linguagem jurídica. O contexto expositivo O Processo dá relevo a todas as vertentes da instituição --- histórica, simbólica, espiritual e social — revelando como o espaço do tribunal pode ser ressignificado através da prática artística contemporânea.

A trilogia apresentada não apenas dialoga com a iconografia religiosa presente no espaço jurídico, como tem o intuito de provocar o sentido da visão e instigar o pensamento, questionando significados e correlações históricas e simbólicas. A exposição convida à contemplação, à crítica e à consciência, propondo uma reflexão entre o profano e o espiritual, entre o símbolo e o corpo, entre o julgamento e a transcendência.

Denova, R. (2022). *Crucificação - Enciclopédia da História Mundial*. Pode ser consultado em: https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-11867/crucificacao/

Allison, M. (2024). *Cristianismo no Japão - Enciclopédia da História Mundial*. Pode ser consultado em: https://www.worldhistory.org/trans/pt/2-2503/cristianismo-no-japao/

Harlan, V.(2021). O que é Arte? Uma conversa com Joseph Beuys. Editora Orfeu Negro.

Burke, E. (2020). Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo. Edições 70.

Klein, Y. Archives. *Yves Klein official website*. Pode ser consultado em: https://www.yvesklein.com

Deleuze, G. (2007). *A lógica da sensação*. Editora Assírio & Alvim.



VIEIRA SARAIVA

Diogo Vieira Saraiva (2000, Armamar)
Artista plástico multidisciplinar e investigador. Licenciado em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2022). Mestre em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2024).

Acusado de nascer e sentenciado à morte

DIOGO VIEIRA SARAIVA

O desenvolvimento deste projeto pictórico composto por três pinturas — *In a river the color of lead, I'm not happy and I'm not sad e This night has opened my eyes* — aborda a desconstrução da vida humana enquanto um processo judicial dividido nas três fases que o caracterizam: acusação (nascimento), julgamento (vida) e sentença (morte).
O trabalho procura explorar a tensão entre inocência e culpa, responsabilidade e destino, interligando mitologias do nosso imaginário coletivo (Moisés ou Rómulo e Remo), com referências culturais contemporâneas, nomeadamente a canção *This Night Has Opened My Eyes* dos The Smiths e a peça *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney, que lhe serve de origem.
Ancorado neste diálogo entre literatura e música, o projeto introduz um terceiro interveniente, propondo uma reflexão pictórica sobre a imposição da existência e o paradoxo da vida enquanto pena, um processo sem defesa possível, cuja única certeza é a morte.

Nascimento; Vida; Morte;Inocência; Culpa

INTRODUÇÃO

Pensar a vida como um processo judicial passa por reconhecer a sua estrutura de inevitabilidade. Mesmo antes de ser conhecida a acusação, a sentença é passada.

A partir desta premissa, o projeto desenvolve-se em três pinturas que, articuladas entre si, compõem um tríptico existencial. Cada uma corresponde a uma fase do processo: *In a river the color of lead* (acusação/nascimento), I*'m not happy and I'm not sad* (julgamento/vida) e *This night has opened my eyes* (sentença/morte).

Estas três etapas não configuram apenas uma sequência narrativa, mas um circuito de consciencialização, onde a experiência de existir se transforma em matéria pictórica, simbólica e poética. O

nascimento, a vida e a morte são aqui transpostos para o território da pintura, não como momentos biológicos ou cronológicos, mas como instâncias judiciais que repensam a própria condição humana.

Assim, o tríptico propõe uma leitura da vida como um tribunal metafórico, onde cada ser humano é simultaneamente réu, vítima e testemunha, condenado à experiência de existir e ao destino de deixar de ser.

1. A ACUSAÇÃO: nascimento e imposição

Em *In a river the color of lead* (fig.1.), o ato de nascer é entendido como a acusação primordial, um gesto imposto, sem consentimento, que inaugura o processo da existência. A obra emerge da imagética ancestral de um bebé lançado ao rio, um símbolo recorrente na nossa memória coletiva e presente em diversas mitologias como as histórias de Moisés ou Rómulo e Remo.

Nestes relatos, o nascimento é simultaneamente milagre e condenação, salvação e exílio. O recém-nascido é abandonado às águas que o afastam da origem e entregue ao curso inevitável de um destino que já não lhe pertence.

Assim, a pintura reinterpreta essa imagem arcaica como metáfora do início da vida; o momento em que se é lançado ao mundo, sem voz nem escolha, acusado do seu próprio surgimento.

