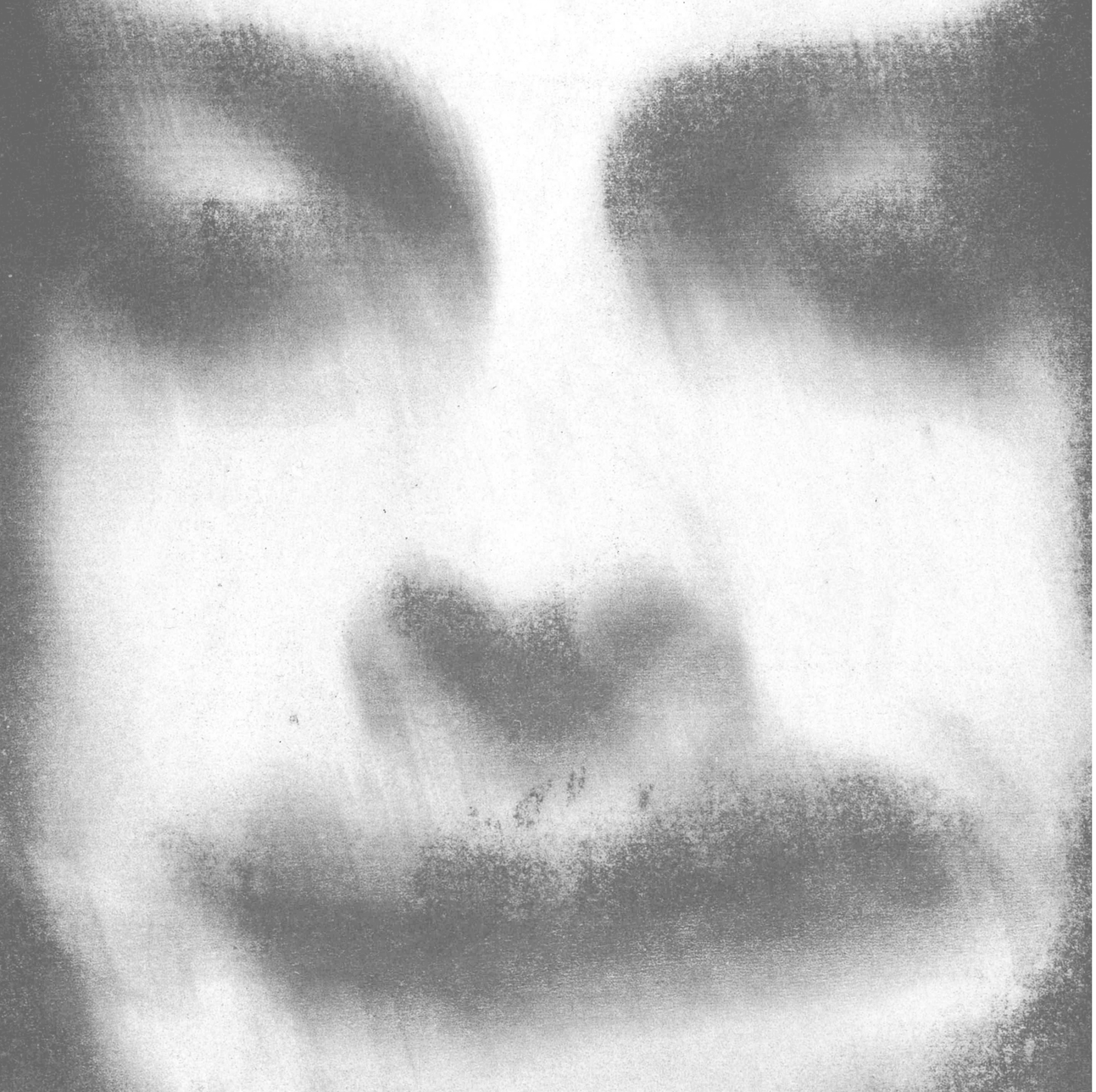




# Eu Sou Erosão,
# O Resto É Nada

## Três Rostos Degradados
## Enquanto Experiência Humana


Luís Sousa Rodrigues

Orientação
Professora Doutora Teresa Almeida

Coorientação
Professor Doutor Domingos Loureiro


Relatório de Projeto para a Obtenção do Grau
de Mestre em Artes Plásticas, Ramo Pintura


Porto | 2026

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Resumo

O presente projeto de investigação teórico-prática em artes plásticas parte da hipótese de que a condição humana pode ser compreendida como um processo simultaneamente erosivo e permanente. Neste contexto, a investigação procurou responder à questão de como conciliar, conceptual e plasticamente, uma condição humana antiteticamente marcada pela violência erosiva inerente ao próprio ser humano com a sua capacidade integral de subsistência e permanência, articulando reflexão teórica, análise de referências artísticas e produção artística autoral.

No plano teórico, desenvolveu-se uma leitura de cruzamento de autores como Albert Camus, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche e Georg Simmel, em torno de conceitos como a violência, a crueldade e a ruína, da qual resultou a construção de uma posição sustentada pela compressão entre erosão e permanência. Esta posição foi posteriormente aprofundada através da análise de casos de estudo no domínio das artes plásticas, tais como Rembrandt, Berlinde de Bruyckere e Anselm Kiefer, entendidos como veículos conceptuais para a investigação e para a exploração de possibilidades de materialidade destas problemáticas. Em paralelo, a prática artística constituiu-se como um espaço autónomo de produção de conhecimento, desenvolvendo-se um conjunto de trabalhos centrados em três rostos submetidos a um processo de erosão progressiva através da técnica da papirografia, sucessivamente articulada com gesso, látex e *kiln casting* em vidro. Os processos técnicos e materiais foram entendidos não apenas como meios de representação, mas como elementos constituintes da própria investigação, personificando materialmente o conceito de erosão.

Conclui-se, então, que a erosão não deve ser entendida como aniquilação, mas como um processo transformativo em que degradação e permanência coexistem e se reforçam mutuamente. O principal contributo do projeto reside, assim, na sustentação conceptual e plástica desta compressão, propondo uma compreensão da condição humana em que a permanência não se afirma apesar da erosão, mas precisamente através dela.

Palavras-Chave

Erosão// Violência// Compressão// Permanência// Ruína//



Abstract

This theoretical-practical research project in visual arts is based on the hypothesis that the human condition can be understood as a process that is simultaneously erosive and permanent. In this context, the research sought to address how to reconcile, conceptually and materially, a human condition antithetically marked by erosive violence inherent to the human existence itself with its integral capacity for subsistence and endurance, articulating theoretical reflection, analysis of artistic references, and original artistic production.

On the theoretical level, a cross-reading was developed of authors such as Albert Camus, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, and Georg Simmel, around concepts including violence, cruelty, and ruin, which resulted in the construction of a position grounded in the tension between erosion and permanence. This position was subsequently deepened through the analysis of case studies in the field of the visual arts, such as Rembrandt, Berlinde De Bruyckere, and Anselm Kiefer, understood as conceptual vehicles for the investigation and exploration of material possibilities related to these issues. In parallel, artistic practice was constituted as an autonomous space for the production of knowledge, developing a set of works centred on three faces subjected to a process of progressive erosion through the technique of papyrography, successively combined with plaster, latex, and glass *kiln casting*. These technical and material processes were understood not only as means of representation, but as constitutive elements of the research itself, materially embodying the concept of erosion.

It is therefore concluded that erosion should not be understood as annihilation, but as a transformative process in which degradation and permanence coexist and mutually reinforce one another. The main contribution of the project thus lies in the conceptual and material articulation of this tension, proposing a reading of the human condition in which permanence is asserted not in spite of erosion, but precisely through it.

Keywords

Erosion// Violence// Compression// Permanence// Ruin//

Agradecimentos

Expresso, em primeiro lugar, o meu mais profundo agradecimento à minha orientadora, Professora Doutora Teresa Almeida, e ao meu coorientador, Professor Doutor Domingos Loureiro, pela orientação e apoio ao longo de todo este projeto de investigação. O acompanhamento de ambos foi determinante para o desenvolvimento e consolidação desta investigação de projeto, sem o qual teria sido impossível dar-lhe forma coerente. Agradeço igualmente toda a paciência e compreensão que demonstraram durante este percurso, mesmo nos momentos em que este se revelou mais exigente.

À Professora Doutora Graciela Machado, agradeço os conhecimentos lecionados na área dos métodos de impressão e o constante incentivo à experimentação e ao crescimento artístico. À Professora Doutora Sofia Torres, agradeço o interesse contínuo pelo desenvolvimento do projeto e o acompanhamento na investigação técnica dos látex e dos gessos. À Professora Doutora Joana Rêgo, agradeço as reflexões desenvolvidas na unidade curricular da licenciatura que estiveram na origem desta investigação e que contribuíram para a compreensão da sua formulação inicial.

Deixo um agradecimento muito especial à Daniela Ribeiro, cuja disponibilidade e apoio constante nas oficinas de vidro ao longo dos últimos dois anos tornaram concretizáveis os trabalhos em vidro deste projeto. Independentemente do nível de exigência, da frequência ou da complexidade do auxílio prestado, nunca hesitou em auxiliar. À Catarina Cruz, agradeço igualmente a ajuda prestada no desenvolvimento inicial das impressões papirográficas nos diferentes suportes.

Agradeço aos meus amigos pelo apoio constante ao longo deste percurso, e ao meu primo, Pedro, pela ajuda sempre que foi necessária.

Por último, agradeço profundamente à minha irmã, à minha mãe e ao meu pai, cujo agradecimento pelo apoio incondicional que me deram em todo o meu percurso de vida é incomensurável e dificilmente poderá ser expresso por palavras.

Nota ao Leitor

Importa estabelecer que todas as citações originalmente redigidas em línguas estrangeiras foram traduzidas para a língua portuguesa pelo autor do presente relatório. As traduções realizadas procuraram preservar, com a maior fidelidade possível, o sentido, a terminologia e as intenções das formulações originais.



8 I. Introdução

12 II. Capítulo Um
13 Enche-a de Areia
20 Três Varas Abandonadas
31 Sob Escarpas e Escombros

44 III. Capítulo Dois
45 Arquitetura da Violência
60 Cândidas e Maravilhosas Carcaças
75 Esforço de Edificação

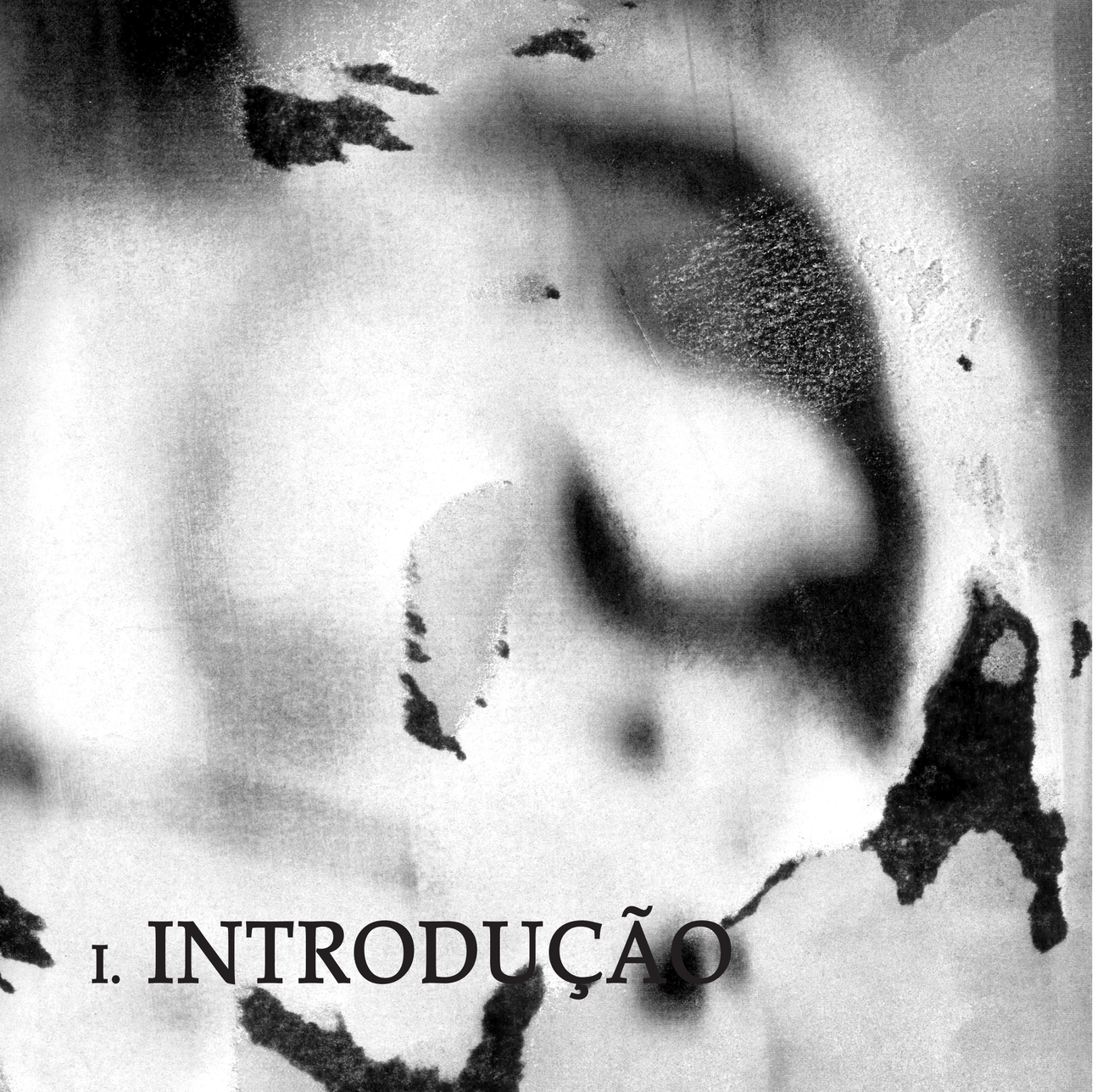
88 IV. Capítulo Três
89 A Litografia dos Pobres
103 A Sala dos Troféus de Caça
124 Verá Que Somos Insetos em Âmbar

150 V. Reflexões Finais

154 VI. Bibliografia

158 VII. Índice de Figuras

164 VIII. Anexos
165 Catalogação das Obras Realizadas
260 Exposição da Prova Pública
296 Fichas Técnicas



# I. INTRODUÇÃO



O presente projeto, de natureza teórico-prática em artes plásticas, parte da defesa e sustentação da convicção de que a condição humana se configura como uma submissão constante e sistemática à violência e brutalidade, sanguinária e não sanguinária, sofrida pela própria espécie e perpetrada sobre si mesma, resultando num processo estruturalmente erosivo e degradante. Tal enquadramento sustenta tanto a investigação teórica como o projeto artístico autoral que constitui o seu correspondente prático, materializado em três rostos submetidos a um processo de erosão progressiva, trabalhados sucessivamente através da técnica basilar da papirografia sobre gesso, látex e *kiln casting* em vidro.

Esta convicção vinha a ser explorada desde os antecedentes do final da licenciatura, configurando-se numa posição assumida em termos plenamente pessimistas. Compreendeu-se, contudo, desde cedo, não apenas a limitação de trabalhar continuamente nesses termos, mas sobretudo que tal leitura nunca correspondeu a um entendimento da condição humana como algo fútil, calamitoso ou passível de ser aniquilado em valor, o que seria a progressão lógica argumentativa caso esse entendimento dominasse livre e absolutamente a condição. Na realidade, enquanto se defendia esta leitura erosiva, acreditava-se simultaneamente que, ao final de contas, "tudo está bem" (Camus, 2016, p.113), que, apesar da condição em que se inscreve, o ser humano se constitui como algo simultaneamente subsistente e permanente, inamovível perante esse

mesmo processo erosivo. Foi nesta coexistência que se revelou o verdadeiro propósito subjacente ao projeto, a compressão destas duas convicções antitéticas, tendo-se compreendido, inclusive, que era exatamente esse o teor da palavra 'erosão', já utilizada antes de se entender plenamente o que viria a comportar.

A dificuldade residia, portanto, em sustentar dois movimentos que aparentavam orientar-se em direções opostas como movimentos simultâneos e mutuamente complementares, dificuldade à qual acresceram diversas antíteses e contradições que emergiam à medida que a investigação avançava e que exigiam, igualmente, compressão e conjugação entre si. Concluiu-se, assim, que um projeto cuja própria origem temática e conceptual é intrinsecamente antitética e contraditória nunca poderia resolver-se pela fuga às antíteses, mas apenas pelo mergulho nelas, assumindo essa aparente contradição como fonte geradora de muito do que aqui foi trabalhado.

Deste modo, a presente investigação pode, em última instância, ser resumida a uma única questão: como conciliar, conceptual e plasticamente, uma condição humana definida pela violência erosiva com a sua capacidade de permanência e subsistência?

Esta dupla exigência estrutura o relatório em dois eixos articulados entre si. Por um lado, a fundamentação de um ser humano definido pela coexistência de três polos, o humano idealizado, o animal e *l'animal méchant* (Gobineau, citado em Schopenhauer, 1951), cuja violência e crueldade lhe são inerentes. Por outro, a afirmação de que esse mesmo processo erosivo nunca é puramente aniquilante, mas originador de permanência e subsistência, veiculada e sustentada através do paralelismo com os conceitos de ruína, carcaça e fossilização.

Para responder a esta dupla exigência, partiu-se para uma investigação que a abordasse em dois planos complementares e indissociáveis. Por um lado, procurou-se compreender, através da reflexão teórica e do cruzamento de conceitos e conceções extraídos de um conjunto de autores, de que forma tal compressão poderia ser defendida, sustentada e justificada, tendo sido necessária a articulação de vários argumentos para formar uma posição que, apoiada nessas leituras, servisse como ponto de partida para a análise de referências artísticas e casos de estudo, com o intuito de compreender de que forma as temáticas exploradas poderiam ser tratadas e transmitidas através de obras e projetos artísticos. Paralelamente, investigou-se essa mesma convicção da condição humana através da prática artística autoral, entendida como um modo autónomo de pensamento e de produção de conhecimento, não existindo entre ambas as





dimensões uma relação hierárquica ou sequencial, tendo-se desenvolvido em paralelo, corrigindo-se e reformulando-se mutuamente ao longo de toda a investigação, através de uma articulação contínua entre reflexão conceptual, análise crítica de referências filosóficas e artísticas, e experimentação plástica.

Estruturalmente, o relatório organiza-se em três capítulos. No primeiro (II.I–II.III), desenvolve-se a investigação teórica que serviu de sustento conceptual basilar a todo o projeto, simultaneamente alimentando e sendo alimentada pela produção autoral, com recurso pontual a obras artísticas para enquadrar as questões abordadas no domínio das artes e transitar para os casos de estudo. No segundo (III.I–III.III), estabelece-se um cruzamento direto entre essa investigação teórica e casos de estudo de artes plásticas, tanto séries e conjuntos de obras de artistas de referência, como obras isoladas, consideradas como veículos conceptuais e interpretativos relevantes para entender modos de investigar plasticamente a temática e os diversos conceitos estipulados, interconectados com particularidades específicas dos trabalhos executados durante o mestrado. No terceiro e último capítulo (IV.I–IV.III), discutem-se os trabalhos autorais realizados, partindo da delimitação de aspetos teóricos gerais e subjacentes ao projeto e afunilando progressivamente para cada meio, técnica e material utilizado e as suas particularidades técnicas e conceptuais, dada a relevância atribuída à exploração técnica e à pesquisa prática ao longo de toda a investigação.



# II. CAPÍTULO UM



## II.I. Enche-a de Areia

*diante de Simon, o Deus das Moscas pendia na sua vara e sorria sinistramente. Por fim, Simon capitulou e voltou a abrir os olhos; viu os dentes brancos e os olhos mortiços, o sangue... e o seu olhar ficou prisioneiro daquele reconhecimento antigo e inelutável. Na sua têmpora direita uma pulsação começou a percutir o cérebro.*
(Golding, 2011, p.158)

A existência e a experiência humanas são atravessadas por uma multiplicidade de fatores aparentemente incontornáveis, que se impõem com uma força assoberbante. Relativamente a determinados fatores, em particular à inutilidade existencialista e ao "desrazoável silêncio do mundo" (Camus, 2016, p.34), entendido como a ausência de respostas racionais e evidentes às exigências humanas de sentido e de significado superior, Albert Camus, articulando a conclusão da sua tese com a figura de Édipo, propõe como possível resposta a afirmação de que "tudo está bem" (p.113). Esta linha de pensamento assenta numa aceitação lúcida da condição analisada, configurando-se, no entendimento deste relatório, como uma postura existencialista de cariz otimista ou mobilizador, perspetiva que apenas se torna viável na medida em que, contrariamente a Arthur Schopenhauer, Camus não concebe a vida humana como algo plenamente vão.

A divergência entre ambos torna-se particularmente evidente no modo como concebem a experiência humana face à temporalidade. Tanto Schopenhauer como Camus

sustentam que uma vida excessivamente orientada para o futuro equivale a uma forma de padecimento antecipado, "viver sobre o futuro, (…) trata-se de morrer" (Camus, 2016, p.23), e ambos reconhecem, igualmente, o erro de uma fixação desmesurada no passado, convergindo na aceção de que tal posição constitui uma condenação de idêntica ordem. Segundo Schopenhauer (1913), numa formulação mais radical, aquilo que sucedeu já não existe, e existe tanto quanto aquilo que efetivamente nunca ocorreu, o que limita consideravelmente o seu peso ontológico e o seu valor intrínseco. Segundo esta visão, o passado configura-se, portanto, como uma armadilha quimérica, padecendo o futuro do mesmo problema. Consequentemente, pelas minhas contas, restaria apenas o instante presente.

Contudo, é precisamente neste ponto que o pensamento de Schopenhauer revela uma tensão particularmente incómoda. Ainda que o autor manifeste, pontualmente, uma genuína compaixão pela existência e uma notável sensibilidade face à complexidade da experiência humana, sustenta que, dentro da metafísica própria à sua filosofia, nenhum fragmento temporal, incluindo o presente, detém valor intrínseco enquanto tal. Schopenhauer (1913) reconhece o apelo e a aparente sabedoria de conferir ao momento presente uma relevância suprema, visto ser esta a única dimensão que considera efetivamente real, em oposição à natureza quimérica dos restantes momentos temporais, todavia, com o seu característico rigor e frieza analítica, argumenta exaustivamente que tal postura pode revelar-se uma futilidade, podendo representar, inclusive, a maior das insensatezes. Face à natureza irremediavelmente efémera do presente, que se dissolve instantaneamente num passado desqualificado como inexistente e irrisório, o instante presente torna-se incapaz de sustentar ou merecer um investimento existencial sério e concreto. Pelas palavras do próprio:

> Considerações como as previamente referidas podem, de facto, levar-nos a adotar a crença de que a maior sabedoria seria fazer do proveito do presente o principal objetivo da vida; porque essa é a única realidade, sendo tudo o resto fantasia. Por outro lado, tal caminho poderia muito bem ser considerado como a maior insensatez: pois aquilo que no instante seguinte deixa de existir e desaparece por completo, como um sonho, nunca poderá valer um esforço sério. (Schopenhauer, 1913, p.34)





Desta forma, a mera valorização de qualquer instante nunca constituiria uma solução viável para mitigar a angústia que aflige o ser humano. O que encontramos aqui é, portanto, uma aparente problematização que se fecha sobre si mesma, sem a apresentação de solução. Schopenhauer, nesta problemática, diagnostica com precisão o impasse temporal que afronta a existência, no entanto, não apresenta qualquer via de resolução que não passe pela negação, pela fuga ou pela renúncia ascética, posturas que, embora centrais em momentos da sua obra, implicam invariavelmente uma retração do sujeito perante a própria vida.

É neste contexto que Camus se afasta e propõe uma perspetiva mais adequada ao enquadramento desta análise. Segundo o autor, a solução não reside na resolução do problema do tempo, nem na reconciliação entre o mundo indiferente e a sede humana por significado, mas antes em assumir plenamente essa realidade. A solução não se encontra, portanto, em fugas ou negações, nem em aspirações futuras ou em nostalgias passadas, mas na possibilidade de encontrar uma liberdade autêntica na vivência intensa do momento presente, entendida como consciência lúcida e não evasiva da condição absurda, ou seja, viver a vida tal como esta se apresenta, com a maior intensidade e honestidade possíveis. Que Camus chegue a uma conclusão desta natureza é expectável, dado o seu foco em questões existenciais relacionadas com o silêncio do mundo e com o desejo humano de transcendência e significado, a única resposta que não implica traição intelectual nem capitulação é, precisamente, a de avançar nesse sentido, com o enfrentamento direto da realidade.

Todavia, apesar da coerência interna desta posição, importa questionar o seu alcance quando confrontada com uma leitura mais abrangente da experiência humana. No entendimento deste relatório, a tese de Camus revela-se demasiado circunscrita e, por isso, excessivamente esperançosa para ser transposta para uma leitura holística sem quaisquer ressalvas. Aceitar a condição, viver "com essas feridas abertas" (Camus, 2016, p.50) e habitar o presente com intensidade é um imperativo encorajador, mas constitui uma tarefa de uma complexidade que esta conclusão tende a subestimar. A tarefa de Sísifo, nunca fácil nem pacata, surge aqui, paradoxalmente, como demasiado pacífica, quase serena, quando confrontada com o impacto do que a existência implica.

Este diagnóstico camusiano teria encontrado uma expressão particularmente marcante em *O Cão* (1824) (Figura 1), de Francisco de Goya (1746-1828). A figura aí representada não traduz apenas uma evidente condição de impotência perante algo superior



Figura 1
Francisco de Goya y Lucientes
*Perro Semihundido*, 1820-23
Técnica mista sobre parede transferido para tela
131,5 cm por 79,2 cm
Museo Nacional del Prado





e avassalador, mas, de forma ainda mais incisiva, a tensão entre a sede insaciável por respostas que a acompanha e o silêncio ensurdecedor que lhe responde. Completamente engolfado por uma imensidão ambígua, o animal ergue o focinho num gesto de aparente expectativa, contudo, tal como o seu corpo é devorado pelo que o rodeia, também a sua expectativa se dissolve na imensidão do vazio que o comprime.

Embora não constitua, por carecer de revolta lúcida e de consciência da condição, o herói absurdo em sentido pleno, o animal afigura-se, nesta leitura, uma representação eficaz da condição inicialmente diagnosticada por Camus. No entanto, tal como o próprio Sísifo, revela-se insuficiente para representar a experiência humana na perspetiva que este estudo pretende realçar. Essa representação reserva-se, como se verá, a outro quadro dessa mesma série. Com efeito, muito para além dos fatores delineados por Camus, o que se revela ainda mais problemático é a existência se tratar, em grande medida, de um processo intrinsecamente penoso, marcado por uma sucessão cíclica de sofrimento que provém, largamente, da própria espécie. Mais determinante para o enquadramento deste estudo do que qualquer confronto com uma exterioridade indiferente e inalcançável, tal como Simon constata ao se deparar face a face com o *Deus das Moscas*, é o confronto do ser humano com aquilo que lhe é inerente e constitutivo, ou seja, o confronto do ser humano em si mesmo e consigo mesmo.

Neste contexto, a posição de Schopenhauer, enquanto diagnóstico da condição, readquire pertinência para o argumento defendido, ainda que com ressalvas significativas. Na lógica da sua filosofia[1], a existência humana caracteriza-se por uma sucessão cícli-

1 Faz-se aqui referência à aplicação da sua filosofia ao ser humano, concebido como manifestação fenoménica de uma *Vontade* irracional, cega e incessante, que o condena a uma busca contínua e cíclica por satisfação, que é, ultimamente, insuscetível de realização plena. Muito resumidamente, mesmo quando o ser humano alcança o que pretende, a satisfação antecipada revela-se transitória e negativa, consistindo apenas na cessação momentânea do desejo, dissipando-se rapidamente e reorientando-se a *Vontade*, de imediato, e com igual intensidade, para novos objetos e objetivos. A existência configura-se, assim, como um ciclo incessante e um movimento pendular entre insuficiência e tédio, entre esperança e desilusão (desejamos, lutamos, alcançamos, satisfazemo-nos efemeramente e recomeçamos), permanecendo o ser humano, enquanto expressão dessa dinâmica, inevitavelmente vinculada ao sofrimento e à insaciabilidade.

Esta perspetiva apoia-se sobretudo nas obras que desenvolvem e aprofundam as ideias e os pressupostos da sua obra principal, *O Mundo Como Vontade e Representação.*

ca de desilusões e tormentos, configurando-se os períodos de satisfação nunca como algo absoluto ou duradouro, mas apenas como breves interrupções entre estados de sofrimento (Schopenhauer, 1913), os quais tendem a exercer um impacto incomparavelmente intenso e duradouro comparativamente aos momentos de prazer (Schopenhauer, 1913), sistematicamente desvalorizados apesar da sua escassez (Schopenhauer, 1951). A conceção schopenhaueriana do presente, estruturalmente marcada por esta dinâmica, adquire, assim, uma relevância para este estudo que a leitura de Camus não alcança.

Importa, contudo, não subscrever integralmente este ponto de vista, particularmente na raiz da problemática e nos seus momentos de pessimismo mais radical e fatídico[2], sob pena de conduzirem o presente relatório a um beco sem saída e a um impasse insolúvel. Embora o argumento aqui desenvolvido se apoie em aspetos da filosofia pessimista de Schopenhauer, e sem que se negue totalmente a *Vontade* como possível fonte de sofrimento, cruzando-se, inclusive, em certos momentos, com perspetivas brevemente abordadas no subcapítulo seguinte, o diagnóstico deste autor nunca poderia ser adotado na íntegra.  Com efeito, o que se considera mais determinante no processo erosivo da existência humana não é a *Vontade* enquanto força metafísica abstrata incessante que algema o sujeito a um sofrimento inescapável, mas uma dimensão mais concreta e visceral, a violência que se considera inerente ao próprio ser humano e tudo o que esta comporta na sua permeação na vivência quotidiana. É esta violência, inerente e estrutural, que constitui o fator mais inquietante e perturbador da existência, e o elemento central para a compreensão do processo erosivo do ser humano, cuja necessária reformulação e fundamentação será desenvolvida no subcapítulo subsequente.

2 Schopenhauer adota uma posição marcadamente radical tanto no peso que atribui ao sofrimento, como na forma como o conceptualiza, chegando a sustentar, na sua obra principal, que apenas a sua total ausência impediria que este dominasse integralmente a existência. Esta radicalidade estende-se à própria existência, sugerindo, num texto complementar, que apenas a narrativa de *A Queda*, no *Antigo Testamento*, oferece um enquadramento metafísico adequado para a condição humana, como se a existência não pudesse ser justificada senão como uma forma de pagamento por algum pecado ou erro primordial.







Figura 2
Vecellio di Gregorio Tiziano
*Sísifo*, 1548-1549
Óleo sobre tela
237 cm por 216 cm
Museo Nacional del Prado

# II.II. Três Varas Abandonadas

*...primeiro torturavam-nos, não sei porquê.*
*Se calhar tinham a televisão avariada.*
*(McCarthy, 2008, p.96)*

Uma vez consolidado o diagnóstico do cariz da condição humana, torna-se necessário fundamentar a conceção de um ser humano inerentemente violento que lhe é subjacente. Os conceitos de *Humano* e *Humanidade*, para além do seu significado biológico, são frequentemente entendidos, ética e filosoficamente, como representantes de bondade, moralidade e piedade (Legrand, 1983). Contudo, esta aceção revela-se insuficiente para descrever, de forma exclusiva, a espécie que se propõe definir. Embora não se pretenda afirmar uma incompatibilidade absoluta entre o ser humano e os ideais tradicionalmente associados a estes termos, sustenta-se que a perpetuação desta perspetiva idealizada conduz à desconsideração de fatores estruturais da natureza humana, reduzindo a complexidade da sua experiência e condição. Impõe-se, portanto, uma revisão destes pressupostos, de modo a articulá-los com conceções frequentemente menosprezadas, mas essenciais para um entendimento mais rigoroso e abrangente da natureza humana.





Considerando o constante convívio do ser humano com aspetos latentes da sua dimensão animal e primitiva (Bataille, 1985), afigura-se ilógico e desapropriado defender uma separação rígida entre os humanos e as restantes espécies, como se pertencessem a mundos inteiramente distintos. O carácter problemático de tal fronteira acentua-se ao articular esta perspetiva com Schopenhauer (1913), que agrupa ambos os domínios no que diz respeito aos instintos e às respostas a estes. A existência humana surge, deste modo, marcada por uma profunda sensação de inquietude e falta de sossego, amplamente decorrentes dos mesmos impulsos básicos que regem a vida animal, com particular destaque para o instinto de saciar a fome e o instinto sexual (Schopenhauer, 1913), aos quais, numa compreensão mais ampla da sua obra, se poderia acrescentar o instinto de sobrevivência. Com efeito, em virtude da condição de escravidão do ser humano perante impulsos pré-reflexivos e necessidades fisiológicas básicas, qualquer fronteira entre humano e animal torna-se não apenas ténues, como chega a ser completamente obliterada.

Ao introduzir a temática da violência, a problemática adensa-se, na medida em que emergem características que, simultaneamente, aproximam os humanos dos animais e os diferenciam quanto à sua prevalência e intensidade. Nunca se poderia afirmar que a brutalidade constitui uma característica exclusiva do ser humano, especialmente tendo em conta a relação causa-efeito frequentemente derivada dos referidos impulsos pré-reflexivos. Contudo, parece plausível sustentar que esta atinge níveis de intensidade significativamente superiores na espécie humana, ao ponto de esta se poder configurar como puramente destrutiva. Thomas Hobbes (1998) chegou a uma conclusão semelhante ao analisar a necessidade de o ser humano ser governado por uma entidade de autoridade quase absoluta, de forma a alcançar um modo de vida com um mínimo de estabilidade e paz.

De acordo com a sua premissa, a brutalidade é uma característica inerente ao ser humano e manifesta-se em tal abundância que, quando conjugada com os impulsos naturais e com o desejo de alcançar tudo aquilo que se pretende, inviabiliza a vivência no que o autor denomina *estado natural*, uma existência sem a capitulação de quaisquer direitos sob uma entidade governativa. Importa, contudo, sublinhar que Hobbes não concebe o ser humano como subserviente e cego aos seus impulsos, mas antes como um ser fundamentalmente racional. Quando, nesse *estado natural*, o ser humano perpetua brutalidade e violência, fá-lo de forma racional e calculada, orientado pelo que

Hobbes denomina *paixões naturais*, disposições orientadas para a ação e a sobrevivência, que diferem dos instintos básicos propriamente ditos na sua mediação pela capacidade de raciocínio. A violência humana, no modelo hobbesiano, não resulta, portanto, da ausência de razão, mas do seu uso instrumentalmente violento, tornando inevitável que uma existência nesse *estado natural*, sem qualquer poder regulador, seja forçosa e irremediavelmente "solitária, pobre, sórdida, bruta e curta" (Hobbes, 1998, p.84). Deste modo, graças a esta brutalidade latente e à facilidade com que é perpetuada para o alcance de objetivos individuais, "durante o tempo em que os homens vivem sem um poder comum que os mantenha a todos sob temor, encontram-se na condição a que se chama guerra; e tal guerra é de todos contra todos", não consistindo apenas "em batalha ou no ato de combater, mas num período de tempo durante o qual a disposição para lutar é suficientemente conhecida" (Hobbes, 1998, p.84). Assim, dado o conhecimento que os humanos possuem da sua própria natureza, emerge um "medo contínuo e o perigo de uma morte violenta" (Hobbes, 1998, p.84) às mãos de um membro da própria espécie, revelando-se estritamente necessária a criação de um contrato social e a entrega de direitos a um poder regulador, de forma a suprimir a violência e a possibilitar uma vida com relativa garantia de estabilidade.

Schopenhauer, embora discorde da teoria contratualista, partilha a convicção de que a natureza humana é profundamente bruta e conflituosa, atribuindo essa condição à *Vontade* incessante e irracional, e concede, igualmente, que a existência de uma entidade governativa e o recurso à força constituem necessidades absolutas para conter a propagação e a proliferação da violência (Schopenhauer, 1913). O ponto de divergência crucial entre estes autores relaciona-se com a questão da génese da brutalidade. Como se estabeleceu, tanto Hobbes como Schopenhauer reconhecem uma natureza humana agressiva e violenta, contudo, Hobbes não atribui essa violência, em nenhum grau, a uma crueldade inerente. No seu entendimento, a violência manifesta-se pura e simplesmente de forma racional em prol de instintos e da consecução de objetivos, mas também como necessidade de agir em autodefesa, mesmo antes da existência de uma ameaça concreta (Hobbes, 1998). A brutalidade assume, dentro deste raciocínio, um carácter meramente funcional e instrumental, sendo, por conseguinte, justificável e apenas condenável após a instituição de leis. Apesar da coerência interna, esta posição revela-se insuficiente, uma vez que subestima o papel determinante que a consciência assume quando se analisam aspetos da natureza humana. A própria racionalidade





que Hobbes atribui ao ser humano pressupõe, necessariamente, um exercício apto da consciência na apreciação que o indivíduo faz da sua própria conduta, tornando insustentável a existência de uma neutralidade moral ou afetiva relativamente à violência praticada. A posição aqui defendida é, pelo contrário, que a consciência, a senciência e a capacidade reflexiva singulares ao ser humano constituem atributos que não devem ser menosprezados numa análise destas questões, dado que se considera que tais faculdades alteram radicalmente a conotação e o teor de tudo o que diz respeito à existência e à natureza humana, distinguindo-a, substantivamente, das restantes espécies.

A morte, como realidade transversal e inescapável a tudo o que vive, constitui um exemplo ilustrativo desta diferença. Enquanto fenómeno biológico, a morte não representa nada de singular ou existencialmente significativo, é meramente uma parte integrante da ordem natural. Porém, no ser humano, adquire uma expressão qualitativamente distinta e um carácter existencial único. É verdade que todas as espécies possuem um instinto que as impele a fugir da morte, e é igualmente verdade que algumas são capazes de reconhecer a morte em terceiros e de recorrer a processos de luto[1], contudo, apenas os seres humanos, pela sua capacidade singular de "dar um passo atrás e examinarem-se a si próprios e às vidas a que estão comprometidos" (Nagel, 1971, p. 720), a experienciam como uma ameaça existencial capaz de originar sofrimento pela sua mera antecipação. Como expressa Schopenhauer (1913):

> as dores da vida são imensamente piores para o homem pelo facto de a morte lhe ser algo de muito real. O animal foge da morte instintivamente, sem nunca saber realmente o que é e, portanto, sem nunca a contemplar da forma que é natural a um homem, que tem esta pers-

1 Há vários casos documentados, e até algumas evidências empíricas, de animais a terem comportamentos compatíveis com a noção de luto, a demonstrarem-se impelidos por um "desejo de manterem os laços com o ente querido falecido", como as progenitoras mamíferas que continuam a carregar os cadáveres dos filhos durante algum tempo, e por demonstrarem em certos momentos, inclusive, aparentes processos profundamente emocionais quando se deparam com a morte do ente querido, (Fox-Skelly, 2025; Monsó, 2025) como os rituais dos elefantes, particularmente as espécies que, tanto quanto se sabe, possuem maiores capacidades cognitivas. No entanto, evidências de, em consonância com os humanos, uma consciência total da morte como conceito acrescido e da sua inevitabilidade como término da própria existência e da de terceiros são, essencialmente, inexistentes (Monsó, 2025).

petiva sempre diante dos seus olhos. (p.19)

Em última análise, para o ser humano, a morte é algo imensamente real (Camus, 2016). Uma parte significativa da condição humana passa pelo reconhecimento da sua inevitabilidade e pela consciência de finitude (Camus, 2016), assumindo, como tal, um carácter imensamente apavorante[2]. De forma análoga, o ser humano encontra-se profundamente consciente da passagem inexorável do tempo enquanto processo que o conduz a esse desfecho, bem como do impacto dos acontecimentos que nele se desenrolam, alterando o modo como experiencia a própria existência. Ao contrário dos animais, que, segundo Schopenhauer (1913), experienciam cada sofrimento como se fosse o primeiro, o ser humano conserva com clareza a memória tanto dos prazeres como dos males vividos e das circunstâncias que os envolveram, resultando numa experiência marcada por uma amplitude de prazer-sofrimento incomparavelmente maior (Schopenhauer, 1913).

Sustenta-se, portanto, que qualquer análise de questões relativas à natureza humana exige o reconhecimento do papel central que a consciência e a senciência exercem sobre esta espécie, reconhecimento já implícito na própria estrutura argumentativa dos autores convocados[3]. Para além do mais, exige igualmente o reconhecimento da forma como, pela sua mera existência, alteram e reestruturam o teor de tudo o que diz respeito à experiência humana, seja pela introdução de uma dimensão forçosamente moral,

2 Num realce deste carácter apavorante, Camus (2016) sugere que a própria construção dos cemitérios ao longo da Europa, comumente marcados por uma estética sombria e intimidante, pode ser entendida como uma expressão simbólica, como um marco, dessa consciência de finitude.

3 Como se viu, a obra *O Mito de Sísifo*, de Camus, depende inteiramente deste pressuposto. Sem a devida consideração da capacidade reflexiva do ser humano, não seria possível formular a noção de absurdo, nem compreender o confronto do indivíduo com o silêncio do mundo como algo significativo, o que inviabilizaria quaisquer reflexões acerca do modo de agir perante esse confronto. De igual modo, diversas considerações de Schopenhauer relativas à *Vontade* tornar-se-iam igualmente inoperantes, assim como várias premissas fundamentais do modelo contratualista de Hobbes, que, para além da racionalidade já mencionada, pressupõem necessariamente a existência de uma capacidade reflexiva que sustente tais construções teóricas. No entanto, apesar deste facto, Hobbes parece não reconhecer a influência dessa capacidade reflexiva na atribuição de significado moral aos conceitos que mobiliza nas suas análises da natureza e condição humana.





seja pela abertura a crises existenciais desconhecidas a outras espécies. É precisamente esta influência que, ao incidir sobre a violência, lhe confere uma expressão qualitativamente distinta. Do mesmo modo que alteram radicalmente a conotação da morte e do sofrimento comparativamente a seres que não as possuem, transformam de forma igualmente radical a conotação da violência, quer instrumental, quer gratuita, na natureza humana. A violência encontra, assim, uma expressão qualitativamente distinta no ser humano, sustentando-se que a presença de tamanha brutalidade no interior de uma espécie senciente e lúcida, consciente do seu próprio comportamento e natureza, apenas se encontra devidamente fundamentada ao ser articulada com uma crueldade inerente, isto é, com uma violência excessiva, não funcional e inteiramente consciente.

Schopenhauer (1951), plenamente alinhado com a relevância atribuída à capacidade reflexiva do ser humano, identifica a crueldade como um indício do parentesco com a raça humana, dada a sua inerência, hegemonia e singularidade, delimitando, assim, uma fronteira rígida com as restantes espécies. Para reforçar esta premissa, o autor apoia-se em Gobineau, caracterizando o ser humano como *l'animal méchant par excellence* (Schopenhauer, 1951). De acordo com esta perspetiva, no cerne de cada indivíduo subsiste "um fundo de ódio, raiva, inveja, rancor e malícia, acumulados como o veneno no dente de uma serpente" (Schopenhauer, 1951, p.17). Existe, pois, uma cruel e violenta "besta selvagem que aguarda por uma oportunidade para atacar e se enfurecer" (Schopenhauer, 1951, p.19), um momento em que se possa libertar e perpetuar o seu impulso singular de provocar sofrimento sem razão aparente e digna da sua senciência, infligindo dor e destruição de forma deliberada. A crueldade é, portanto, uma questão estrutural, encontrando-se significativamente encadeada com a capacidade reflexiva que distingue esta espécie.