O título *In a river the color of lead* é uma apropriação do verso inicial da canção *This Night Has Opened My Eyes* dos The Smiths, que não só introduz cor e textura à narrativa pictórica, mas também estabelece uma relação direta com a peça A Taste of Honey, de Shelagh Delaney, obra que inspirou Morrissey na composição da letra.

2. O JULGAMENTO: viver como prova

A segunda pintura, *I'm not happy and I'm not sad* (fig. 2.) explora o território ambíguo da vida, o julgamento contínuo entre felicidade e sofrimento, ação e passividade, culpa e desculpa.

O título, retirado da canção dos The Smiths, instala uma neutralidade emocional que se aproxima do absurdo existencial.



Fig. 1. Vieira Saraiva, "In a river the color of lead", óleo sobre linóleo, 160x120cm, 2025 © Vieira Saraiva



Fig. 2. Vieira Saraiva, "I'm not happy and I'm not sad", óleo sobre linóleo, 160x120cm, 2025 ©Vieira Saraiva

Viver torna-se no ato de cumprir uma pena sem compreender o crime.

Neste ponto, a influência da peça *A Taste of Honey* (Shelagh Delaney, 1958) torna-se central. A protagonista, uma adolescente grávida abandonada, simboliza a transmissão involuntária da vida, o ciclo onde ninguém escolhe nascer, mas onde todos herdam a responsabilidade de continuar.

Do mesmo modo, o sujeito das pinturas vive o paradoxo de ser culpado sem culpa, julgado apenas por existir e obrigado a dar continuidade ao ciclo de crescimento, transformação e renovação do ser. Assim, o julgamento torna-se lugar de confronto, onde se mede o peso da consciência sobre o fardo da existência.



Fig. 3. Vieira Saraiva, "This night has opened my eyes", óleo sobre linóleo, 160x120cm, 2025 © Vieira Saraiva

3. A SENTENÇA: morrer como revelação

A terceira e última pintura, *This night has opened my eyes* (fig. 3.), encerra o processo com a sentença final: a morte.

Para além de representar o fim biológico, a morte surge aqui como consciência lúcida: o momento em que o processo se torna claro. Se o nascimento é imposição e a vida é julgamento, a morte é, paradoxalmente, a libertação da pena. O tribunal que julga a vida dissolve-se, e o sujeito reconhece que a existência foi simultaneamente punição e a única possibilidade de revelação.

A pintura assume, assim, uma dimensão contemplativa e trágica, ecoando o tom melancólico de Morrissey e a narrativa crua de Delaney: o reconhecimento silencioso de um destino que sempre esteve inscrito desde o primeiro sopro.

4. Entre a peça, a canção e a pintura

A relação entre *A Taste of Honey e This Night Has Opened My Eyes* evidencia a forma como a cultura popular pode ser reinterpretada enquanto dispositivo filosófico.

Ao apropriar-se da narrativa de Delaney, Morrissey reflete sobre a responsabilidade e a herança da vida; este projeto pictórico, ao repensar as fases de um processo judicial, prolonga esse mesmo gesto, desconstruindo e transformando o texto em imagem e devolvendo-lhe uma corporeidade simbólica através da pintura.

O tríptico funciona, assim, como uma espécie de prova material num processo simbólico, onde cada pintura é um documento visual de um julgamento existencial. A intertextualidade não é um mero acaso, mas um mecanismo de pensamento: a pintura fala com a canção, que fala com a peça, que fala com a própria condição humana.

CONCLUSÃO

Quem nasce não faz nascer, mas procura, ainda sem saber que o faz, fazê-lo. Neste paradoxo final encontra-se o cerne do projeto: a impossibilidade de atribuir culpa a quem é forçado a existir.

O tríptico constitui, portanto, um ensaio visual sobre a ontologia da culpa, mas também uma meditação sobre o facto de que a vida pode ser simultaneamente sentença e possibilidade.

O gesto pictórico torna-se num ato de confissão, mas também de libertação. Reconhecer a acusação é talvez o primeiro passo para aceitar a vida como aquilo que ela sempre foi: um processo sem absolvição, mas consciente de si mesmo.