Nietzsche, embora não subscreva inteiramente a tese da inerência, é explícito nesta questão, "Ver sofrer, alegra; fazer sofrer, alegra mais ainda: há nisto uma verdade humana, demasiado humana" (Nietzsche, 1992, p.54). Tal conceção remete não apenas para um alívio da própria dor ao presenciar o sofrimento alheio (Schopenhauer, 1913), mas para um prazer genuíno e subliminar nesse sofrimento, expresso no sadismo e no *Schadenfreude*, considerado por Schopenhauer (1951) como a característica mais baixa do ser humano, bem como para um prazer genuíno no sofrimento próprio (Nietzsche, 1974, §229), constituindo duas das expressões mais dissimuladas de crueldade, precisamente por demonstrarem uma ligação íntima com a consciência singular da espécie

humana. Por outro lado, como Nietzsche (1911; 1992) ilustra, a violência constitui um elemento tão profundamente estruturante e formativo que se encontra inscrita não apenas nos mais antigos momentos festivos e celebrativos, mas sobretudo na própria génese de múltiplos aspetos civilizacionais e morais. Segundo o autor, tais aspetos foram edificados a um custo elevadíssimo, exigindo martírios e suplícios, sacrifícios e holocaustos (Nietzsche, 1911; 1992), tendo sido necessário submeter o ser humano a práticas extremas, recorrendo "aos meios mais atrozes para lograrem uma memória, que os fizesse senhores (…) dos seus instintos plebeus e animalistas" (Nietzsche, 1992, p.49). Do mesmo modo, saíram extremamente caras as tentativas de usufruir das "vantagens de uma sociedade pacífica" (Nietzsche, 1992, p.50) e de domesticar os instintos selvagens e cruéis que permeavam o ser humano desde a sua origem. O paradoxo irónico e revelador reside, por conseguinte, no facto de que, para tal propósito, se perpetuou a violência ao empregar a "camisa de forças social" (Nietzsche, 1992, p.47) enquanto instrumento disciplinar. Genealogicamente, derramou-se muito sangue para que, aparentemente, não houvesse sangue derramado.

Porém, mesmo quando se aparenta alcançar um sucesso efetivo na supressão das consequências mais extremas da brutalidade e crueldade, este revela-se meramente ilusório. O próprio Hobbes, apesar da sua teoria contratualista, reconhece implicitamente que a dimensão bruta da natureza humana não é suscetível de ser inteiramente suprimida, concedendo subliminarmente a sua inevitável permeação no quotidiano. Com efeito, ao antecipar uma possível censura ao tom aparentemente crítico da sua posição, o autor interroga se tal posicionamento acusatório relativamente à violência humana não se encontra já assumido nos comportamentos diários, conscientes e subconscientes, de autoproteção e prevenção, mesmo relativamente a indivíduos da própria comunidade e a membros do próprio agregado (Hobbes, 1998), constituindo esses comportamentos uma evidência inequívoca desse reconhecimento. O ser humano pode, portanto, ser domado, mas nunca verdadeiramente melhorado (Nietzsche, 1992), e o animal selvagem e cruel que "nem chegou a ser morto, vive, floresce" (Nietzsche, 1974, p.151). Tais propensões, por permanecem impreterivelmente fundidas à sua natureza, são simplesmente redirecionadas, como evidencia Nietzsche (1992), para o interior dos próprios indivíduos ou para expressões socialmente menos condenáveis. A relação de credor-devedor[4] abordada por Nietzsche ilustra este processo ao assentar na gratificação inerente ao castigo enquanto forma de compensação da dívida (Nietzsche, 1992). O castigo opera, assim, não apenas como dispositivo de regulação comportamental por via da internalização, mas também como evidência de que tais tendências inerentes não são eliminadas, sendo antes reconfiguradas de modo a conformarem-se com as exigências do funcionamento social.

Poder-se-á, então, questionar se a presente análise não acaba por representar algo supérfluo, por se debruçar sobre comportamentos que representariam apenas manifestações extremas e que apenas excecionalmente penetrariam o funcionamento social corrente. Sustenta-se, contudo, que, para além das manifestações mais extremas, estes aspetos permeiam completamente as vivências mais comuns, banais e mundanas. Num paralelo não inteiramente direto com Hannah Arendt (2024), que, embora não subscreva a tese da inerência, oferece considerações fundamentais sobre o modo como tais aspetos se exprimem através do que é banal e quotidiano, defende-se aqui que a violência e a crueldade não necessitam de se manifestar nas suas expressões mais extremas e visíveis para deterem um peso determinante. Da mesma forma que, na análise de Arendt (2024), um ato horrífico encontra expressão e pode ser reconduzido através da mediocridade e da banalidade, concretamente, de um indivíduo de perfil não excecional que abandonou o pensamento crítico, também a violência e a crueldade inerentes ao ser humano adquirem grande parte da sua expressão através daquilo que é menor, quotidiano e plenamente aceite no funcionamento corrente da sociedade. Seguindo esse raciocínio, são comummente as ações e acontecimentos mais aparentemente insignificantes que carregam o peso substancial destes conceitos alargados e a sua perpetuação (Arendt, 2024), ao invés dos atos de malícia e crueldade de grandes

4 Em Friedrich Nietzsche, a relação credor-devedor constitui a matriz originária da moral, assentando na tese de que a culpa, como conceito, não teve uma origem ética, mas puramente material, derivando da relação contratual do pagamento de uma dívida. O castigo, não surge, portanto, como resposta à responsabilidade moral, mas como uma simples transação, uma forma de compensação pelo dano causado, na qual o credor obtinha uma equivalência através do sofrimento infligido ao devedor, exercendo um direito de crueldade. É na extensão desta lógica à esfera divina e religiosa que derivam, posteriormente, os conceitos morais de culpa, dever e má consciência. Esta tese foi principalmente argumentada em *A Genealogia da Moral*, após estabelecidos alicerces teóricos cirúrgicos relativamente à crueldade em *Aurora* (§18; §77; §113) e *Para Além do Bem e do Mal* (§229).

dimensões que tendem, pela sua visibilidade, a monopolizar a análise. Nesse sentido, a violência e a crueldade não carecem de se manifestar nas suas formas mais sanguinárias, como atos de tortura e guerra ou eventos como o *Conflito dos Balcãs* e o *Holocausto*, sendo uma parte substancial perpetuada de forma não sanguinária e inteiramente integrada no normal decorrer da vida social.

Consequentemente, mesmo que a tendência inicial seja a de caracterizar de forma literal o conceito de *l'animal méchant*, explicitado por Schopenhauer, como algo meramente sanguinário e de extrema brutalidade, nada impede uma leitura pluridimensional que explore manifestações tão ou mais comuns. Em toda a sua consciência e astúcia, o ser humano dispõe de um vasto reportório de métodos contemporâneos e sofisticados para transmutar os seus intrínsecos impulsos violentos de forma a contornar as barreiras de atenuação de sanguinidade impostas pela sociedade, desde o já referido *Schadenfreude*; à autorrepressão de uma variedade de aspetos individuais (Nietzsche, 1974; Nietzsche; 1992); à subjugação e tirania coletiva e individual; à subjugação da psique do próximo pelo desejo de distinção própria (Nietzsche, 1911); ao *parasitismo* em relações interpessoais de grande proximidade[5]; ao domínio psicológico de terceiros ou a formas subtis de degradação mútua; entre outros. Se tais propensões são tão profundamente estruturais na natureza humana, sustenta-se que apenas uma reconstrução dessa mesma essência poderia resolvê-las. O saborear do "direito de ser cruel" (Nietzsche, 1992, p.52) encontra-se, assim, demasiado enraizado para admitir uma solução superficial e uma domação plena desta besta selvagem cruel (Nietzsche, 1974).

5 Esta menção faz referência à leitura de Norman Friedman de *A Metamorfose* de Franz Kafka. O autor defende uma leitura que vai contra a de vários autores de grande perfil, como Nabokov ou a leitura autoral de Corngold, que defendem uma leitura unidimensional da família de Gregor como vilões e vermes puramente opressores e repressores. Segundo Friedman, o que se encontra subjacente nesta obra é uma leitura muito mais pluridimensional e densa que diz respeito a uma noção e uma crença da possibilidade de se desenvolver uma relação mutuamente parasítica entre indivíduos que se encontram em relações interpessoais de grande proximidade, não havendo, portanto, vilões ou heróis, apenas personagens complexas que se encontram numa cadeia de parasitismo mútuo e erosão mútua. Um ensaio escrito no primeiro ano do mestrado com o objetivo de defender uma perspetiva semelhante a esta foi crucial para as decisões concretas sobre o presente tema.





Deste modo, no contexto social, a instrumentalidade da violência própria do estado natural hobbesiano não se dissipa, transforma-se antes na instrumentalidade descrita por Nietzsche e articula-se com a conceção, presente em Schopenhauer, de brutalidade plenamente consciente e, por isso, injustificada. A violência torna-se, assim, instrumental no sentido de apaziguar a sede por crueldade latente nesta espécie senciente. Consequentemente, defende-se que apenas ao despir o termo-conceito *Humano* de parte da sua carga idealizada, e ao articulá-lo, necessariamente, com este outro polo exclusivo da condição humana, será possível aplicá-lo de modo rigoroso, reconhecendo a especificidade desta espécie quanto à intensidade, complexidade e consciência da violência que a caracteriza.

Regressando à esfera artística, e em particular à obra de Francisco de Goya, torna-se possível identificar qual das obras da série *Pinturas Negras* retrata com maior fidelidade a experiência humana nos termos aqui delineados, *Duelo com Mocas* (1823) (Figura 3). Nesta obra, ambas as figuras se afundam progressivamente num terreno pantanoso



Figura 3
Francisco de Goya y Lucientes
*Duelo a Garrotazos*, 1820-23
Técnica mista sobre parede transferido para tela
125 cm por 261 cm
Museo Nacional del Prado

ou movediço, sem qualquer possibilidade aparente de salvação. Neste sentido, a obra não rejeita a representação de impotência e de confronto com forças assoberbantes e inevitáveis presente em *O Cão*, antes se encontra em plena concordância com ela e, por conseguinte, com a conexão anteriormente estabelecida com a tese de Camus. Contudo, sustenta-se que *Duelo com Mocas* constitui uma representação substancialmente mais próxima do que este estudo pretende argumentar. A impotência que a obra partilha com *O Cão* revela-se, aqui, de uma natureza distinta, ao configurar-se como uma futilidade, dado que as figuras nunca chegarão a sucumbir no seu confronto perante uma realidade exterior, mas antes destruir-se-ão mutuamente com uma violência que não cessará senão no momento da morte. É precisamente neste elemento que reside a pertinência de *Duelo com Mocas*. Ao não se circunscrever limitadamente aos conceitos presentes em *O Cão*, a obra confere hegemonia à violência, à brutalidade e à crueldade que permeiam a natureza humana, representando, assim, o argumento que este estudo pretende realçar.

Com uma espécie dotada destas características inerentes, uma existência verdadeiramente pacífica em sociedade revela-se estruturalmente impossível, e a procura camusiana de uma vivência intensa do instante presente ganha, assim, um teor diferente e revela o alcance da sua insuficiência no entendimento estabelecido, dada a violência e degradação que são parte constituinte desse mesmo instante que Camus propõe habitar intensamente. Observada de fora, como se estudada ao microscópio, uma espécie simultaneamente criada para necessitar, em todos os níveis, da vida em sociedade com os seus iguais, e portadora de uma natureza individualista, brutal e cruel, não deixaria margem para dúvidas quanto ao carácter enlouquecedor da sua existência nem quanto àquilo que realmente a marca com um sofrimento de difícil resolução.





# II.III. Sob Escombros e Escarpas

*A beleza (…) é incomensurável,*
*a sua bondade é infinita.*
(Clarke, 2020, p.17)

Como se demonstrou no subcapítulo anterior, a existência humana encontra-se submetida a uma violência constante e transversal, perpetuada pela própria natureza da espécie sobre si mesma num regime simultaneamente quotidiano e consciente, manifestando-se tanto externamente numa tensão permanente entre o eu e o outro, traduzida numa troca sistemática de brutalidades, como no conflito interno decorrente da consciência da sua inscrição no sujeito que a perpetua.

Perante uma perspetiva inevitavelmente interpretada como pessimista, impõe-se uma questão metodológica fundamental, o que fazer com tal diagnóstico? Tal como se verificou na análise da temporalidade de Schopenhauer, importa evitar uma abordagem que se limite à problematização sem abertura conceptual e que diagnostique o impasse sem o habitar. Se a condição humana é entendida como um percurso inevitavelmente marcado pelo sofrimento e pela violência, torna-se necessário reequacionar a problemática, não devendo o impasse ser resolvido, mas assumido enquanto estrutura constitutiva da existência, deslocando a questão da superação para a interpretação da própria condição de não-saída. É neste enquadramento que a análise de Camus mantém uma coerência relevante no que respeita às possibilidades de resposta perante o confronto com o silêncio do mundo. Segundo o autor, diante desse confronto, o ser humano pode enlouquecer, fugir, submeter-se ou aceitar (Camus, 2016). A aceitação, entendida como o viver “com as feridas abertas” (Camus, 2016, p.50), afigura-se aqui como a postura mais adequada, ainda que, no âmbito deste projeto, deva ser interpre-



Figura 4
Giovanni Battista Piranesi
*Frontispiece, Fantasy of Ruins with a Statue of Minerva in the Center Foreground* de *Vedute di Roma*, 1748
Água-forte
49,5 cm por 63 cm
Yale University Art Gallery

tada num sentido mais literal do que o originalmente proposto. É precisamente neste ponto que os conceitos de ruína e erosão adquirem centralidade argumentativa, configurando-se como paralelos conceptuais do processo erosivo da existência humana, permitindo deslocar a sua leitura de uma lógica de aniquilação para uma lógica de transformação.

Para além da sua dimensão plenamente nostálgica, frequentemente centrada num passado contemplativo ou melancólico (Figura 4), a ruína é há muito mobilizada como veículo de densa reflexão conceptual. De forma quase imediata e intuitiva, a ruína evoca a perda de uma forma original e a inexistência atual de um estado anterior, podendo, por essa via, desencadear uma leitura exclusivamente negativa da experiência humana. É, de facto, verdade que, face ao tempo, tudo padece e que a frágil carne humana não apresenta qualquer hipótese de resistência quando nem a pedra o consegue (Diderot, citado em Dillon, 2011). Contudo, o alcance conceptual da ruína não se esgota na ideia de que "tudo se reduz a nada, (…)" (Diderot, citado em Dillon, 2011, p.22). O ensaio *A Ruína*, de Georg Simmel, constitui um contributo fundamental para a compreensão da ruína enquanto dispositivo dotado dessa ampla potência reflexiva. Ainda assim, a perspetiva marcadamente romantizada que sustenta a sua tese[1] circunscreve significativamente o alcance da análise e conduz o autor a secundarizar aspetos que, no âmbito da presente investigação, assumem importância decisiva.

Entre esses aspetos destaca-se a ação humana direta, que Simmel tende a minimizar em nome de um equilíbrio não comprometido entre natureza e espírito que, na sua perspetiva, confere à ruína o seu valor estético. Contudo, não só a ação humana é considerada central nesta investigação, como se sustenta que toda a degradação da

1 A tese central de Simmel no ensaio *A Ruína* sustenta que a ruína configura um estado singular de equilíbrio entre o espírito humano e as forças mecânicas da natureza. Contrariamente às obras de arte não arquitetónicas, em que a natureza é inteiramente mobilizada como meio para a realização de uma forma intencional, na ruína, esse movimento inverte-se, e as forças naturais, como a gravidade e a desagregação material, retomam uma relativa primazia sobre a forma construída, reconfigurando-a e transformando-a em algo dotado de uma potência expressiva própria. A ruína não representa, portanto, uma forma outrora organizada em estado de degradação, mas a manifestação visível de uma tensão entre espírito humano e natureza que, embora instável, Simmel entende como reconciliada, conferindo-lhe simultaneamente uma dimensão pacífica e trágica.

ruína implica, mesmo que indiretamente, uma forma de participação consciente do ser humano. Num mundo habitado, não é possível conceber uma ruína que se degrade à margem da consciência que lhe assiste, existindo sempre uma participação, em graus variáveis, entre os polos da inação ou da ação deliberada, seja esta ativa ou passiva. Embora existam expressões particularmente evidentes de ruinação, tal não diminui o impacto do processo quotidiano através do qual o ser humano habita conscientemente estruturas em degradação e participa, de forma sistemática, na sua deterioração. Esse envolvimento, ainda que comummente entendido como um mero deixar "cair aos pedaços" (Simmel, 2019, p.60), adquire uma dimensão tão ativa quanto qualquer ato direto de destruição, precisamente por resultar da repetição deliberada por parte de uma espécie senciente. A prática banal e quotidiana é, em si mesma, suficiente para produzir a ruína. O próprio Simmel reconhece, ainda que de forma atenuada, este processo de permissividade ao caracterizar o ser humano "cúmplice da natureza" (Simmel, 2019, p.60), sem, contudo, lhe atribuir o peso que tal cumplicidade implica. Ao afirmar que o abandono das estruturas corresponde a um alinhamento com o comportamento da natureza e a uma tendência que "vai num sentido oposto ao da sua própria essência" (Simmel, 2019, p.60), Simmel demarca, ainda que de forma implícita, uma separação ontológica entre o ser humano e a degradação, como se esta lhe fosse exterior. Todavia, como se demonstrou no subcapítulo anterior, a própria essência humana integra inevitavelmente dimensões como a violência, a destruição e o abandono, não enquanto fatores exteriores, mas enquanto dimensões constitutivas da sua esfera de atuação. Consequentemente, se a degradação é um processo natural, é igualmente um processo humano. Assim, toda a ruína em contextos habitados resulta, em alguma medida, da ação direta do ser humano.

Acresce que Simmel introduz um critério metafísico-estético igualmente limitador ao privilegiar ruínas que conservam um certo grau de integridade estrutural, desvalorizando as formas mais degradadas, que o autor configura como "um monte de pedras"[2]

2 Simmel exclui explicitamente da sua apreciação estética-metafísica ruínas excessivamente degradadas, referindo, como exemplo, "os cotos das colunas" (Simmel, 2019, p.64) do Fórum Romano como desprovidos de interesse visual, por já não evidenciarem de forma clara a tensão entre espírito humano e forças naturais, chegando a descrevê-los como "simplesmente feios e nada mais" (Simmel, 2019, p.64). No seu sistema, apenas as ruínas que preservam um grau mínimo de integridade estrutural permitem a perceção de um *impulso ascendente*, essencial para que o conflito entre natureza e espírito permaneça visível. A perda excessiva desse vestígio de ascendência espiritual humana face à força da matéria da natureza implica, para Simmel (2019), que a ruína nunca poderia suscitar um máximo de encanto.





(Simmel, 2019, p.61). Embora coerente no âmbito de uma estética visual romantizada, esta posição revela-se insuficiente para uma abordagem mais abrangente, na medida em que, ao estabelecer um limiar de dignidade estética abaixo do qual a ruína perderia valor, Simmel atribui um peso excessivo à ruína enquanto objeto contemplativo em detrimento da ruína enquanto processo de ruinação, precisamente a dimensão que mais interessa ao presente estudo.

Apesar destas ressalvas, uma ideia central de Simmel para esta argumentação reside na ruína como dispositivo de compressão temporal. Segundo o autor (2019), o encanto singular da ruína resulta, em larga medida, da coexistência, numa única forma, de dois instantes temporais, o passado e o presente. Esta qualidade não decorre da mera antiguidade do objeto, mas da forma como um passado efetivo e carregado de conteúdo histórico permanece sensível e simbolicamente presente. Neste sentido, monumentos tais como o templo de Évora ou as ruínas de Roma não constituem meros vestígios, mas o resultado de processos históricos marcados por sucessivos usos, reapropriações e reinserções de sentido (Simmel, 2019; Fortuna, citado em Simmel, 2019). A glória que nelas se reconhece não deriva da preservação intacta da origem, mas precisamente dessas sucessivas reconfigurações históricas, reforçando a noção de que o passado subsiste ao ser reinscrito no presente e produzindo uma intensificação simultânea de ambos os instantes. É por essa razão que as cópias da antiguidade carecem de valor equivalente, por não possuírem o carácter de terem sido vida, contrariamente à ruína vivida, que, enquanto "forma presente de uma vida passada" (Simmel, p. 64), condensa esta coexistência temporal numa única configuração material, tornando-se um veículo de temporalidade múltipla em que o passado inscrito não é apenas acessível, mas conceptualmente palpável (Fortuna, citado em Simmel, 2019). Neste colapso emerge, portanto, uma possibilidade de regeneração conceptual, através da qual a ruína renasce como algo apto a produzir novos significados que transcendem o sentido puramente negativo da aniquilação.

A perspetiva de Brian Dillon constrói progressivamente sobre a tese simmeliana, simultaneamente contrariando-a ao atribuir à ruína uma dimensão forçosamente interligada com a ação, ativa e passiva, do ser humano. Quando Dillon (2014) identifica, na

prática artística, a recorrência da ruína enquanto inscrição do passado no futuro e enquanto veículo de reflexão sobre aquilo que pode inevitavelmente acontecer à humanidade, fá-lo num tom de sinistralidade revelador. Mesmo quando as obras analisadas proliferam em torno de desastres naturais, como acontece em *Destruction of Pompeii* (1822) (Figura 5), de John Martin (1789-1854), o receio subjacente parece dirigir-se, em última instância, à própria mão humana, abrangendo não apenas a decadência pitoresca, mas também o colapso súbito e a destruição devastadora (Dillon, 2014). Subjacente a esta enfatuação encontra-se, portanto, o receio que o ser humano tem em si mesmo, dada a consciência que possui da sua própria natureza. Neste contexto, as pinturas de Hubert Robert (1733-1808) que retratam o Museu do Louvre destruído (Figura 6-7), enquanto representação de malha urbana contemporânea reduzida a ruína num futuro indeterminado, conferem à ruína uma dimensão de advertência, não perante uma catástrofe natural, mas perante um possível desfecho que o trajeto da humanidade poderá ter (Dillon, 2014).

Figura 5
John Martin
*The Destruction of Pompeii and Herculaneum*, 1822
Óleo sobre tela
196,8 cm por 287,9 cm
Tate Gallery







Ainda que Dillon aborde uma dimensão da ruína consideravelmente mais próxima do argumento desenvolvido nesta investigação, ao permanecer excessivamente centrada na dimensão premonitória sobre o futuro da espécie humana sobre si mesma, não alcança a totalidade da capacidade concetual que estas comportam. A dimensão que se considera aqui mais significativa não é a premonitória, mas a de compressão total dos instantes temporais, expandindo a reflexão dos dois instantes da ruína vivida iniciada por Simmel. Hubert Robert representa o Louvre dentro da distribuição que lhe era contemporânea, no entanto, ao representá-lo simultaneamente como ruína, inscreve-lhe o tempo passado que o próprio o termo acarreta, assumindo a sua representação como o presente de uma vida passada (Simmel, 2019), enquanto projeta uma realidade imaginada que, à data de execução da obra, factualmente não existia nem teria sucedido. Num único quadro comprimem-se, assim, três instantes temporais distintos, ao representar o presente numa forma futura de algo que, nesse futuro, já teria pertencido ao passado. Este gesto simultaneamente compressivo e antecipativo permite interpretar a obra de Hubert Robert à luz do conceito desenvolvido por Robert Smithson (1938-1973) dois séculos mais tarde, *Ruins in Reverse*[3], elaborado para descrever estruturas que, antecipando-se no tempo, anunciam a sua própria degradação antes mesmo do término da sua construção, um futuro obsoleto desde a sua génese (Smithson, 1967). Assim, a equivalência concetual entre ambos revela um paradigma que coincide com precisão com a condição humana aqui estabelecida, uma existência que, desde a sua conceção, se encontra submetida a um processo de erosão impulsionado pela violência que lhe é constitutiva.

É neste ponto que, ao regressar ao ensaio de Simmel, se revela a sua limitação mais determinante para o presente argumento. Partindo do pressuposto de que a obra arquitetónica representa uma submissão inicial da matéria natural ao espírito humano, submissão que a natureza acaba sempre por reclamar através das suas forças mecânicas, Simmel estabelece uma distinção entre a ruína arquitetónica e a *ruína humana*.

3 Em *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967), Robert Smithson percorre o subúrbio industrial de Passaic e desenvolve um conceito que inverte a ideia tradicional de ruína. Enquanto a ruína clássica pressupõe uma estrutura previamente concluída que se degrada com o tempo, as estruturas inacabadas que Smithson encontra anunciam a sua própria degradação antes mesmo de atingirem um estado finalizado, nascendo já inscritas no conceito de ruína desde o momento da sua conceção. A deterioração não sucede à edificação, precede-a.



Figura 7
Hubert Robert
*Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 4º quarto do século XVIII
Óleo sobre tela
33 cm por 40 cm
Louvre

Figura 6
Hubert Robert
*Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruine*, 1796
Óleo sobre tela
115 cm por 145 cm
Louvre







Segundo o autor (2019), contrariamente à arquitetura, cuja decadência representaria uma necessidade intrínseca inscrita na própria matéria, a decadência humana, ao não representar uma necessidade intrínseca do ser, configurar-se-ia como contradição relativamente à espiritualidade do Homem, algo que, pela falta de reconciliação, desperta desconforto e inquietação por evidenciar o acontecimento daquilo que não deveria ter acontecido (Simmel, 2019). Todavia, o presente estudo não apenas defende uma perspetiva de *ruína humana* plenamente coerente com a natureza do ser humano, como sustenta a existência de uma sobreposição robusta entre a ruína arquitetónica e a *ruína humana*. A ruína como conceito alargado e como processo deixa, então, de ser apenas uma forma presente do passado vivido ou uma premonição nos termos de Dillon, para se tornar numa representação de um determinado momento da compressão dos instantes temporais, uma reflexão sobre o estado constante do ser humano e a sua inevitável presença num processo contínuo de *ruinação*. Neste enquadramento, a ruína arquitetónica pode deslocar-se da sua configuração como dispositivo gráfico (Dillon, 2014), para funcionar como espelho em que o ser humano identifica a sua própria condição como objeto de um processo ininterrupto, a sua condição como *ruína humana*.

A saída do impasse não reside, porém, numa renúncia deste processo, mas no reconhecimento daquilo que comporta. O processo de ruinação nunca se configura como a confirmação de que inevitavelmente tudo padece (Diderot, citado em Dillon, 2011), nem como processo meramente aniquilante. Configura-se, antes, como algo que "cai além do seu simples negativo, da sua simples degradação" (Simmel, 2019, p.65), residindo aí o verdadeiro encanto do colapso e da decadência (Simmel, 2019). Trata-se, pois, de um processo transformativo e metamorfótico, à luz da afirmação de Walter Benjamin (citado em Dillon, 2011) ao refletir sobre as arcadas de Paris, "não era declínio, mas transformação" (p.29). A ruína afigura-se, portanto, sempre como um objeto de afirmação e de permanência face à ruinação que sobre si se abate, um processo que nunca é aniquilante, mas de permanente reconfiguração. O seu encanto específico advém precisamente de condensar todo o tempo num presente sensível, permitindo que a partir dos fragmentos subsistentes se venha a conhecer e a sentir todo o passado neles sedimentado, e todo o futuro que posteriormente se sedimentará. Neste sentido, a ruína exemplifica como o colapso e a decadência não são apenas destruição ou perda, mas instantes de imensa permeabilidade entre múltiplas forças, sentidos e temporalidades, em que nenhum polo é anulado e todos coexistem simultaneamente. Inclusive,





o processo de ruinação pode, paradoxalmente, conferir um enobrecimento àquilo sobre que se abate, como observa a escritora britânica Rose Macaulay (1953):

> Inicialmente há apenas ruína; (…) Mas, frequentemente, a ruína adquire, no seu caos cambaleante e catastrófico, um estranho novo encanto. O que na semana passada era uma pequena casa monótona transformou-se numa íngreme escadaria que serpenteia a céu aberto entre paredes de cores vivas, (…) até ao topo sem teto, onde encontra o céu. (…) mas, da sua devastação, ostenta como bandeiras aquilo que restou. (p.453-454)

Esta reflexão não deve ser interpretada como glorificação da decadência, mas como reconhecimento do potencial concetual inerente ao processo e do resultado, carregado de significado, que dele emerge. A ruína não deve ser entendida, então, como final, mas como iteração, uma fase num processo contínuo e constante de metamorfose que reflete fielmente o processo subjacente à própria experiência humana.

Esta correspondência encontra uma expressão particularmente nítida nos processos naturais, nomeadamente no processo erosivo. Os rochedos, sujeitos à ação combinada do tempo e dos agentes de dinâmica externa, nunca se desintegram verdadeiramente, apenas se transformam. Todos os sedimentos, ainda que desagregados de uma formação rochosa, nunca se configuram como restos perdidos, abrem, antes, uma bifurcação de transformação iterativa, tanto na formação de que se desprenderam como nas novas composições a que darão lugar. Cada fragmento é, assim, parte integrante de um processo permanentemente ativo. São, portanto, permanência. Na própria formação rochosa original, mesmo quando desfigurada ao ponto da irreconhecibilidade, a continuidade material persiste, impedindo qualquer conceção absoluta de um término fechado sobre si mesmo.

Estabelecendo um paralelo com Deleuze, a carniça não é nem nunca seria carne morta, é, ao invés disso, carne viva que guarda em si todo o sofrimento (Deleuze, 2011). Tal como a ruína e os sedimentos contêm permanência, também a carne guarda em si toda a violenta existência anterior e toda a violenta existência futura. A carniça representa, então, não uma configuração da vida enquanto realidade obsoleta e niilista, mas uma reorganização da vida enquanto processo, caracterizado pela tensão entre aquilo que existiu, aquilo que permanece e aquilo que permanecerá, pela fragilidade dessa mes-

ma tensão e pela iminência e incerteza rítmica desse processo. É precisamente esta imprevisibilidade e incerteza rítmica que lhe confere um interesse acrescido, por ser simultaneamente algo evidentemente fugaz e algo que aparenta desafiar a soberania e inevitabilidade da erosão. Neste âmbito, nem a carniça, nem a ruína, nem o sedimento representam meramente um término, representam um processo contínuo dotado de valor intrínseco. Reconhecer valor nesse mesmo processo implica reconhecê-lo, forçosamente, em cada uma das suas etapas. A desintegração, à exceção do momento da morte, não se configura, portanto, como realidade plena, mas como processo metamorfótico contínuo.

É neste enquadramento que a conclusão de Albert Camus de que "tudo está bem" (Camus, 2016, p.113) e de que "é preciso imaginar Sísifo feliz" (Camus, 2016, p.114), reaparece com uma densidade renovada, ainda que de forma necessariamente reconfigurada. Como foi estabelecido anteriormente, a analogia de Sísifo revela-se insuficiente para uma leitura abrangente da condição humana, já que este herói de Camus nunca incorporaria plenamente a dimensão violenta e erosiva dessa condição, a menos que cada um dos seus instantes, cada momento de descida pela montanha e cada instante de consciência e aceitação, fossem sistematicamente interrompidos e acrescidos do sofrimento e da violência que lhe são inerentes. A figura mitológica mais adequada, no seu castigo, seria aquela que conjugasse Sísifo com Prometeu, uma figura que se configuraria não apenas pelo esforço interminável face ao confronto humano com forças superiores, mas sobretudo pela sujeição contínua à violência, à ruinação e à erosão. Apenas neste cruzamento de figuras se atingiria o derradeiro desafio de viver a vida e o instante presente com intensidade plena (Camus, 2016), sabendo o que essa intensidade comporta. Ainda assim, convergindo aqui o argumento, a conclusão camusiana mantém a sua validade num sentido reconfigurado, e a condição e a experiência humana configuram-se para além do meramente residual ou miserável, afirmando-se como possibilidade de permanência, dignidade e enobrecimento, mesmo quando se encontram perante uma força erosiva aparentemente soberana, inevitável e devastadoramente eficaz. É precisamente esta permanência que nenhum processo erosivo consegue inteiramente extinguir. A aniquilação, exceto no momento da morte, não é real e não se verifica.

É, pois, possível imaginar Prometeu, a carniça sofredora, *l'animal méchant*, a ruína humana…feliz.

É até necessário.



Figura 8
Peter Paul Rubens
*Prometheus Bound*, 1611-1618
Óleo sobre tela
242.6 cm por 209.6 cm
Philadelphia Museum of Art

# III. CAPÍTULO DOIS



## III.I. Arquitetura da Violência

*Mais tarde, ao adormecer no escuro, sentiria que o sorriso cruel ainda lhe controlava os músculos do rosto. Nunca se extinguia, aquele sorriso, e desde que se lembrava sempre assim fora.*

(Bradbury, 2020, p.24)

Tendo sido proposto um entendimento de ser humano estruturado em três polos em constante tensão, o polo humano idealizado, o polo animal e o polo *l'animal méchant*, impõe-se agora a questão da sua tradução plástica. Para a formulação inicial destes alicerces teóricos, centrais à presente investigação, nenhuma referência artística se revelou tão determinante quanto o Minotauro[1] de Pablo Picasso (1881-1973).

Nesta figura, Picasso parte de uma reflexão interior e, através da construção de um alter-ego simultaneamente pessoal e coletivo, explora, com sobriedade analítica, diferentes dimensões da natureza humana, entre os quais a violência e a crueldade enraizadas, a dimensão animal e elementos associados ao domínio do humano idealizado. O Minotauro surge, assim, ora em composições plenamente animalescas, ora como figura humanoide marcada pela brutalidade e pela crueldade, ora ainda em representações mais próximas de uma conceção tradicional e humanista do ser humano (Figuras

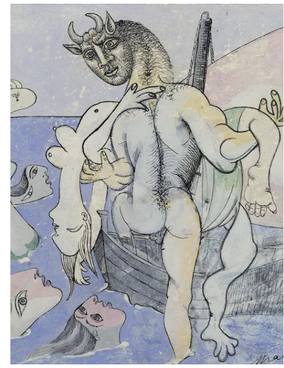


Figura 9
Pablo Picasso
*Minotaure Dans une Barque Sauvant une Femme*, 1937
Guache e tinta sobre papel
22 cm por 27 cm
Apollo Magazine

1 Referência a um conjunto de obras autorrepresentativas que Picasso realizou maioritariamente na década de 1930, cuja expressão mais relevante, historicamente, se encontra nas gravuras da série *Vollard Suite*.



Figura 10
Pablo Picasso
*Minotaure Attaquant une Amazone*, 1933
Água forte
19 cm por 26.5 cm
Sotheby's
(detalhe)



Figura 11
Pablo Picasso
*Minotaur Caressing the Hand of a Sleeping Woman with its Muzzle*, 1933
Ponta seca
29.9 cm por 36.5 cm
Museo Picasso Málaga





9-11)[2]. A relevância deste conjunto não reside no seu ponto de partida autorrepresentativo, mas na síntese a que conduz, a figuração de uma entidade que condensa e comprime, numa única forma, os três polos do ser humano definidos no capítulo anterior.

A escolha do Minotauro enquanto veículo desta compressão é, por si só, concetualmente significativa, na medida em que, tradicionalmente, a figura tende a ser interpretada unidimensionalmente como uma besta cega e violenta, como é o caso em Dante, onde surge como guardião da entrada do Sétimo Círculo do Inferno, dedicado aos perpetradores de violência, encarnando uma violência absoluta e desprovida de reflexão[3]. Picasso, contudo, subverte esta leitura unidimensional ao conferir à figura uma pluralidade irredutível de estados e dimensões, transformando-a num dispositivo de exploração da complexidade humana.

Esta reinterpretação encontra um paralelo estruturalmente significativo em *A Casa de Asterion* de Jorge Luís Borges. Também aí o Minotauro deixa de ser configuração de entidade unicamente animalesca e cegamente instintiva, passando a assumir uma dimensão humanizada, capaz de suscitar compaixão e um sentido genuinamente sentimental. Importa, contudo, sublinhar, contrariamente a muitas leituras interpretativas que esta obra suscita, que tal humanização não implica a total supressão da violência e da crueldade, dado que a figura mitológica, em Borges, permanece monstruosa e violenta, e igualmente consciente da sua própria monstruosidade (Borges, citado em

2 Em *Minotaur Caressing the Hand of a Sleeping Woman with its Muzzle* (1933), a correspondência conceptual ao polo da crueldade revela-se menos explícita do que as restantes figuras com as suas respetivas correspondências. Nesta composição ambígua, a figura mitológica de grande porte que se inclina sobre a mulher pode ser interpretada tanto como benigna quanto ameaçadora. O próprio Picasso reconhecia a dificuldade em determinar as intenções do Minotauro, nomeadamente se este procuraria despertá-la ou matá-la (Gilot & Lake, 1964; Richardson, 2021).

3 O Minotauro, como guardião do círculo correspondente à violência, emerge como símbolo das suas três configurações. Contra Deus e natureza: "e sobre a ponta íngreme da placa, a infâmia de Creta era estendida, que fora concebida em falsa vaca" (Alighieri, 2011, p.119). Contra si próprio: "e ao avistar-nos morde em si a rês, qual criatura em si a ira faz fraca" (Alighieri, 2011, p.119). Contra o outro: "Como o touro que se deslaça irado quando já recebeu golpe mortal, não sabe onde ir mas salta a cada lado, vi eu o Minotauro fazer tal; E o mestre avisado: 'Corre à larga: sendo ele em fúria, mais descer te val'" (Alighieri, 2011, p.119)

Burgin, 1969). O próprio Borges (citado em Burgin, 1969) sublinha explicitamente esta dimensão ao sugerir que o Minotauro reconhece a sua condição e não apenas reconhece e aceita a morte às mãos do seu redentor, como lha agradece, reconhecendo-a como libertação dessa condição monstruosa. É aqui que a figura de Borges estabelece um paralelo revelador com o Minotauro de Picasso, particularmente em *Minotauromacchia* (Figura 12), onde a figura mitológica aparece representada como inteiramente consciente da sua própria violência, quase ocultando-se da luz e do olhar da menina, num gesto simultaneamente de vergonha e lucidez. Em ambos os casos opera, portanto, um movimento convergente a partir de posições opostas, Borges parte da besta monstruosa em direção ao humano, enquanto que Picasso parte do humano em direção à besta. O resultado é uma figura intermédia, uma combinação de ambos os polos, plenamente alinhada com a conceção tripartida de ser humano anteriormente estabelecida (Humano+animal+*l'animal méchant*).

Figura 12
Pablo Picasso
*La Minotauromachie*, 1935
Água-forte e talho-doce
49.6 cm por 69.6 cm
The Museum of Modern Art/ Estate of Pablo Picasso



Apesar da importância seminal destas referências para o desenvolvimento inicial do projeto, o seu objetivo na representação deste lado violento e cruel não passava por uma abordagem literal ou ilustrativamente dependente de narrativas e ações explícitas. Procurou-se, portanto, uma estratégia de maior ambiguidade e condensação simbólica. Mesmo em casos de obras que já operam por via de ambiguidade complexa, como *Fire From the Sun (Five Figures, Three Limbs)* (2007) (Figura 13) de Michäel Borremans (1963-), em que crianças evocativas de querubins participam em ações de carácter quase ritualístico envolvendo membros decepados (Steer, 2024), persiste uma

Figura 13
Michaël Borremans
*Fire From the Sun (Five Figures, Three Limbs)*, 2007
Óleo sobre tela
190 cm por 300 cm
David Zwirner





Figura 14
Pablo Picasso
*Blind Minotaur Guided in the Night by a Little Girl with a Pigeon*, 1934
Água-forte
23.8 cm por 29.8 cm
The Museum of Modern Art





dimensão narrativa excessivamente legível para sustentar o teor simbólico pretendido. Não obstante esta multiplicidade interpretativa, tais obras não atingem o grau de indeterminação simbólica requerido. Em contrapartida, retomando a obra de Picasso, torna-se identificável uma via alternativa através de uma representação que reinscreva estes conceitos diretamente na arquitetura do rosto humano, mediante a manipulação da hierarquia dos seus elementos. Alcança-se, assim, uma ambiguidade ainda mais radical, quase impercetível formal e simbolicamente, mas que se pretende ser apreendida ao nível da inquietação que suscita.

No subgrupo da *Vollard Suite* intitulado *Minotauro Cego* (Figuras 14-15), a figura surge com a boca aberta e a cabeça inclinada para trás, numa posição completamen-

Figura 15
Pablo Picasso
*Blind Minotaur Guided Through a Starry Night by Marie-Thérèse with a Dove*, 1934
Água-tinta, raspador, ponta seca e buril
24.7 cm por 34.7 cm
Phillips Auctioneers



te vertical. Conforme Lisa Florman (2000), esta configuração corpórea constitui uma representação exemplar das conceções de Georges Bataille desenvolvidas no ensaio *Mouth*. Para Bataille (1985), esta postura assinala não apenas o momento em que o humano mais drasticamente se aproxima do animal, mas também o instante em que, ao abdicar da racionalidade, liberta os impulsos intrínsecos e latentes. A boca, entendida como "o orifício de profundos impulsos físicos", agora alinhada como uma direta "extensão da coluna vertebral" (Bataille, 1985, p.59-60) e do sistema digestivo, assume o topo da hierarquia visual, afirmando a sua hegemonia sobre os restantes componentes do rosto. Esta reorganização aproxima-se estruturalmente do focinho animal que, contrariamente ao rosto humano, apresenta uma hierarquia funcional explicitamente definida pela subordinação ao instinto (Bataille, 1985). A inversão da face transgride inteiramente a fronteira ténue entre os dois domínios (Florman, 2000), evidenciando a soberania dos impulsos básicos sobre a racionalidade e a espiritualidade.

Hegel, tal como analisado por Florman (2000), partilha parcialmente esta leitura ao reconhecer a boca e o focinho enquanto estruturas de expressão do domínio animal. A proeminência destas estruturas nos animais relativamente ao resto do crânio evidencia uma organização facial e craniana inteiramente adaptada ao propósito primordial de responder aos instintos e às funções fisiológicas básicas (Hegel, 1975). A divergência entre Hegel e Bataille torna-se, porém, evidente no contraponto que Florman estabelece com o perfil grego da escultura clássica. Se, para Bataille, a dimensão instintiva constitui uma verdade parcial da condição humana, para Hegel, no contexto do perfil grego, essa dimensão representa precisamente aquilo que o ser humano deve procurar transcender, em conformidade com uma perspetiva de essência espiritual. Essa essência, de acordo com Hegel (1975), localiza-se sobretudo na parte superior do rosto, particularmente nos olhos e na região das sobrancelhas, entendidos como expressão de interioridade e intelectualidade. Assim, através da ênfase e valorização destas zonas associadas a racionalidade e reflexão, "o rosto humano adquire um carácter espiritual" (Hegel, 1975, p.729). Florman identifica uma conceção concordante em algumas gravuras da *Vollard Suite*, nomeadamente no subgrupo *Estúdio do Escultor* (Figura 16-17), onde os olhos dominam o rosto e remetem, seguindo a análise hegeliana, para uma ideia de transcendentalidade e sublimidade, em oposição estrutural direta às representações do *Minotauro Cego*.