REFERÊNCIAS

Delaney, S. (1958). A Taste of Honey
Delaney, S. (1982) A Taste of Honey. Methuen Student Edition with commentary and notes. London: Methuen Publishing
The Smiths (1984) "This Night Has Opened My Eyes", Louder than bombs, prod. Roger Pusey

PARA UMA IDEIA DE CONCLUSÃO
Ciclo Judicial em Três Partes
Arte Contemporânea no Tribunal da Relação do Porto

DOMINGOS LOUREIRO
(FBAUP/I2ADS)
PATRÍCIA TONEL MONTEIRO
(EA-UCP / CITAR-UCP)

O Palácio da Justiça do Porto, enquanto edifício emblemático do Estado Novo, encerra em si um imaginário arquitetónico e simbólico que tende a cristalizar-se no tempo. A sua monumentalidade, a codificação programática dos seus elementos artísticos e a lógica classicizante que o constitui foram historicamente concebidas para transmitir ordem, estabilidade e perenidade, valores centrais à ideologia política que presidiu à sua construção. Esta estética de poder, ao mesmo tempo sedutora e inabalável, comporta a possibilidade de um "congelamento" do edifício na memória da cidade, circunscrevendo-o a um lugar de fixidez institucional, impermeável à mudança e à pluralidade de olhares.

Contudo, como se procurou demonstrar ao longo deste ciclo expositivo, esta tendência tem vindo a ser progressivamente contrariada pelas iniciativas culturais promovidas pelo Tribunal da Relação do Porto. A abertura à arte contemporânea e, de forma específica, à criação e à investigação artística tem permitido reinscrever o Palácio da Justiça num presente ativo, plural e crítico, promovendo a circulação de novas sensibilidades e reconfigurando os modos de perceção que o espaço suscita nos seus múltiplos públicos.

O ciclo de exposições *O Processo: Acusação, Julgamento e Sentença. Arte em Contexto Judicial* inscreve-se precisamente nessa dinâmica de transformação. Nascido da cooperação institucional entre o Tribunal da Relação do Porto, a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, o Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade e a Universidade Católica, o projeto assumiu desde o início o propósito de instaurar um diálogo denso e multiforme entre o passado e o presente do Palácio da Justiça, entre a história do edifício e as novas linguagens estéticas que nele se inscrevem. Simultaneamente, visou promover jovens artistas, diversificar os públicos que frequentam o espaço e, de forma mais profunda, reativar a atenção da comunidade judiciária para a arte, tanto para a já existente no edifício como para as expressões contemporâneas emergentes, convocando a criação artística como instrumento de pensamento.

A diversidade das propostas artísticas apresentadas permitiu observar distintas formas de relação com o Tribunal da Relação do Porto. Uma primeira vertente estabeleceu ligações diretas com casos judiciais históricos, tomando como ponto de partida a documentação reunida no Museu do Conflito. Neste contexto, os artistas reencontraram figuras e processos judiciais paradigmáticos, como José do Telhado, Camilo Castelo Branco e Ana Plácido, ou ainda

Arminda de Jesus, ressignificando-os, ora num registo crítico, ora num exercício de memória e reinterpretação simbólica. Através da pintura, do desenho e da iconografia esotérica, estes autores tornaram presente um passado judicial muitas vezes esquecido, expondo a vulnerabilidade humana, os contextos sociais e os dispositivos morais que atravessaram cada julgamento.

Uma segunda vertente artística confrontou, de forma incisiva, a arquitetura, os símbolos e a iconografia institucional do Palácio da Justiça. Através do audiovisual, da pesquisa performativa, do *frottage* e da instalação, os artistas questionaram a monumentalidade, a hierarquia e a sacralização inscritas no espaço judicial, deslocando o olhar para aquilo que nele resiste à perceção imediata: a materialidade do poder, os dispositivos de autoridade, os corpos que habitam a instituição e as tensões, ora latentes, ora explícitas, entre o sagrado e o burocrático. Estas obras tornaram evidente que o edifício não é apenas um cenário monumental, mas um corpo ideológico que molda comportamentos, gestos, posturas e imaginários.

Uma terceira vertente, finalmente, mobilizou as fases de acusação, julgamento e sentença como metáfora existencial e crítica. Aqui, o processo judicial foi transposto para domínios mais amplos: o absurdo da condição humana, o conflito migratório, a precariedade social, as estruturas de dominação, a vulnerabilidade e a espera. Nesse âmbito, a tríade judicial deixou de funcionar como referência estrita à prática jurídica e passou a operar como estrutura reflexiva sobre a vida, convocando a pintura, a escultura, o objeto e a instalação enquanto meios para pensar questões contemporâneas de larga ressonância social.