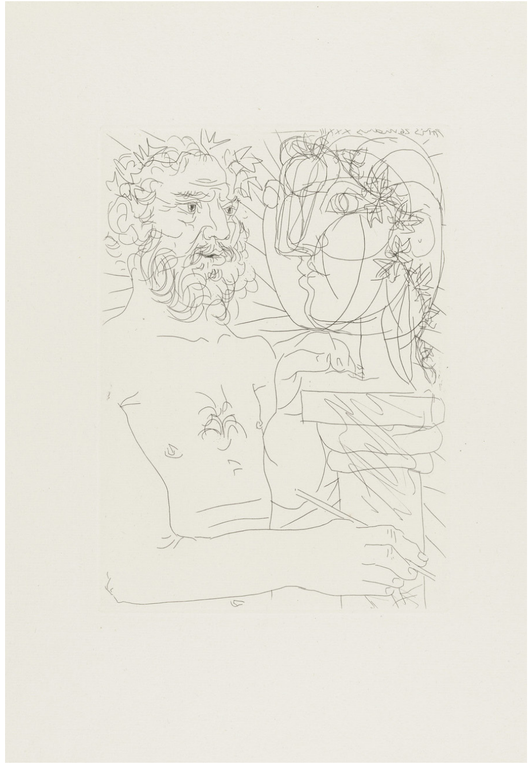


Figura 16
Pablo Picasso
*Sculptor and His Self Portrait Serving as a Pedestal for the Head of Marie-Thérèse,* 1934
Água-forte
19.4 cm por 26.7 cm
The Museum of Modern Art

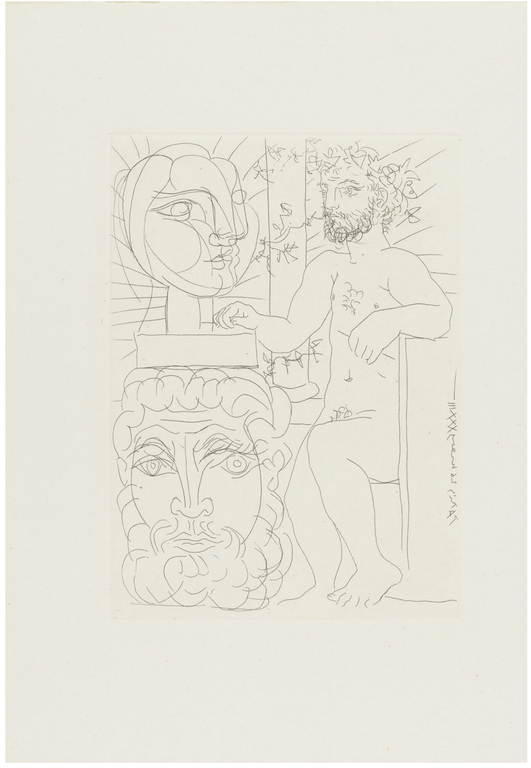


Figura 17
Pablo Picasso
*Old Sculptor at Work II,* 1934
Água-forte
19.4 cm por 26.7 cm
The Museum of Modern Art

Todavia, nenhuma destas posições se revela plenamente adequada aos objetivos que este projeto estabelece. Por um lado, a posição patente em *Estúdio do Escultor* privilegia excessivamente uma conceção idealizada do ser humano, negligenciando a brutalidade extrema e a crueldade que o enquadramento teórico reconhece como intrínsecas. Por sua vez, a posição observável em *Minotauro Cego*, dissolve por completo o humano no animal, reduzindo a complexidade do argumento.

Em Goya, contudo, emerge um ponto intermédio mais produtivo. Na sua obra, surgem recorrentemente figuras com a boca aberta (Figura 18-19), como expressão da dependência humana face a órgãos e impulsos primários, representadas regularmente em momentos instintivos e de perda de controlo (Marie & Hagen, 2004). Em Goya, no entanto, a cabeça nunca se inclina por completo, e os olhos, ainda que esbugalhados ou em êxtase (Marie & Hagen, 2004), mantém uma presença determinante e contracenam com a boca, reconduzindo de volta ao domínio humano. Portanto, a hierarquia facial não se inverte totalmente, ao invés disso, encontra-se perpetuamente em tensão.

O rosto torna-se, assim, numa zona de confronto, numa tauromaquia simbólica em que instinto e racionalidade disputam permanentemente a primazia, sem que nenhum



Figura 18
Francisco de Goya y Lucientes
*Witches' Sabbath, or the Great He-Goat,* 1820-1823
Pintura mural transferida para tela
140.5 cm por 435.7 cm
Museo Nacional del Prado
(detalhe)





alcance uma hegemonia definitiva. O resultado são, então, figuras humanas às quais não foi "aplicado o sopro de vida" (Marie & Hagen, 2004, p.76), mas que se recusam à submissão total aos impulsos primários, permanecendo suspensas nessa tensão irresolvida.

*Saturno* (1820-23) (Figura 20) constitui uma representação exemplar. Nesta obra, a violência e a crueldade afirmam-se de forma clarividente, expressas numa ação perpetuada de forma quase impulsiva e frenética articulada com a boca aberta. Já os olhos esbugalhados, que numa primeira análise reconduzem a essa mesma frenesia violenta, operam simultaneamente como janela para uma dimensão radicalmente distinta. É neles possível observar, igualmente, piedade, consciência da própria condição e horror perante a ação perpetrada. A obra do mesmo tema de Peter Paul Rubens (1577-1640) (Figura 21) torna este contraste ainda mais nítido, apresentando uma leitura conside-

Figura 19
Francisco de Goya y Lucientes
*The Pilgrimage to San Isidro,* 1820-1823
Pintura mural transferida para tela
436 cm por 138.5 cm
Museo Nacional del Prado
(detalhe)



ravelmente mais unidimensional em que, ainda que apresente um certo grau de delicadeza pictórica e uma ausência de sanguinidade (Marie & Hagen, 2004), o *Saturno* (1636-38) de Rubens surge completamente curvado, como um animal que se alimenta da presa, num gesto de pura submissão à ação que perpetra e sem qualquer remeter para uma consciência que se autoquestiona, tornando, através da ausência de complexidade interior, a figura de Rubens paradoxalmente mais violenta, embora menos marcada pela violência física.

Figira 20
Peter Paul Rubens
*Saturn Devouring a Son*, 1636-1638
Óleo sobre tela
182.5 cm por 87 cm
Museo Nacional del Prado
(detalhe)









Figura 21
Francisco de Goya y Lucientes
*Saturn*, 1820-1823
Pintura mural transferida para tela
143.5 cm por 81.4 cm
Museo Nacional del Prado

Figura 22
Luís Rodrigues
Processo de edição de fotografias



Partindo destas referências, a prática artística desenvolvida neste projeto procurou aprofundar o caminho intermédio identificado na obra de Goya, reformulando-o em consonância com o enquadramento teórico estabelecido. Para prosseguir nesse sentido, as imagens iniciais foram ora rejeitadas ora alteradas digitalmente (Figura 22), com o objetivo de preservar a tensão entre humano e animal, evitando simultaneamente a hegemonia absoluta da espiritualidade idealizada, associada ao perfil grego e ao *Estúdio do Escultor,* e a supremacia absoluta do instinto, presente em *Minotauro Cego* articulado com Bataille. Todas as bocas surgem, por isso, necessariamente abertas, em gritos, sorrisos, entorpecimento ou forçosamente abertas com ferros, mas sem nunca atingir o grau de inclinação da cabeça que, como se viu, implicaria a inversão total da hierarquia facial. Para completar essa tensão, os olhos, por sua vez, nunca poderiam ser engolfados pela abertura da boca, sendo a sua presença decisiva uma condição necessária para que a aproximação ao domínio humano se mantivesse operante e impedisse a absorção total pelo domínio instintivo.

A este modelo de dualidade, identificado em Goya, falta, porém, a compressão do terceiro polo estabelecido no enquadramento teórico. O polo humano idealizado encontra-se coberto pelo perfil grego e pelo *Estúdio do Escultor*, e o polo animal pela abertura da boca. Contudo, falta o terceiro polo, *l'animal méchant*. Neste ponto, torna-se relevante convocar cirurgicamente duas das principais referências do projeto, Francis Bacon (1909-1992) e Christian Boltanski (1944-2021). Em *Study for a Head* (1954), de Bacon, que apresenta uma versão mais extrema da conceção apresentada, a impessoalidade e o esvaziamento da zona ocular, que deixam de incluir qualquer ponto referencial remetente do lado humano idealizado, sugere com precisão uma via para a inscrição deste polo. Em Christian Boltanksi[4], o simultâneo desfoque e esvaziamento parcial ou total sistemático dessas zonas produzem um fator que permite o surgimento de uma sensação de impessoalidade e distância impossível de anular entre o espectador e a obra, como se existisse uma membrana semi-opaca interposta entre os mesmos, criando uma atmosfera de carácter visualmente pesado e emocionalmente sinistro que

4 Admitidamente, relativamente a Boltanksi, é necessário referir que o seu trabalho nunca poderia ser plenamente transportado para o contexto deste ponto do relatório, visto que correria o risco de desvirtuar completamente o tema da obra do autor. Neste aspeto, o projeto de Boltanski e aquele aqui apresentado têm funções muitíssimo diferentes.





não depende, inclusive, de um conhecimento prévio do tema para se fazer sentir.

Nesse sentido, o que se pretendeu foi uma conspurcação calculada de ambos os modelos, sobretudo do perfil grego e do *Estúdio do Escultor*, com o intuito de inscrever nas imagens, de forma subliminar, esse entendimento de ser humano violento, cruel e profundamente não idealizado. Para tal, recorreu-se à edição digital e a procedimentos práticos da papirografia (desenvolvido em IV.I), de forma a retirar grande parte da volumetria, dos brilhos e dos detalhes da zona dos olhos e das sobrancelhas (Figura 23), esvaziando-os de qualquer elemento que pudesse remeter para um ideal transcendental ou espiritual. Os olhos, ao manterem a sua presença, mas surgirem simultaneamente reduzidos e conspurcados, permitem integrar nas imagens não apenas a racionalidade e os outros atributos associados ao humano idealizado, mas também a brutalidade consciente e a crueldade que lhe são inerentes e que a natureza humana, como se argumentou, necessariamente abarca.

Figura 23
Luís Rodrigues
Processo de edição de fotografias



Ainda que as imagens se degradem progressivamente ao longo da execução das obras, em virtude da temática global do projeto e das propriedades específicas dos processos práticos e materiais utlizados, explorados no próximo capítulo, manteve-se sempre um controlo rigoroso destinado a assegurar o equilíbrio da tensão entre os polos, impedindo que qualquer um deles assumisse um domínio absoluto sobre os outros. Respeitando estas condições de atuação, foi possível delinear uma estratégia coesa capaz de articular e condensar, de forma subliminar, o quadro teórico previamente estabelecido. Deste modo, através apenas do rosto humano e de intervenções precisas sobre a sua fisiologia, comprimem-se nesses rostos a simbologia dos três polos e a irresolvida tensão entre os mesmos.

# III.II. Cândidas e Maravilhosas Carcaças

*E depois lá veio o sangue, ó irmãos, coisa linda.*

(Burgess, 2021, p.47)

Tendo sido atribuído um peso decisivo à violência, à crueldade e à sujeição estrutural do ser humano a estes fatores, impõe-se a questão da sua representação artística. Como representar o ser humano enquanto ser cruel, permanentemente sujeito não apenas a uma troca sistemática de brutalidades e a uma violência erosiva, mas igualmente enquanto perpetrador consciente de crueldade sobre o outro, assumida, por vezes, com agrado e até com prazer? E, complicando a questão, como o executar introduzindo, de forma subtil, a ideia de que essa condição não se configura como absoluta, conservando em si, em transição para a ruína, a possibilidade de uma forma de enobrecimento e subsistência.

*Slaughtered Ox* (1655) (Figura 24), de Rembrandt (1606-1669), constitui um ponto de partida particularmente elucidativo. Embora não inaugure a tradição da representação de carcaças animais em pinturas, tal tradição já se encontrava estabelecida na Holanda na primeira metade do século XVII (Wetering, 2011), a obra assinala um momento de viragem decisivo, tornando-se a referência primordial para toda a tradição subsequente. A sua importância reside, antes de mais, por retirar a carcaça do contexto mundano das cozinhas e das cenas quotidianas de esquartejamento em que os seus contemporâneos habitualmente a representavam (Wetering, 2011), colocando-a num espaço desprovido de ação direta, onde domina integralmente o espaço visual e composicional. Apenas uma figura feminina, remetida para segundo plano, partilha deliberadamente esse espaço. Com a minimização das distrações visuais e pelo isolamento a que é sujeita, Rembrandt transforma a carcaça num objeto metafórico, carregado de conteúdo



III.II. Cândidas e Maravilhosas Carcaças




Fogura 24
Harmensz. van Rijn Rembrandt
*Slaughtered Ox*, 1655
Óleo sobre tela
94 cm por 69 cm
Musée du Louvre

psicológico e capaz de suscitar uma contemplação filosófica ou, como se verá, religiosa (Craig, 1983).

A leitura mais imediata desta tradição parece ser a de *memento mori*, entendido como lembrança da inevitabilidade da morte. Introduzida por Eddy De Jongh e amplamente sustentada na literatura histórica, esta leitura assenta numa associação historicamente significativa, explorada em diversas obras artísticas que seguiam um veio semelhante, como *Prudentia*[1] (1559) (Figura 25), de Pieter Bruegel, o Velho (c.1525-1569) (Craig, 1983; Wetering, 2011), e igualmente presente em numerosos exemplos literários da época, nos quais a contemplação do massacre de um animal era entendida como equivalente à contemplação da iminência da própria morte, dado que o ser humano caminha, de igual forma, para a condição de cadáver (Wetering, 2011; Craig, 1983). Neste contexto, a figura feminina colocada no fundo da composição funciona como um comentário interno à própria obra, assumindo o papel de mediadora entre a intenção concetual e o observador (Kattering, 2019; Wetering, 2011). Esta interpretação não é aqui descartada, é, antes, entendia como o ponto de partida a partir do qual importa avançar, ao evidenciar, desde logo, uma profunda tendência para estabelecer uma conexão entre a carcaça animal e a condição humana. Para além disso, evidencia uma identificação não apenas filosófica, mas também psicológica e corpórea com o esventramento do animal (Carroll, 2017), abrindo, desse modo, uma segunda camada interpretativa.

A justaposição entre corpo animal e condição humana não se esgota, contudo, na parti-

1 Em *Prudentia* (1559) de Pieter Bruegel, o Velho, surge na parte inferior da gravura a advertência: "Se desejas ser prudente, considera o futuro e tem em mente tudo o que pode ocorrer" (citado em Craig, 1983, p.237). Embora a noção de prudência, nesta obra, possa, à primeira vista, aparentar referir-se às atividades mundanas de acumulação de provisões que dominam a composição, Craig (1983) sustenta que estas representam somente necessidades humanas temporárias, afastando-se de qualquer conceção espiritual de prudência. O autor considera, portanto, mais significativo os elementos associados à morte que enquadram os flancos da cena retratada. À esquerda, um homem em leito de morte é assistido por um médico e um padre, sob a presença de um pequeno crucifixo. À direita, um boi abatido encontra-se suspenso numa posição semelhante à de Cristo na Cruz. Segundo Craig (1983), o cuidadoso equilíbrio composicional entre estas duas figuras reforça a leitura da gravura como *memento mori*, no qual a verdadeira prudência não reside nas necessidades mundanas temporárias, mas numa espiritual consciência da inevitabilidade da morte (Craig, 1983; Kattering, 2019).








Figura 25
Pieter Bruegel, o Velho
*Prudence (Prudentia)*, 1559-60
Talho doce
22 cm por 29.5 cm
The Metropolitan Museum of Art




Figura 26
Harmensz. van Rijn Rembrandt
*Anatomy Lesson of Dr. Jan Deijman*, 1656
Óleo sobre tela
100 cm por 134 cm
Amsterdam Museum

lha da inevitabilidade da morte. Sustenta-se que essa relação constitui, de forma ainda mais significativa, uma equivalência simbólica, na qual a carcaça opera como espelho da brutalidade que habita o ser humano e que este perpetra sobre si mesmo enquanto espécie. Tal justaposição possui raízes sociais e históricas concretas. Segundo Kattering (2019), em Amesterdão do século XVII, era frequente que os mercados de carne reunissem múltiplos propósitos, com talhantes e mercadores nos pisos inferiores, e cirurgiões, salas de dissecação e lições de anatomia nos pisos superiores, estabelecendo uma justaposição direta entre corpo animal desmembrado e corpo humano. Kattering (2019) defende que esta justaposição de desmembramento não terá passado despercebida aos artistas da época e que Rembrandt, alegadamente frequentador dessas lições de anatomia, terá contactado diretamente com essa realidade. No seguimento desse raciocínio, *Anatomy Lesson of Dr. Jan Deijman* (1656) (Figura 26), realizada pouco depois de *Slaughtered Ox*, ganha uma dimensão distinta, e parece confirmar a intenção de fazer transparecer essa mesma justaposição.

Definida esta justaposição da carcaça como um simbolizante do próprio ser humano, torna-se possível avançar para uma terceira camada interpretativa, entendendo *Slaughtered Ox* como uma reflexão direta sobre o grau de selvajaria e crueldade (Carroll, 2 novembro 2017). As carcaças, ao serem assim prostradas, constituem demonstrações de domínio de outrem exercido através da violência e da brutalidade, expostas como celebrações do mesmo. Simultaneamente, ao serem apresentadas num espaço museológico, convertem-se num meta-comentário sobre a glorificação da violência e o prazer nela implícito, de modo análogo ao que sucede numa sala de troféus de caça. A carcaça torna-se, assim, reflexão simultânea da condição daquele que sofre a crueldade e daquele que a perpetra consciente e cruelmente, bem como do alívio e do prazer subjacentes ao sofrimento infligido, estabelecendo um paralelismo com a perspetiva de Nietzsche acerca do castigo e com a conceção de Schopenhauer de *l'animal méchant par excellence*. Assim, a carcaça é mais *memento pati, memento dolorem inferre*[2] do que *memento mori*, não uma lembrança da própria mortalidade, mas da condição de sofrimento erosivo às mãos da violência e da crueldade prazerosa e plenamente consciente, simultaneamente operando como celebração de uma conquista violenta sobre

2 Formulação inspirada no aforismo memento mori (Lembre-se de que vai morrer), aqui reinterpretado livremente como "Lembre-se de que vai sofrer, lembre-se de fazer sofrer". Admitidamente, o conhecimento do latim por parte do autor do relatório é essencialmente nulo, pelo que a tradução foi formulada com recurso a modelos digitais.





outrem através da brutalidade. A figura feminina deixa, assim, de ser apenas testemunha da própria mortalidade ou do domínio humano sobre o animal, para passar a funcionar como testemunha da violência cruel que a própria espécie perpetua sobre si mesma.

Contudo, longe de se esgotar nestas considerações, a carcaça de Rembrandt expande-se e revela a sua verdadeira carga concetual, a da compressão, aparentemente antitética, com o divino. Existe uma forte tendência para estabelecer associações visuais entre carcaças bovinas prostradas e a morte de Cristo na cruz, decorrente da posição em que estas são penduradas, transformando a cena numa espécie de crucificação (Clark, citado em Kattering, 2019, p.271). Esta conexão visual possui raízes históricas que antecedem consideravelmente a obra de Rembrandt[3], existindo evidência histórica e contextual suficiente para sustentar que este se encontrava plenamente ciente desta tradição e conexão iconográfica (Carroll, 2 novembro 2017; Craig, 1983; Wetering, 2011). Desde logo, Rembrandt recorre a um suporte pictórico com o lado superior em arco, configuração mais característica de vitrais e pinturas religiosas do que de naturezas mortas (Carroll, 2 novembro 2017; Kattering, 2019). Acresce que *Anatomy lesson of Dr. Jan Deijman*, realizada menos de um ano depois, incluía originalmente, antes da sua parcial destruição, iconografia religiosa (Kattering, 2019), reforçando a intenção de conectar estas representações a um contexto moral, espiritual ou psicológico. Hélène Cixous (citada em Kattering, 2019) chega mesmo a descrever *Slaughtered Ox* como a Paixão de acordo com Rembrandt. Observada através da lenta da iconografia cristã, a manifestação da violência adquire uma dimensão sagrada, perante a qual a figura feminina passa agora a ser, igualmente, testemunha de sacralidade.

3 Existe um exemplo documentado numa ilustração de uma bíblia do século XIII (Figura 27) em que uma carcaça a ser esquartejada em posição de crucificação é apresentada diretamente ao lado de uma ilustração de Cristo na cruz, juntamente de uma passagem que associa explicitamente o sacrifício do bovino à morte do Filho de Deus como redenção da humanidade (Craig, 1983). Já em *Peasant Parlour with Noble Visitors* (1566) (Figura 28) de Marten van Cleve (1527-1581), um bebé e a sua mãe são representados de forma intuitivamente alusiva à Madona e ao Menino, conduzindo diretamente o olhar para a enorme carcaça crucificada que os assoma nas traseiras do quadro. Craig (1983) sustenta que a carcaça aparece aí quase disfarçada de mero sustento alimentar, representando, na realidade, uma lembrança do sacrifício de Cristo. Segundo este raciocínio, e uma vez inserida no contexto de uma celebração pecaminosa (Craig, 1983), assume uma dimensão irónica que já funde a referência cristã com o conceito *memento mori* (Craig,1983).

Figura 27
*Bible moralisée - Harley 1527*, 1230-1234
França, Alta Idade Média
Estilo gótico
40 cm por 27.5 cm
Ziereis Faksimiles; British Museum



O resultado desta sobreposição de conceitos é, precisamente, a compressão que constitui o aspeto mais relevante de toda esta tradição para o presente projeto. Enquanto reflexo da condição humana, a carcaça remete, simultaneamente, para a violência e a brutalidade inscritas no seu esquartejamento e prostração, e para uma forma de respeito e sacralização igualmente inscrita nessa condição, evocada pela iconografia religiosa. A posição religiosa opera, deste modo, uma compressão singular entre dois polos puramente antitéticos, crueldade e brutalidade, por um lado, e sublime e divino, por outro, transpondo para uma ideia de divindade não apesar da degradação, mas precisamente através dela e da própria brutalidade. A carcaça de Rembrandt constitui, portanto, uma compressão simultânea entre sofredor e perpetrador, entre abjeto e sagrado, uma cândida carcaça.

Chaïm Soutine (1893-1943) revela-se o continuador mais direto da compressão iniciada por Rembrandt[4]. Relativamente a *Slaughtered Ox*, Soutine intensifica radicalmente o

4 Soutine era um frequentador ávido do Museu do Louvre, onde admirava as obras dos mestres antigos até ao ponto da obsessão (Israel, 1997; Tuchman, 1968). *Slaughtered Ox* de Rembrandt fazia parte da coleção do Louvre desde 1857.



Figura 28
Marten van Cleve
*Peasant Parlour with Noble Visitors*, 1566
Óleo sobre tela
123 cm por 144 cm
Kunsthistorisches Museum





protagonismo da carcaça através da aproximação do plano pictórico e da quase total eliminação do espaço circundante (Bügi, 2008), abandonando simultaneamente a preocupação composicional com a estrutura que sustenta a carne. De maior relevância conceptual é, contudo, a eliminação da figura feminina enquanto intermediária interpretativa, passando a carcaça a concentrar integralmente a carga simbólica e psicológica da tradição. Em *Carcass of Beef* (1925) (Figura 30), habitualmente considerada a obra-prima desta série e a mais diretamente relacionada com Rembrandt (Bügi, 2008), o poder simbólico e a intensidade sensível intensificam-se precisamente através da diminuição do realismo e da crescente deformação gestual e pictórica, transformando a carcaça numa figura plenamente angustiada (Kattering, 2019).

Esta intensificação pictórica pode conduzir a interpretações como a proposta por Tuchman (1968), segundo o qual o interesse de Soutine residiria predominantemente na materialidade da carne e nas suas possibilidades cromáticas e texturais, em detrimento de qualquer dimensão subjacente relativa à condição e natureza humana. Embora não se negue o carácter evidentemente fulcral da dimensão matérica e pictórica nestas obras, sustentar a sua hegemonia revelar-se-ia redutor. Os próprios relatos biográficos reunidos por estes autores apontam para motivações de maior complexidade. Soutine cresceu num *shtetl* judaico profundamente marcado por superstições relacionadas com o olhar e a visão, relação supersticiosa que poderá ter contribuído, segundo Tuchman (1968), para a sua característica necessidade quase compulsiva de confrontar visualmente determinados temas interditos, reprimidos ou culturalmente abjetos no shtetl, funcionando diversos dos seus motivos pictóricos como exorcismos visuais dessas proibições (Tuchman, 1968). Neste contexto, considerando que o método kosher do *shtetl* de abate de animais e preparação de comida obriga a um processo rápido e humano (Tuchman, 1968), torna-se significativo que Soutine tenha mantido carcaças reais em decomposição no seu apartamento, sistematicamente banhando-as em sangue, durante a execução da série (Bügi, 2008; Presutti, 2025; Tuchman, 1968). O próprio artista expressou motivações que superam o meramente pictórico:

> Once I saw the village butcher slice the neck of a bird and drain the blood out of it. I wanted to cry out, but his joyful expression caught the sound of my throat. (…) When I painted the beef carcass it was still this cry that I wanted to liberate. (Soutine, citado em Tuchman, 1968, p.18)

Reduzir estas obras a um exercício pictórico forçaria a uma exclusão das suas dimensões psicológicas e filosóficas, bem como de todas as implicações historicamente sus-

Figura 29
Chaïm Soutine
*Carcass of Beef*, 1926
Óleo sobre tela
116.2 cm por 80.65 cm
Minneapolis Institute of Art

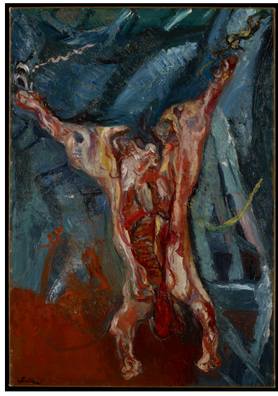




Figura 30
Chaïm Soutine
*Carcass of Beef*, 1925
Óleo sobre tela
130.97 cm por 98.11 cm
Buffalo AKG Art Museum

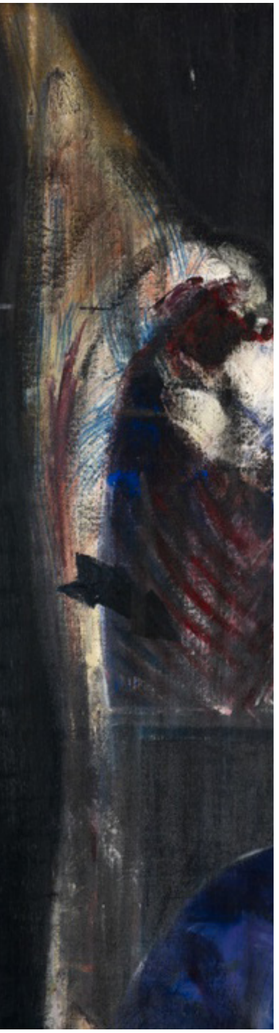


tentadas da tradição revolucionada por Rembrandt. Sustenta-se, pelo contrário, que o maior protagonismo composicional atribuído à carcaça, a intensificação da linguagem pictórica e a crescente abstração formal representam um aprofundamento da compressão entre brutalidade e sacralidade. Se em *Slaughtered Ox* o ambiente taciturno e contemplativo favorece ligeiramente uma leitura mais próxima da sacralização, com Soutine a crueza da violência é mais evidente, imediata e agressiva, transformando a carcaça numa presença quase angustiada (Kattering, 2019) e tornando ainda mais pronunciada a tensão entre o brutal e o espiritual. Verifica-se, assim, uma radicalização do polo negativo da compressão com a acrescida violência da carne da carcaça, contudo, a sacralidade permanece inscrita nessa mesma crueza, num aprofundamento do paradoxo comprimido entre o abjeto e o sagrado, entre a erosão corpórea e a transcendência subsistente nessa mesma condição.

Embora esta compressão tenha expressões relevantes posteriormente a Soutine, como *Boeuf Écorché* (1954) de Bernard Buffet (1928-1999) e *Torso II* (2004) de Jenny Saville (1970-), para os propósitos do presente projeto, as inovações mais significativas ocorrem com Francis Bacon e Berlinde de Bruyckere (1964-). Tal opção sucede pelo facto de ambos prosseguirem a intensificação do polo da crueldade, transitando para uma retratação mais direta do ser humano, e abandonando, progressivamente, a referência explícita à iconografia cristã, sem, contudo, perderem o polo da sacralização, dignificação e enobrecimento.

Em *Painting* (1946), de Francis Bacon, largamente influenciado por Rembrandt e Soutine (Bügi, 2008), verifica-se uma intensificação particularmente pronunciada do polo negativo desta compressão. Teorizada como tendo sido inspirada por um dos ditadores do período da *Segunda Guerra Mundial* e pelo *Holocausto* (Russell, 1993), para além das carcaças suspensas, ainda crucificadas e sacralizadas, observamos o regresso da figura humana, agora colocada em direta justaposição com essas mesmas carcaças e ocupando o centro da composição. Com este retorno, averigua-se uma acentuação da relação de violência de perpetrador-sofredor, e a própria figura humana parece condensar em si uma nova compressão de antíteses, apresentando aquilo que Deleuze (2011) descreve como um sorriso cruel, uma antítese de sorriso, quase de carácter carnívoro[5], que radicaliza ainda mais o polo negativo da compressão. Assim, em Bacon,

5 Esta dimensão no sorriso de *Painting* (1946) encontra eco direto na citação previamente mencionada de Soutine relativamente ao talhante que abate o pássaro com uma expressão alegre (Soutine, citado em Tuchman, 1968), criando um paralelo entre os artistas.



a própria figura humana torna-se diretamente carcaça. O próprio artista reforça esta leitura ao afirmar, em entrevista com David Sylvester (1987), que todos somos carne e que, quando visita um talho, se surpreende por não se encontrar ele mesmo lá prostrado, evidenciando que a sobreposição entre humano e carcaça, em Bacon, é altamente significativa. A figura humana deixa, então, de ser um apêndice contemplativo para assumir diretamente, e sem qualquer subtilidade, o papel de carcaça, descartando a necessidade do animal abatido. Sendo o ser humano carcaça de talho, e face à complexidade da sua condição, nenhum animal abatido o representa de forma tão eficaz quanto a sua própria carcaça, tornando-se, portanto, supérfluo recorrer ao intermediário animal, sacrificando parte da ambiguidade interpretativa em prol de uma intensificação da crueza e da compressão. Alguns anos mais tarde, Bacon iniciaria obras, como *Study for a Head* (1954), em que, num movimento inverso a Soutine, a figura humana se apresenta independentemente, dispensando inteiramente o referente animal.

Bacon não perde, contudo, a dimensão de respeito e dignificação anteriormente identificada. A sacralidade mantém-se, não sendo fortuito que Deleuze (2011) afirme que Bacon é um pintor religioso quando trata a carcaça, fazendo do talho a sua igreja. No entanto, tal como os artistas previamente mencionados, em Bacon mantém-se uma presença excessiva da iconografia religiosa, com uma carga simbólica e histórica excessivamente associada à misericórdia e à divindade, e uma alusão já saturada e explícita, que sobrecarrega as possibilidades interpretativas. Se o polo negativo perde, assim, alguma da sua abertura interpretativa, o polo positivo irá adquiri-la.

É precisamente neste contexto que Berlinde de Bruyckere representa a resposta mais próxima do caminho que se pretende seguir. Embora algumas das suas obras conservem parcialmente a posição religiosa e a carcaça animal, *Into One Another I-III to P.P.P.* (2010-2011) depura e refina essa tradição sem a dissolver. A série preserva integralmente a compressão identificada, dispensado a referência explícita à iconografia cristã, cuja presença na sua obra permanece comummente e deliberadamente ambígua (Cera, 2022). Bruyckere mantém, assim, o percurso iniciado por Bacon, preservando a intensificação alcançada através da presença direta da figura humana entendida como carcaça e, consequentemente, como possível referente à natureza humana enquanto tal. Paralelamente, a solução artística e expositiva de *Into One Another I-III to P.P.P.*, ao retirar a carcaça do bidimensional e lhe conferir corpo e autonomia próprios (relevante em III.III e IV.II), e ao enclausurá-la num imaculado expositor, evoca simultaneamente uma exibição de um arquivo paleontológico, de espécimes taxidermizados ou fragmentos anatómicos humanos, materializando plenamente não apenas a condição







Figura 31
Francis Bacon
*Figure with Meat,* 1954
Óleo sobre tela
129.9 cm por 122 cm
Art Institute of Chicago

Figura 32
Francis Bacon
*Painting,* 1946
Óleo e pastel sobre tela
197.8 cm por 132.1 cm
The Museum of Modern Art
(detalhe)



Figura 33
Berlinde De Bruyckere
*Into One-another I to P.P.P.*, 2010
Cera, madeira, vidro, armadura de ferro e epóxi
193 cm por 183 cm por 86 cm
Burlington Contemporary

Figura 34
Berlinde De Bruyckere
*Into One-another I-III to P.P.P.*, 2010
Cera, madeira, vidro, armadura de ferro e epóxi
193 cm por 183 cm por 86 cm cada
Contemporary Art Daily



III.II. Cândidas e Maravilhosas Carcaças

de sofredor de brutalidade, mas também a celebração de violência, a gratificação da crueldade e a afirmação do domínio exercido sobre outrem. Simultaneamente, ao configurar estas esculturas como objetos museológicos demasiado valiosos para serem tocados e manuseados, Bruyckere intensifica igualmente o lado positivo da compressão, permanecendo plenamente ativos o enobrecimento, a dignificação e a divinização, sem dependerem da explicitação dos referentes religiosos e do peso iconográfico dos mesmos. Esta reformulação revelou-se decisiva para a solução expositiva adotada nos trabalhos autorais em látex (consultar IV.II), nos quais se procurou que funcionassem, à semelhança da obra de Bruyckere, como transição para uma conceção plena de ruína e da forma como esta pode ser integrada nas compressões desenvolvidas ao longo da investigação. Deste modo, estes trabalhos deixaram de evocar predominantemente o polo negativo para passarem a incorporar a compreensão mais complexa da carcaça construída por esta tradição, particularmente nas suas manifestações contemporâneas.

Com esta progressão, culminando na obra de Bruyckere, identificam-se as referências fundamentais para representar artisticamente a compressão que aqui se pretende desenvolver, a condição do ser humano enquanto, simultaneamente, sofredor e perpetrador regozijador, sujeito a uma violência erosiva que, paradoxalmente, o enobrece nessa mesma condição.





Figura 35
Luís Rodrigues
*Nº1 (Troféus de Caça),* 2025
Papirografia sobre látex
193 cm por 183 cm por 86 cm

# III.III. Esforço de Edificação

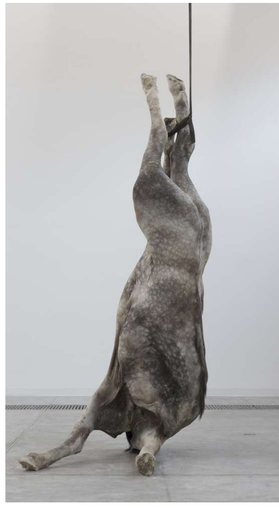
*…levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava.*

(Saramago, 2015, p.324)

Tendo sido definida a compressão entre crueldade e divindade na tradição da carcaça e estabelecida a sua significância enquanto representação da condição humana, importa agora articulá-la com a saída do impasse figurada através da ruína. Como se demonstrou, a carcaça é já alusiva a um polo de sublimidade e enobrecimento inerente à condição de sujeição à violência erosiva. Trata-se, contudo, de uma compressão assimétrica, na qual o polo negativo conserva indubitavelmente um peso predominante. Torna-se, por isso, necessário intensificar a dimensão da permanência, conferindo-lhe intensidade suficiente para estabelecer uma tensão equivalente e permitir compreender o processo erosivo não como aniquilação, mas como não-fim transformativo. É neste enquadramento que a análise se desloca da compressão entre divino e cruel para a compressão entre erosão e permanência, os dois polos estruturantes do projeto, articulando a tradição da carcaça com o excedente de enobrecimento que a ruína comporta. É, portanto, neste ponto, que a reflexão e análise artística converge plenamente com o título do projeto, uma erosão que, ao ver a sua hegemonia posta em causa, procura continuamente reafirmá-la

É precisamente neste contexto que Bruyckere regressa e opera como articulação progressiva entre os dois subcapítulos. Como anteriormente se demonstrou, a artista confere plena autonomia e corporalidade às suas carcaças como entidades autónomas, suspensas numa meia crucificação (Figura 36) ou prostradas sobre grandes superfícies de mármore, evocando mesas cirúrgicas. As suas obras afirmam-se, assim, como espaços físicos de contemplação que conferem às carcaças uma presença própria e uma dignidade intrínseca. É, contudo, novamente em *Into One Another I-III to P.P.P.* (Fi-

Figura 36
Berlinde De Bruyckere
*We are all Flesh (Istambul),* 2011-12
Epóxi, armação de ferro e pele de cavalo tratada
385 cm por 175 cm por 150 cm
Galleria Continua



gura 37-38) que estes aspetos transitam de forma mais evidente para a dimensão de permanência agora pretendida.

Embora mantenham indubitavelmente uma proximidade concetual e visual com a tradição das carcaças animais, esta série distingue-se pelo carácter museológico que lhe é conferido, configurando-se não apenas como uma celebração visceral, mas antes como um espaço de profunda reverência contemplativa, evocando diretamente uma preciosidade museológica ou um vestígio arqueológico. A própria configuração formal de *Into One Another to P.P.P.* estabelece, mais do que uma equivalência com figuras católicas (Hauser &. Wirth, 2011), uma correlação visual direta com os moldes em gesso das vítimas de Pompeia (Figuras 39-40), possivelmente alguns dos mais poderosos símbolos arqueológicos de permanência, preservando ainda hoje restos mortais no seu interior (Curry, 2024). Sucede-se, assim, a apresentação de uma dimensão de permanência concetual que ultrapassa a mera solução expositiva, intensificando a assertividade da mesma. Contudo, em Bruyckere, a compressão entre o lado positivo e o negativo manifesta-se de forma consideravelmente mais intensa e agressiva do que nos moldes de Pompeia. A mestria de modelação e o acabamento material conferem às figuras uma beleza e um requinte estético ausente nos gessos das vítimas, estabelecendo um contraste particularmente agressivo com o acrescido horror visual das figuras, sinistramente pálidas, pejadas de marcas de sofrimento e aparentemente a fundirem-se numa só, como se uma sobre a outra tivessem derretido.

Através desta dualidade de padecimento e beleza (Crew, 2025), reforçada pelo carácter reverencial museológico conferido pelas vitrinas, estas obras evidenciam um dos aspetos mais significativos partilhados pela carcaça e pela ruína. Trata-se, pois, do paradoxo inicialmente identificado por Simmel (2019) e posteriormente desenvolvido por Macaulay (1953), segundo o qual a aversão inicial subjacente à destruição erosiva é progressivamente inundada, pela sua própria condição, por uma reverência conceptual, um certo misticismo e enfatuação, uma admiração contemplativa da própria destruição pelos aspetos que lhe estão subjacentes na permanência. Fortuna (citado em Simmel, 2019), ao transpor esta noção para a ruína urbano-industrial, identifica um fenómeno semelhante, assinalando que a ruína urbano-industrial moderna propicia uma repulsa estética que, paradoxalmente, acaba por converter-se num sentido de beleza e admiração. Na obra de Bruyckere, este paradoxo materializa-se nessa coexistência de grotesco e belo, de vazio existencial e permanência (Crew, 2025), numa lógica de compressão antitética não distinta daquela que articula destruição através do desejo ou vida e morte enquanto realidades inextricavelmente conectadas (Hauser













Figura 37-38
Berlinde De Bruyckere
*Into One Another I to P.P.P., Into One Another III to P.P.P.,* 2010
Cera, madeira, vidro, armadura de ferro e epóxi
193 cm por 183 cm por 86 cm
Elephant Art

Figura 39-40
Gessos de vítimas de Parque Arqueológico de Pompeia
Pompeii Sites

&. Wirth, 2011; Maliszewski, 2011). Essencialmente, Bruyckere produz fossilizações simultaneamente belas e abjetas, violentas e enobrecidas. Para o presente projeto, este paradoxo é inteiramente relevante, não como dualidade de beleza e horror enquanto fatores estéticos visuais, mas como fator contributivo para a configuração do polo positivo da ruína enquanto afirmação e permanência face à ruinação, como algo que causa reverência contemplativa e um certo efeito hipnotizante, mesmo face a uma realidade entendida com aversão ou como idealmente indesejável.

É, contudo, neste ponto que se torna necessário abandonar a carcaça enquanto principal veículo conceptual, uma vez que o peso que invariavelmente atribui ao polo negativo a impede de alcançar o equilíbrio pretendido entre erosão e permanência. Mesmo em Bruyckere, cuja produção permanece profundamente marcada por cadáveres animais e corpos violentados (Kunstmuseum Den Haag, 2015), torna-se necessário deslocar progressivamente o foco interpretativo para além da carcaça, permitindo que a permanência adquira um peso equivalente. O que aqui se pretende é a tensão produzida por algo que persiste fragilmente perante a iminência da sua aniquilação, transformando-se e enobrecendo-se precisamente através da constante reafirmação da sua existência face aos processos que o ameaçam. É neste contexto que *Still Life* (2002) (Figura 42), de Luc Tuymans (1958-), realizada na sequência dos atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 (Pinault Collection, n.d.), emerge como progressão conceptual desta compressão. O título opera como jogo semântico simultaneamente significativo de "natureza morta", no cotexto artístico, e "ainda vida", numa tradução literal do inglês, apresentando uma perfeita compressão da tensão entre erosão e permanência. Através desta duplicidade de sentidos e pela ambiguidade representativa, a obra atenua a violência explícita e agressiva do polo negativo e permite que o positivo adquira a intensidade necessária para estabelecer o equilíbrio concetual pretendido, ainda que não constitua a direção plástica seguida pelo presente projeto.

Anselm Kiefer (1945-) apresenta-se como uma figura mais apta a estabelecer uma relação relevante com as questões que interessam agora no projeto, tanto a níveis processuais como concetuais. A sua obra, permeada pelos temas da melancolia e da ruína, da queda e da catástrofe (Baqué, 2015), desenvolve uma conexão persistente com as ideias de desolação e degradação, apresentando obras que instituem paralelos com a noção



Figura 41
Berlinde De Bruyckere
*Into One Another II to P.P.P.*, 2010
Cera, madeira, vidro, armadura de ferro e epóxi
193 cm por 183 cm por 86 cm
Hauser & Wirth



Figura 42
Luc Tuymans
*Still Life*, 2002
Óleo sobre tela
347 cm por 500 cm
David Zwirner

de fossilização, como se permanecessem preservadas após uma catástrofe (Figura 43), prolongando, num registo distinto, a continuidade observada em Bruyckere e nos corpos fossilizados de Pompeia. Com efeito, a ruína e a degradação são transversais a todos os níveis e aspetos da sua prática artística, inclusive com o próprio processo de trabalho a envolver, pontualmente, a ruinação direta e deliberada das suas obras, expondo-as aos elementos e intervindo sobre elas diretamente (SFMoMA, 2019), conferindo-lhes uma materialidade marcada pelo desgaste. Contudo, como observa Baqué (2015), apesar de compreensivelmente tentador, seria um erro reduzir estas obras à sua dimensão destrutiva nesses termos. Segundo Baqué (2015), um dos aspetos fundamentais da prática de Kiefer reside no seu entendimento não linear do tempo, trabalhando-o como uma noção cíclica. Consequentemente, a ruína não pode, igualmente, ser entendida na sua obra como fim, passando antes a configurar-se como promessa de regeneração e vida por vir, uma "ruína-início, ruína-origem" (Baqué, 2015, p.185). Embora esta leitura não coincida plenamente com o pretendido, constitui um passo indispensável para a formulação da compressão proposta.