A proposta curatorial, organizada em três atos e em constante transformação, permitiu que as obras, e os seus sentidos, se deslocassem ao longo do tempo expositivo. Algumas sofreram metamorfoses materiais, outras reconfiguraram o espaço através da inserção de peças complementares ou do surgimento de novos diálogos entre artistas, multiplicando leituras e abrindo sucessivos níveis interpretativos. Este movimento processual ecoou, de forma metafórica, os próprios ritmos da justiça: aproximações, distanciamentos, revisitações, tentativas de reconstrução e sucessivas camadas de sentido.

O resultado deste projeto foi necessariamente complexo, mas profundamente significativo. Para artistas e estudantes, o desafio consistiu em criar e expor dentro de um espaço altamente codificado

estética e ideologicamente; para a comunidade judiciária, o desafio consistiu em acolher e reconhecer linguagens que, não sendo suas, convocaram outras formas de pensamento, sensibilidade e presença. Contudo, ultrapassado o momento inicial de estranhamento, *O Processo* consolidou-se como um dispositivo fértil de partilha e interrogação mútua, contribuindo para o enriquecimento de todos os que com ele contactaram.

O impacto do ciclo fez-se sentir em vários níveis: diversificou o público visitante do Palácio da Justiça; atenuou, pela presença da arte, a inquietação daqueles que aguardam julgamento; aproximou a comunidade judiciária das artes; valorizou o património artístico pré-existente no edifício; e, simultaneamente, deu visibilidade a novas vozes e novas formas de pensar a justiça, confirmando a relevância da criação artística enquanto exercício crítico e social de cidadania. De certo modo, reatualizou, em contexto contemporâneo, o gesto histórico dos estudantes e artistas de Belas Artes que, sob o impulso do arquiteto Carlos Ramos, intervieram no edifício no momento da sua construção.

Assim, *O Processo* afirmou-se como um lugar de encontro entre tempos, linguagens e comunidades. Abrindo o Palácio da Justiça à cidade e à contemporaneidade, este ciclo expositivo demonstrou que o espaço judicial pode funcionar não apenas como território de aplicação do direito, mas também como plataforma de questionamento ético, social e humano. Ao fazer dialogar a Justiça e a Arte, não se procurou dissolver as fronteiras entre ambas, mas evidenciar que a presença da cultura em instituições públicas contribui para ampliar horizontes, aprofundar a reflexão coletiva e reconfigurar modos de habitar e interpretar os espaços comuns.

Mais do que contrariar o "congelamento" do Palácio da Justiça no tempo, *O Processo* revelou a potência da arte para reinscrever este edifício, tão carregado de memória, autoridade e simbolismo, numa temporalidade plural, crítica e sensível. Nesse contributo se afirma a convicção de que a cultura, quando assumida como eixo estruturante da vida pública, enriquece a cidade, fortalece as instituições e amplia a própria experiência de cidadania.

A todos, o nosso agradecimento!

Domingos Loureiro e Patrícia Tonel Monteiro



DOMINGOS LOUREIRO

Valongo, 1977. Artista e Professor Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, investigador integrado no i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade e Diretor da Licenciatura em Artes Plásticas. Coordenou o projeto Ground LAB: arqueologia e recondução tecnológica (2021–2024), foi coordenador local do Erasmus "Arts & Crafts Aujourd'hui" (2020–2024) e integrou os projetos "SHS – Soil Health Surrounding" e "Bases Conceptuais da Investigação em Pintura". Autor de diversas publicações sobre paisagem, pintura e arte, organiza e participa regularmente em eventos académicos nacionais e internacionais. Expõe em Portugal e no estrangeiro, com obras em coleções públicas e privadas em países como EUA, Espanha, Alemanha, Irlanda, Inglaterra, Japão, França, Bélgica e Brasil. Recebeu vários prémios, ao longo da sua carreira.



PATRÍCIA TONEL MONTEIRO

Doutoranda em Conservação e Restauro do Património Cultural no Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa (UCP), bolseira FCT (2021.06635.BD) e investigadora no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). Projeto de tese, «Murais da cidade do Porto - pinturas murais entre 1944-1964: caracterização, contexto e problemáticas de valorização». Neste contexto, tem explorado diferentes abordagens ao envolvimento ativo das comunidades na valorização, promoção e preservação do património. Mestre em Conservação do Património Cultural e licenciada em Arte - Conservação e Restauro pela UCP. Apresentou e publicou os resultados da sua investigação académica em artigos científicos e conferências, com particular enfoque na documentação, estudo e conservação da arte, bem como em novas abordagens ao envolvimento ativo das comunidades.