Na exposição *Sternenfall*, em *Monumenta 2007* no Grand Palais de Paris, esta dimensão encontrou a sua expressão mais relevante para os propósitos desta investigação. Entre as obras expostas, as três esculturas monumentais construídas a partir do empilhamento de contentores de betão constituem três gestos distintos que importa analisar. A primeira, *Sternenfall*, desenvolvida à luz das estruturas anteriormente construídas na



Figura 43
Anselm Kiefer
*Sursum Corda*, 2016
Ferro, chumbo, fotografias, serapilheira, tecido, tinta, areia, arame e flores secas
899 cm por 330 cm por 440 cm
White Cube
(detalhe)





propriedade-atelier de Barjac (Figura 44) e erguendo-se sob a cúpula de Grand Palais, apresenta-se teoricamente intacta, contudo, o seu profundo equilíbrio precário (Baqué, 2015; Dagen, 2007) impede que se configure inteiramente como algo plenamente estável e intacto. Padece, pois, de uma propositada entropia que remete para o conceito de *Ruins In Reverse* de Smithson, como se a obra se constituísse enquanto ruína desde o momento da sua edificação. Permanece, deste modo, numa compressão entre solidez e desequilíbrio, entre estabilidade e desabamento iminente. A segunda, *Verunglükte Hoffung* (Figura 45, 47, 48), aquela que assume maior relevância para os objetivos deste projeto, apresenta-se já colapsada, como se concretizasse o destino anunciado pela primeira torre (Dagen, 2007). A torre desabada encontra-se, pois, invertida, convertida numa paisagem de escombros (Dagen, 2007) que, no entanto, paradoxalmente, permanece subsistente na sua presença próxima do centro visual do local expositivo, e persiste como algo plenamente subsistente numa soterração já formada, sem que o processo que a originou tenha cessado. A terceira escultura, *Sonnenschiff* (Figura 46), recupera o mesmo equilíbrio desequilibrado de *Sternenfall*, acrescentando—lhe, porém, girassóis a emergirem do interior da estrutura, constituindo, por isso, uma representação



Figura 44
Anselm Kiefer
*Die Himmelspaläste*, 2003-18
Instalação em La Ribaute/ Fundação Eschaton-Anselm Kiefer, em Barjac
Gagosian

excessivamente explícita da conceção de que o processo ruinoso é tão criador quanto destrutivo, razão pela qual assume menor interesse para esta análise.

Segundo Baqué (2015), estas três esculturas ilustram exemplarmente a conceção do tempo e da ruína que considera caracterizar a obra de Kiefer. Consideradas em conjunto, representam a ruína enquanto não-fim, demonstrando-a como promessa de regeneração baseada na conceção cíclica do tempo que Baqué considera crucial. Todavia, tal análise afasta-se dos pressupostos conceptuais do projeto, não sendo, por isso, a leitura aqui defendida.

Desde logo, compreender a ruína como regeneração implica admitir uma aniquilação prévia da qual algo renasce. Ainda que essa perspetiva seja defensável, difere da posição aqui sustentada, segundo a qual nunca ocorre uma destruição absoluta, existindo sempre algo que permanece à medida que a destruição ocorre. O interesse destas obras

Figura 45
Anselm Kiefer
*Verunglükte Hoffung*, 2007, na Exposição *Sternenfall/Chute d'étoiles* em *Monumenta 2007*, Grand Palais
Betão, barco de chumbo, ferro
Didier Plowy







não reside, portanto, na oposição que Baqué menciona entre uma leitura progressiva ou cíclica da ruinação, mas no facto de funcionarem, cada uma individualmente, como gesto simultâneo de congelamento e compressão. Congelamento por representarem, literalmente, um instante específico e particular do processo de ruinação. Compressão por condensarem a totalidade desse processo, apresentando-se como uma configuração material onde todos os seus instantes e iterações confluem e se sobrepõem. E, simultaneamente, tal como sucedia com a carcaça enquanto metáfora da condição humana, estas estruturas carregam o peso de tudo aquilo que foi destruído, afirmando-se igualmente como gestos de permanência perante essa mesma destruição. Quer a obra ameace ruir mesmo antes de se encontrar finalizada, quer já se apresente desabada, afirma uma permanência face ao processo que o equivale e, em certa medida, ultrapassa-o, ao representar a persistência da existência apesar da sujeição sua sujeição à destruição.

Consequentemente, a afirmação de Baqué (2015), segundo a qual Kiefer confere vida às obras ao mutilá-las, revela-se, neste enquadramento, insuficiente. No entendimento deste estudo, Kiefer não confere vida através da mutilação, porque essa vida já lhes era inerente. O que a destruição de Kiefer simplesmente evidencia é a impossibilidade da destruição lhes retirar essa vida. As estruturas, ainda que incluídas nesse processo destrutivo, apenas reafirmam a sua permanência, sempre subsistindo sem serem plenamente destruídas ou aniquiladas. Nunca poderiam, portanto, ser entendidas como ruína-origem ou regeneração nos termos de Baqué, mas antes ruína-permanência ou



Figura 46
Anselm Kiefer
*Sonnenschiff*, 2007, na Exposição *Sternenfall/Chute d'étoiles* em *Monumenta 2007*, Grand Palais
Betão, terra, ferro, livros de chumbo, girassóis
800 cm por 400 cm por 700 cm
Boualem Boudjaou

ruinação-subsistência, exibindo um equilíbrio da compressão entre erosão e permanência significativamente mais próximo do pretendido. Kiefer edifica, deste modo, estruturas ruinosas dedicadas à permanência daquilo que sobreviveu à violência e à destruição, gesto edificativo cuja relevância será retomada em IV.III.

Se Kiefer edificou estruturas ruinosas tridimensionais capazes de conter a compressão de erosão e permanência, Christian Boltanski amplia a dimensão memorial dessa mesma permanência, deslocando parcialmente o foco das estruturas puras para os rostos humanos nelas inscritos, isto é, para um vestígio humano concreto. Tal como a ruína e as obras de Kiefer, também as obras de Boltanksi contêm a presença implícita da erosão, da perda e de uma inquietação latente, recusando, contudo, reduzir-se a uma mera negatividade, conferindo-lhes uma dimensão de enobrecimento e permanência.

Em *Monument: Les Enfants de Dijon* (1985) (Figura 49), obra passível de ser representativa da sua produção geral, os rostos representados remetem para existências já

Figura 47
Anselm Kiefer
*Verunglükte Hoffung*, 2007, *na* Exposição *Sternenfall/Chute d'étoiles* em *Monumenta 2007*, Grand Palais
Betão, barco de chumbo, ferro
Boualem Boudjaou









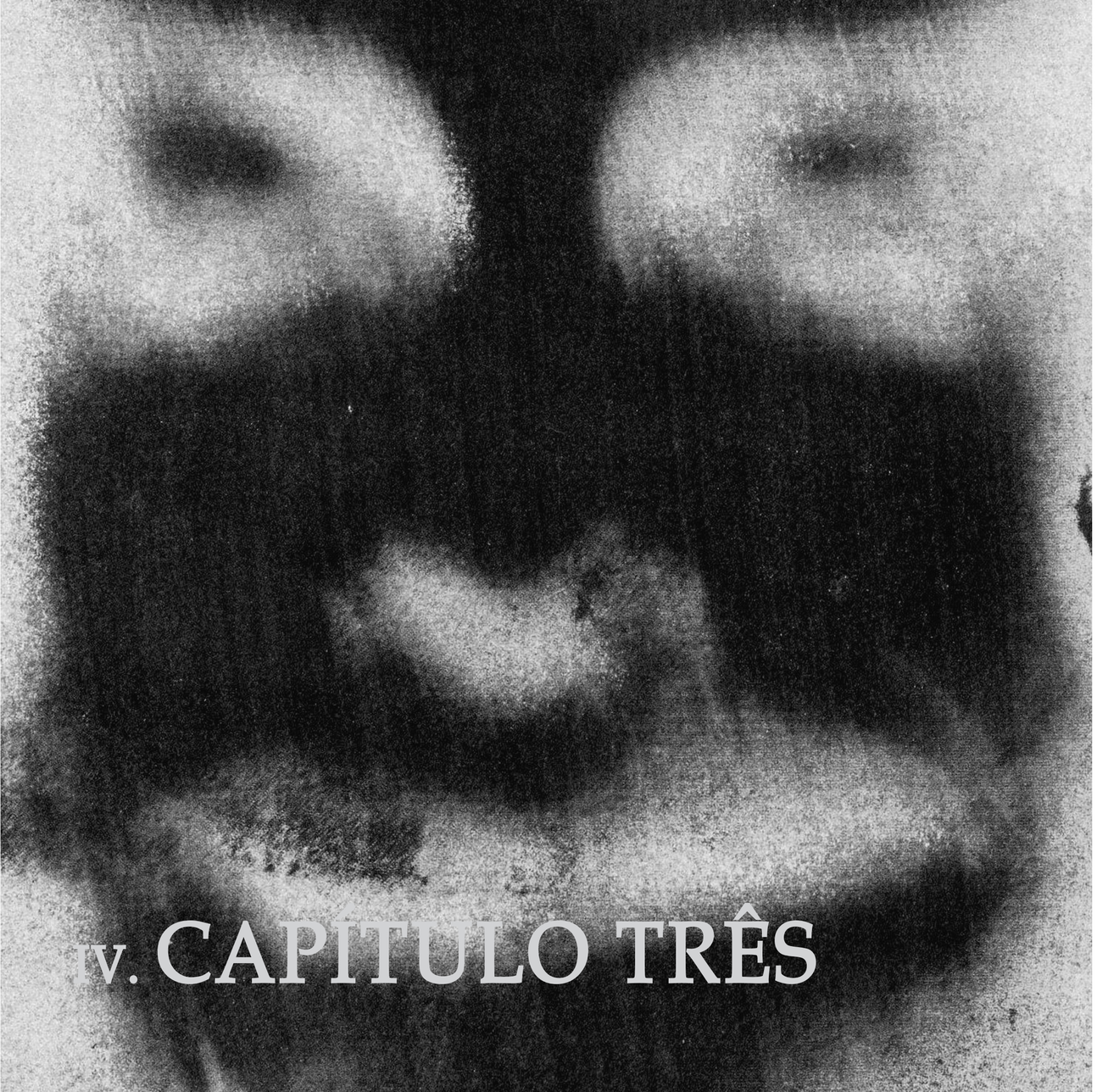
Figura 48
Anselm Kiefer
*Verunglükte Hoffung*, 2007, *na* Exposição *Sternenfall/Chute d'étoiles* em *Monumenta 2007*, Grand Palais
Betão, barco de chumbo, ferro
Charles Duprat, Artribune

dissipadas, pertencentes a um passado irrecuperável. No entanto, à semelhança dos gestos simultâneos de compressão, congelamento e permanência identificados em Kiefer, persistem enquanto presenças oferecidas a uma contemplação permanente, como se constituíssem uma ruína do próprio tempo (Semin et al., 1997). A relevância que Boltanski adquire, da qual esta obra é ilustrativa, assenta precisamente na tensão concebida através da atribuição de um carácter memorial inevitavelmente associado à noção tradicional de monumento como lembrança solene e enobrecida (Gumpert, 1994), aproximando-se já de uma dimensão pseudo-religiosa (Gumpert, 1994). Contudo, essa dimensão, já comprimida com uma temática interligável à ruína e à erosão, vê-se novamente comprimida e continuamente perturbada pela subtil profanação introduzida pela presença dos fios que interrompem forçosamente a leitura solene do espaço e da instalação, impedindo que a tensão se resolva exclusivamente em favor da referência. O próprio artista (citado em Semin et al., 1997) rejeita um entendimento exclusivamente solene ou religioso das suas instalações e reconhece explicitamente a importância de prosseguir com esta ambiguidade e equilíbrio de tensões, referindo, por exemplo, que as lâmpadas presentes nas suas obras podem ser entendidas simultaneamente como velas religiosas e como focos utilizados em interrogatórios policiais, recusando deliberadamente interpretações redutoras e evidenciando uma tendência para tensões compressoras e contradições antitéticas. É precisamente nesta compressão de polos antitéticos, entre reverência e inquietação, que a obra de Boltanski opera de forma análoga ao paradoxo identificado em Bruyckere. Do mesmo modo, aproxima-se de Kiefer com a construção de estruturas concetualmente equivalentes, nas quais o rosto humano passa a partilhar o foco concetual com a própria estrutura edificada que o sustenta.

Assim, a progressão de Bruyckere a Kiefer e Boltanksi consolida o argumento central deste subcapítulo. Bruyckere apresentou carcaças sublimadas e autónomas nas quais a obra se afirma como objeto corpóreo enquanto um todo concetual. Kiefer edificou monumentos ruinosos dedicados à persistência daquilo que sobreviveu à violência e à destruição, estabelecendo o congelamento e a compressão como gestos simultâneos de permanência. Boltanksi, por sua vez, preserva essa compressão, remetendo-a de volta para o rosto humano através de instalações que se afirmam como expressão plena da noção de permanência face à erosão e à perda. O que esta progressão evidencia não é um equilíbrio estático entre dois polos, mas a afirmação de que a permanência não existe apesar da erosão, existe através dela, sendo precisamente essa permanência que Kiefer e Boltanksi edificam, erigindo-a sob a forma de monumentos ou memoriais à subsistência face a tudo, argumento que encerrará o relatório em IV.III.



Figura 49
Christian Boltanski
*Monument: Les Enfants de Dijon, 1985*
*Salpêtrière Chapel, Paris*
Instalação
Ernt Jank, As I Was Moving Ahead



# IV. CAPÍTULO TRÊS



## IV.I – A Litografia dos Pobres

*Antigamente, (…) uma imagem era concluída por etapas. Cada dia trazia algo novo. Uma imagem costumava ser um somatório de adições. No meu caso, (…) uma imagem é uma síntese de destruições.*

(Picasso citado em Florman, 2000, p.163)

Encontrando-se as compressões anteriormente identificadas robustamente estabelecidas através dos casos de estudo, importa agora responder à principal problemática prática do projeto: de que forma representar plasticamente a condição erosiva que se revelou transversal ao enquadramento teórico e ao entendimento da condição humana desenvolvido ao longo deste relatório? Como representar, na totalidade da produção prática, essa condição de erosão inerente e subjacente que articula todas as reflexões anteriormente desenvolvidas?

Inicialmente, previu-se abordar esta problemática através de um retorno pessoal a uma pintura matérica, tomando Francis Bacon como principal referente plástico. Contudo, devido à natureza teórico-prática do presente projeto, Bacon revelou-se significativamente mais produtivo enquanto contraponto concetual do que como influência direta. Apesar da relevância inicial da sua conceção da carne enquanto recetáculo de todos os sofrimentos e padecimentos (Deleuze, 2011), o tratamento da figura humana na sua obra permanece marcadamente aditivo e acumulativo, configurando o corpo como um espesso e maçudo bloco de carne (Deleuze, 2011) progressivamente empastado e



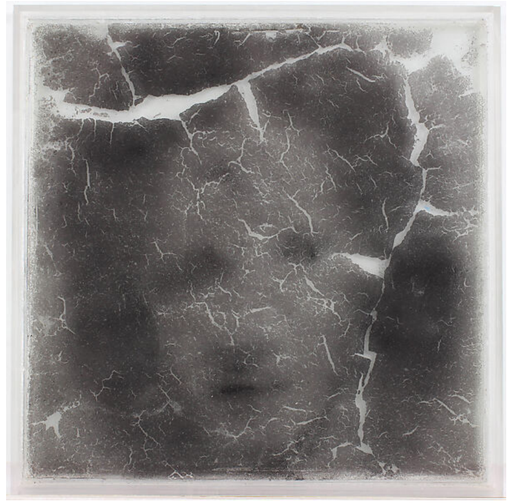


Figura 50-51
*Narcisos* (série)
Oscar Muñoz
1995
Poeira de carvão sobre vidro sobre Plexiglas
36.2 cm por 36.2 cm 2.9 cm; 2 kg cada
The Metropolitan Museum of Art





densificando. A problemática aqui desenvolvida exigia, pelo contrário, um movimento oposto de dissipação e desagregação da imagem, baseado na erosão progressiva de matéria.

Entendeu-se, por isso, que a solução mais adequada passaria pela adoção de uma técnica e um método de atuação assentes numa lógica de subtração acumulativa que, processualmente, se aproximasse do espírito da série *Narcisos* (Figura 50-51), de Oscar Muñoz (1951-). Nesta série, caracterizada por uma técnica que requer elevado grau de experimentação e uma constante tensão entre controlo e imprevisibilidade[1], a fragilidade e instabilidade do processo encontram correspondência direta no resultado, evocando uma profunda sensação visual de desvanecimento e impermanência. Em Muñoz, o processo não constitui, portanto, apenas um meio para alcançar um resultado, passa a ser uma presença viva e ativa nesse resultado, assumindo uma relevância que lhe é equivalente.

No seguimento deste raciocínio, regressou-se à técnica da papirografia[2], anteriormente explorada num antecedente desenvolvido durante a licenciatura, e que voltou a assumir, neste contexto, um papel basilar em toda a produção autoral, dada a necessidade de uma articulação integral entre a dimensão processual e os pressupostos concetuais do projeto. A papirografia, enquanto técnica de impressão caracterizada pela

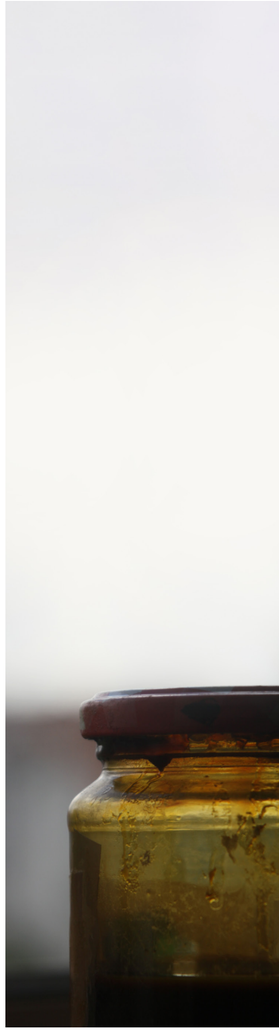


Figura 52
Luís Rodrigues
Processo papirografia - goma laca

1 Muñoz, trabalhando a partir de imagens do seu próprio rosto, desenvolve um método característico de serigrafia em que imprime pó de carvão sobre a superfície de água contida numa tina rasa. À medida que a água evapora, as partículas de carvão depositam no fundo do recipiente, alterando e destorcendo a imagem inicialmente impressa (The Metropolitan Museum of Art, n.d.). O processo, marcado pela sua instabilidade, produz imagens frágeis e efémeras, em consonância com o resultado das obras.

2 A papirografia é uma técnica de impressão, pertencente ao campo da gravura, historicamente interligada e processualmente semelhante à litografia. A sua grande distinção passa pelo recurso a uma matriz de papel envernizada com goma laca, utilizada de modo a aumentar a sua resistência e impermeabilidade. Embora os restantes procedimentos de preparação, tintagem e impressão sejam largamente semelhantes aos da litografia, a principal especificidade da papirografia reside na fragilidade da matriz e na consequente degradação progressiva da imagem. À medida que a resistência do papel diminui, as suas fibras são gradualmente desgastadas e arrancadas pelo próprio processo de trabalho, provocando uma deterioração inevitável das imagens nas resultantes impressões.



Figura 53
Luís Rodrigues
Processo papirografia - goma arábica em pedra

degradação inevitável da sua matriz e da imagem trabalhada, apresenta afinidades significativas com a técnica desenvolvida por Muñoz, considerando a efetiva impossibilidade de a trabalhar sem que ocorra um progressivo desgaste da imagem impressa, provocado pela contínua remoção e desagregação das fibras da matriz de papel durante o processo de trabalho (Figura 54-55). Embora esta degradação decorra da execução normal das diferentes etapas do processo, pode ser entendida como uma forma natural ou passiva de degradação, por constituir um pressuposto inerente à própria técnica. Procurou-se, por isso, neutralizar parcialmente a imprevisibilidade que lhe é característica, compreendendo os mecanismos através dos quais esta se produz e explorando formas de a controlar[3]. Paralelamente, investigaram-se e desenvolveram-se métodos de degradação ativa, capazes de acelerar os processos erosivos para além dos pressupostos impostos pela própria técnica, introduzindo procedimentos de intervenção inteiramente dependentes da ação do operador[4].

Contrariamente ao modo como a papirografia havia sido utilizada nos antecedentes, centrados, sobretudo, na preservação máxima da imagem inicial ou numa degradação descontrolada e indiferenciada, o objetivo passou a ser a compreensão aprofundada das suas qualidades erosivas e das potencialidades concetuais delas decorrentes. Deste modo, à medida que a degradação processual adquiria força e importância progressivamente mais determinante no projeto, tornou-se evidente a necessidade de configurar o processo prático, num movimento análogo a Muñoz, como algo mais do que uma mera ferramenta de representação.

3 Métodos de controlo da degradação natural: proporção de álcool/flocos na goma laca; número de camadas de goma laca, progredindo de maior diluição para menor; rolo de tintagem utilizado de maior ou menor dureza; nível de profundidade da tinta utilizada; evitar utilização de esponja litográfica durante a tintagem; quantia de prévia utilização da esponja; superfície sobre a qual se efetua a tintagem, entre outros.

4 Métodos de controlo da degradação 'não natural': fissuras criadas através de esponja litográfica e rolo de tintagem; rasgos criados com rolo de tintagem; quantidade e diluição de goma laca; pressão excessiva durante a tintagem; nível de pressão do prelo; tintar a matriz quando esta não se encontra humedecida; acumulação de grumos de tinta e papel no rolo de tintagem; insistência com a esponja litográfica sobre a matriz; recurso a papéis não nobres e frágeis utilizados com folga no momento de impressão; presença de fita-colas no suporte e na matriz a criarem tensões durante a impressão, entre outros.





Neste contexto, o texto *Destructive Character* de Walter Benjamin (citado em Dillon, 2011)[5], revelou-se particularmente pertinente. A curta secção, redigida de forma quase aforística, na qual o narrador parece assumir a voz do próprio *destructive character* para enunciar os efeitos desta força imparavelmente demolidora, constituiu um ponto de partida para a formulação de uma abordagem processual assente na personificação simbólica da força erosiva. A produção e o processo de trabalho autoral passaram, assim, a assumir simbolicamente o papel dessa força de degradação transversal a todo o enquadramento teórico e casos de estudo analisados, assumindo não apenas a posição de um agente geológico (Smithson, 1967), mas a personificação do próprio fenómeno geológico de erosão enquanto metáfora da condição humana. Articulando-se com a intenção anteriormente referida de evitar literalismos pictóricos, esta conceção permitiu conceber a própria operação do processo prático como representação direta da problemática investigada.

5 É importante referir que este texto de Walter Benjamin foi aqui divorciado da sua conotação política e social e transposto para um contexto exterior ao que era originalmente pretendido pelo autor.





Figura 54-55
Luís Rodrigues
Evolução de imagem papirográfica, desagregamento das fibras do papel



Figura 56
Luís Rodrigues
Processo papirografia - goma laca diluída









Figura 57-58
Luís Rodrigues
Processo papirografia - tintagem da matriz





Figura 59
Reflectografia de infravermelho (2007) de *Salvator Mundi*
Leonardo da Vinci
1995
Óleo sobre tela
45.4 cm por 65.6 cm
Salvator Mundi Revisited

Figura 60
Luís Rodrigues
Composição original das imagens utilizadas, posteriormente editadas





Associado a este raciocínio, surgiu igualmente a necessidade de aprofundar a depuração composicional. Como foi observado em III.II, tal dedução já se encontrava plenamente presente na progressão da tradição da carcaça desde Soutine. Num movimento análogo, após o retorno da figura humana e a sua reformulação enquanto carcaça, Bacon procede com uma nova compressão composicional, circunscrevendo-a essencialmente ao plano aproximado da cabeça e do crânio. Partindo desta observação, optou-se por prosseguir essa lógica de depuração composicional, circunscrevendo as imagens trabalhadas exclusivamente ao rosto e rejeitando qualquer necessidade de foco no crânio enquanto "bloco de carne firme" (Deleuze, 2011, p.66), dada a referida desnecessidade da densidade volumétrica e carnal que a Bacon interessava. Articulando esta decisão com as análises desenvolvidas em III.I, particularmente com as reflexões de Florman, Hegel e Bataille acerca da arquitetura da violência e da hierarquia dos elementos do rosto, este convergiu naturalmente como foco central e único veículo necessário à investigação. Tal análise teve consequências concretas na produção prática. Desde logo, as imagens inicialmente selecionadas, já manipuladas para entrarem em conformidade com a arquitetura da violência, foram novamente manipuladas de modo a abandonar composicionalmente a presença do crânio, pescoço, ombros e clavículas (Figura 60), como havia sido originalmente planeado, com inspiração visual nos infravermelhos de *Salvator Mundi* (1499-1500) (Figura 59) de Leonardo da Vinci (1452-1519), passando a concentrarem-se exclusivamente no plano do rosto e a serem entendidas unicamente como superfícies faciais.

Estes rostos foram, então, inseridos numa produção sequencial de trabalhos marcada por níveis progressivamente mais elevados de degradação, alcançados através de uma multiplicidade de técnicas artísticas de carácter igualmente experimental. Desde o início até ao término do processo prático, foram sistematicamente desestruturados e desmodulados, numa sujeição deliberada a um procedimento entendido como equivalente ao processo contínuo, sistemático e inevitável de erosão a que a condição humana se encontra invariavelmente sujeita. Pretendeu-se, deste modo, que a totalidade de produção autoral fosse capaz de representar não apenas estados isolados, mas todo um processo erosivo alargado, aproximando-se simultaneamente da noção de ruinação explorada em II.III. Particularmente relevante revelou-se, neste contexto, a compressão identificada nas ruínas de Hubert Robert, entendidas como referentes, num único instante presente, tanto do processo prévio que as produziu como daquele

que continuará inevitavelmente a transformá-las. Prosseguindo esse paralelismo, cada trabalho e cada rosto correspondem, portanto, ao congelamento de um instante específico desse processo, comprimindo simbolicamente em si, no interior de um sistema contínuo de degradação através da papirografia, toda a destruição que ocorreu, que continua a ocorrer e que ainda ocorrerá.

Por conseguinte, ao incorporar os rostos neste processo, pretendeu-se igualmente uma total recusa da perspetiva segundo a qual a degradação de uma obra remete essencialmente para a reflexão de uma reconstrução imaginária daquilo que foi perdido (Simmel, 2019). Pelo contrário, remeteu-se o foco para o próprio ato de degradação e as suas sucessivas iterações, dimensão que começa igualmente a articular-se com a noção de subsistência na condição humana, uma vez que a própria técnica da papirografia permite, igualmente, a representação dessas dimensões. A própria experimentação prática confirmou, aliás, que se torna categoricamente impossível conduzir a técnica à aniquilação total da imagem. Algo sempre permanece. Em virtude de questões estruturais e tecnológicas, a papirografia possui uma natureza cíclica que faz com que, ultrapassando determinado grau de desgaste, o processo comece paradoxalmente a produzir novas imagens e formas, fator que nunca se inverte por muita degradação a que as imagens sejam submetidas. O processo utilizado demonstra, assim, encontrar-se plena e estruturalmente interligado com a totalidade da temática do projeto, não representando apenas o polo negativo da erosão, mas, simultaneamente, erosão e permanência, dimensão que adquiriria crescente relevância ao longo do desenvolvimento do projeto.

Este processo de degradação foi, por conseguinte, organizado sequencialmente em três fases distintas, parcialmente sobrepostas entre si nas extremidades (Figura 61). A primeira corresponde à papirografia na sua forma mais pura, aplicada em diferentes variantes sobre papel de algodão e papel de jornal. Segue-se uma segunda fase, subdividida entre gesso e látex, e uma terceira fase baseada em *kiln castings* de vidro, sendo os resultados obtidos em cada fase sistematicamente transpostos para a fase seguinte, sem que ocorra qualquer inversão desta sequência.

Através deste método de organização, os três rostos selecionados a partir das cinco fotografias referidas em III.I, foram submetidos à produção de sucessivas iterações de degradação progressiva. Introduzidos nas matrizes da primeira fase com o maior grau de fidelidade possível e posteriormente submetidos à totalidade do processo de





erosão, apenas existem num estado plenamente intacto aquando da sua existência inicial na matriz da primeira fase, encontrando-se já consideravelmente degradados desde a sua primeira existência impressa. Esta primeira fase constitui, assim, o ponto de partida de todo o sistema de produção, apresentando as compressões e antíteses do projeto numa forma propositadamente menos robusta e desenvolvida, sendo, apesar da sua relativa menor complexidade técnica em comparação com as fases seguintes, fundamental para desencadear toda a restante produção.

Deste modo, a citação de Picasso presente na epígrafe sintetiza, quando transposta para este contexto teórico-prático, a lógica processual que estrutura todo o processo desenvolvido. Cada trabalho individual, bem como a totalidade da produção autoral, constitui uma síntese de destruições que nunca correspondem a aniquilações, mas antes a gestos paradoxais de preservação, transformação e produção de permanência a partir da própria erosão que os origina. É precisamente esta tensão entre o polo erosivo e o polo de permanência que o processo prático incorpora e que será progressivamente aprofundada nas seguintes fases. Se nesta primeira fase a papirografia estabelece os seus termos na sua forma mais direta e despojada, as subsequentes herdam-na e intensificam-na, transpondo-a para materiais e configurações de complexidade progressivamente maior, até que os dois referidos polos se igualem e se tornem indissociáveis.

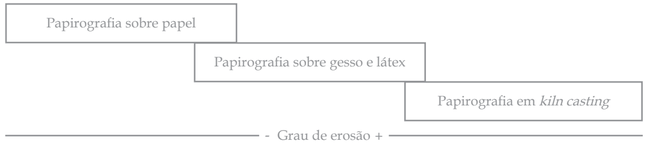



Figura 61
Luís Rodrigues
Progressão das fases do processo prático





Figura 62-63
Luís Rodrigues
Texturas das impressões papirográficas em papel





Figura 64
Luís Rodrigues
*Nº14 (A Tarde do Grande Fogo)*, 2025
Papirografia tingida sobre pasta de papel
Aprox. 80 por 100cm



Figura 65
Luís Rodrigues
*Nº29 (A Tarde do Grande Fogo)*, 2025
Papirografia sobre papel de algodão
Aprox. 80 por 100cm





# IV.II A Sala dos Troféus de Caça

*Tudo era belo e nada doía.*

(Vonnegut, 2022, p.132)

A segunda fase teve como ponto de partida a necessidade de expandir os suportes para além do papel, considerado insuficientemente versátil enquanto resposta à totalidade das exigências teórico-práticas do projeto. Embora o papel de gravura, tanto de algodão como de jornal, não constitua um suporte neutro nem desprovido de influência sobre o resultado da impressão, e apesar de ter representado um eixo fundamental na fase inicial, considerou-se que uma gama mais diversificada de suportes contribuiria para o enriquecimento plástico da totalidade do projeto. Procurou-se, por isso, a exploração de materiais que, sem saírem inteiramente do domínio bidimensional, acrescentassem novas dimensões às impressões produzidas e mantivessem um papel ativo e erosivo no momento de impressão, passando a função de *destructive character* a ser partilhada entre operador, processo de impressão e instante de impressão, em vez de este funcionar somente como transferência de tinta.

Num momento inicial, a segunda fase foi programada de modo a ser inteiramente constituída por fusões de vidro produzidas através do enclausuramento de matrizes papirográficas tingidas com esmaltes para pintura em vidro, solução cuja consolidação exigiu cerca de sete meses de investigação técnica (Figur 66-69)[1]. Apesar da qualidade plástica que se considera terem alcançado, as fusões acabaram por ser abandonadas antes do segundo ano do mestrado devido a um conjunto de razões convergentes. Conceptualmente, embora se articulassem com alguns dos pressupostos desenvolvidos no enquadramento teórico, apresentaram limitações significativas ao nível do controlo

1 A produção das fusões exigiu várias fases de investigação ao longo de meses, decorrentes de dois problemas distintos. O primeiro residia na incompatibilidade entre a técnica da papirografia que, à semelhança da litografia e da impressão offset, necessita de água no processo, sendo os esmaltes de vidro solúveis em água. O segundo, identificado após a resolução do primeiro, decorria do comportamento de determinados materiais constituintes da matriz papirográfica, como a goma-laca e o papel de 90gr, que queimam na mufla de forma oposta à ideal. De modo a solucionar este problema, optou-se, após muita pesquisa, estética e eficazmente, por respiradouros obtidos por meio de perfurações nos vidros superiores e da inclusão de arames de cobre distribuídos formalmente com base nas gravuras de Gustave Doré para a *Divina Comédia*.

Figura 66-67
Luís Rodrigues
Processo papirografia para fusões - tintagem de matrizes com esmaltes de vidro e óxido de ferro











dos resultados. A formação de bolhas e manchas negras (Figura 70-71), decorrentes de materiais inadvertidamente incorporados na fusão, era pretendida e parcialmente controlável, mas excessivamente imprevisível quanto aos resultados, conduzindo a que cerca de metade das fusões produzidas não atingisse o nível de qualidade necessário para integrar o conjunto final de trabalhos. Para além disso, acrescia um problema de escala. As fusões produzidas durante o primeiro ano apresentavam aproximadamente o formato A4, dimensão inadequada relativamente aos restantes trabalhos, tendo-se considerado mais coerente uma maior uniformização dos formatos, o que implicaria forçosamente um aumento significativo da sua escala. Contudo, para tal, seria necessária a produção de fusões com cerca de 65 por 90cm, circunstância que levantaria complexos problemas logísticos, aumentaria substancialmente a imprevisibilidade dos resultados e consumiria um volume de tempo incompatível com a necessária exploração das restantes técnicas[2].

2 Dada a dificuldade em reganhar controlo da imprevisibilidade da técnica e materiais usados no salto de escala entre os variados testes de cerca de 10cm por 10cm e o formato A4, previa-se que reganhar controlo na alteração de escala entre o formato A4 e o formato de 90cm por 65cm, se possível, efetuar-se-ia com tal complexidade que incapacitaria largamente a explo-

Figura 68-69
Luís Rodrigues
Processo papirografia para fusões - criação de respiradouros com furos no vidro superior e arames de cobre ; preparação para fornada



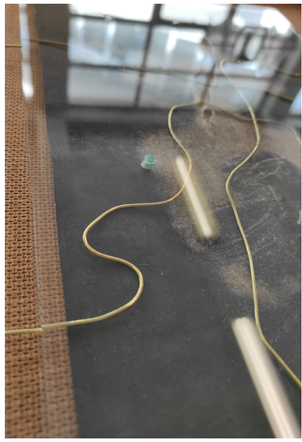






Figura 70-71
Luís Rodrigues
Detalhes das bolhas criadas pelos materiais papirográficos





Perante estas limitações, optou-se pela substituição das fusões por gesso e látex, materiais cuja investigação decorria já em paralelo, por se considerar que estabeleciam uma maior proximidade concetual com a carcaça. A segunda fase passou, assim, a subdividir-se em dois núcleos materiais distintos, ambos selecionados pela sua capacidade de contribuírem, em concordância conceptual e processual com a investigação, para a criação de suportes verdadeiramente ativos e capazes de manter uma relação equilibrada entre controlo e imprevisibilidade. No caso do gesso, considerou-se produtiva a tensão entre a sua resistência estrutural e propensão para o craquelê e a fratura. Quanto ao látex, previa-se uma contribuição pela sua proximidade textural com a pele, pela capacidade de absorção da tinta e pela possibilidade de assumir diferentes configurações superficiais durante a secagem, condicionando posteriormente o processo de impressão. A investigação das possibilidades destes materiais prolongou-se por cerca de quatro meses (Figura 72-79), estruturando-se numa metodologia assente na identificação das suas propriedades relevantes, na delineação de procedimentos experimentais e na produção sistemática de um elevado número de testes, cuja documentação e análise permitiram uma reformulação contínua dos métodos adotados.

O gesso foi testado sobre uma grande diversidade de suportes, incluindo papel, cartão, gaze, rede metálica e placas constituídas exclusivamente pelo próprio material, alguns enriquecidos com diferentes aditivos destinados a modificar a textura, a tonalidade e a capacidade de absorção. Os resultados mais satisfatórios e consistentes foram obtidos através da utilização de gazes médicas embebidas em gesso (Figura 80-86), não apenas pela pertinência conceptual atribuída à temática da violência, mas sobretudo pelas texturas e pelo craquelê produzidos durante a impressão papirográfica. Igualmente satisfatória revelou-se a utilização de gesso sem pigmentos ou aditivos, permitindo pequenas quebras durante a pressão exercida pelo prelo e a desagregação de partículas do material provocada pela humidade da matriz papirográfica. Em determinados casos, a incorporação de uma pequena quantia de cola branca, cerca de 10% da mistura total, revelou-se vantajosa de modo a estabilizar o material e reduzir a sua fragilidade. Quanto ao látex, as as opções processuais foram definidas de forma mais imediata, optando-se por preservar a sua coloração natural, devido à sua proximidade visual com pele, distinguindo-se dois procedimentos distintos. Num primeiro caso, o látex era produzido diretamente sobre as matrizes papirográficas, de modo a absorver a

ração necessária noutras técnicas para a produção de novos trabalhos.









Figura 72-75 | Luís Rodrigues | Processo de criação dos suportes de gaze embebida em gesso e impressão nos mesmos através de papirografia





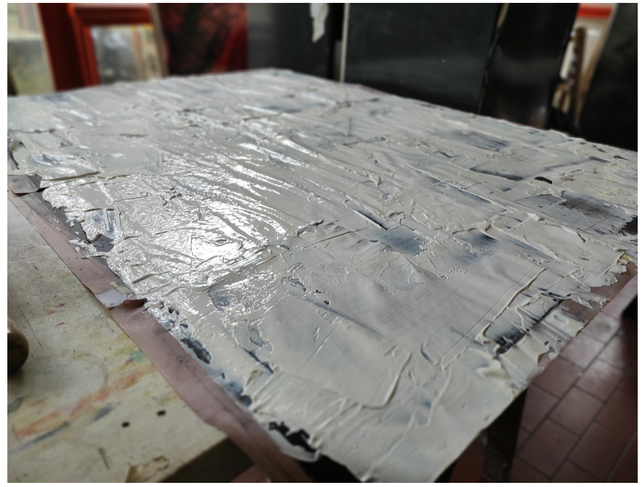








Figura 76-79 | Luís Rodrigues | Processo de criação dos suportes de látex e impressão e tintagem dos mesmos através de papirografia

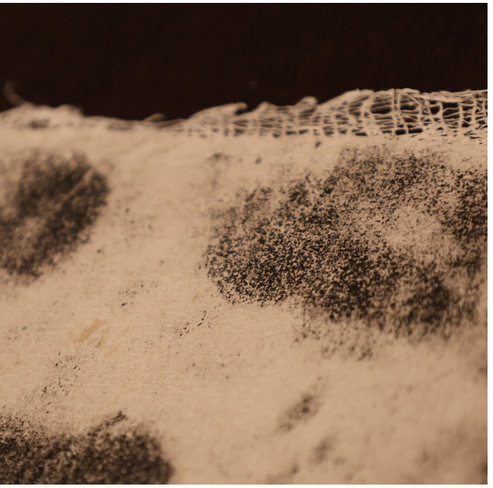










Figura 80-83 | Luís Rodrigues | Testes realizados para testar configuração e ingredientes ideais para a criação dos suportes





Figura 84 | Luís Rodrigues | Textura dos limites dos objetos finais









Figura 85-86 | Luís Rodrigues | Textura dos objetos finais após impressão



tinta durante a secagem (Figura 89). Num segundo, era aplicado diretamente sobre os suportes de gaze embebida em gesso, sem impressão prévia, incorporando as respetivas texturas antes de ser posteriormente impresso num prelo de calcografia (Figura 87-88). Em continuidade com a sequência estabelecida em IV.I., todas as impressões sobre gaze derivaram das gravuras da fase inicial, enquanto que os trabalhos em látex resultaram quer dessas mesmas gravuras, quer, ocasionalmente, das gazes produzidas nesta segunda fase.

Confirmada a capacidade destes novos suportes e materiais para contribuírem con-



Figura 87-88
Luís Rodrigues
Textura de suportes de látex criados sobre os suportes de gaze embebida em gesso

Figura 89
Luís Rodrigues
Textura de suportes de látex criados diretamente sobre matriz papirográfica



sistentemente para o enriquecimento conceptual e plástico do projeto através da sua participação ativa na erosão processual, tornou-se necessário articulá-los com a compressão entre crueldade e sacralidade identificada na tradição da carcaça (III.II), intensificando progressivamente a presença dessas mesmas tensões nas obras produzidas. Neste contexto, a obra de Bruyckere revelou-se determinante para uma reformulação da compreensão dos próprios trabalhos produzidos, devido ao modo como encorpa a carcaça enquanto entidade autónoma em si mesma, conferindo-lhe independência material e conceptual. Embora os rostos produzidos não se pudessem alinhar integralmente com o processo de autonomização presente na obra de Bruyckere, os suportes deixaram de ser entendidos somente como superfícies destinadas à impressão das imagens erodidas, passando a integrar, juntamente com os rostos impressos, elementos integrantes da própria carcaça e, consequentemente, da própria ruína. Deixou, assim, de existir uma separação conceptual entre suporte e imagem, tornando-se a sua união indispensável para a configuração dos objetos produzidos enquanto entidades erodidas. Esta alteração de mentalidade influenciou não apenas a compreensão das obras futuras, mas também, retroativamente, a leitura das peças já produzidas. A carcaça, com toda a carga simbólica que comporta, deixa de se restringir exclusivamente ao rosto em degradação para abranger o objeto na sua totalidade, agora entendido como uma peça tridimensional, ainda que continue a  operar através de representação bidimensional.

Esta reformulação conceptual implicou igualmente uma reflexão sobre os sistemas de suporte e exibição das obras. Dando continuidade à conexão estabelecida com a erosão e incorporando agora a problemática da carcaça, considerou-se existir um risco elevado de cair no impasse e enfatizar excessivamente a dimensão da crueldade e da violência. Tornou-se, portanto, fundamental integrar também o lado positivo identificado na tradição da carcaça, seguindo o percurso delineado por Bruyckere de preservar a carga conceptual de enobrecimento e sacralização sem recorrer explicitamente à posição religiosa que historicamente a sustenta. As propostas expositivas iniciais aproximavam-se visualmente de *Slaughtered Ox*, de Rembrandt, atribuindo um peso excessivo à violência, à crueldade e ao prazer nelas implícito. Sendo essa dimensão já transmitida pelas próprias peças, redobrá-la através das propostas expositivas desvalorizaria a dimensão de subsistência que se pretendia começar a construir.

Esta necessidade de reequilíbrio foi particularmente evidente nos trabalhos em látex, particularmente por constituírem, simultaneamente, o núcleo mais problemático desta fase e o principal elemento preparativo para a terceira fase. Embora as primeiras soluções expositivas lhes conferissem uma qualidade visual e conceptual significativa, como é exemplo o trabalho provisoriamente intitulado *Guerra Quotidiana* (Figura 90), este método de exposição apresentava duas limitações distintas. Conceptualmente, esta solução articula-se eficazmente com diversas problemáticas desenvolvidas na investigação, desde a violência, a crueldade e a gratificação nas mesmas, sugeridas no esticar dos látex através de fios como uma pele animal a secar, até à banalidade quotidiana desses mesmos aspetos, expressa pela utilização de um gancho como se os látex se encontrassem suspensos num cabide. No entanto, este era o limite do seu



Figura 90
Luís Rodrigues
*Guerra Quotidiana*, 2025, na exposição *Prémio Árvore das Virtudes 2026* na Cooperativa Árvore
Papirografia sobre látex
Aprox. 180 por 200cm

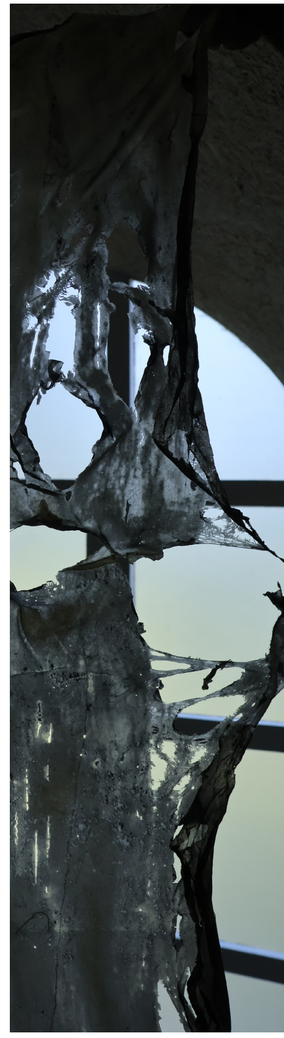


Figura 91
Luís Rodrigues
Detalhe de látex sob tensão a degradar-se, Trabalho meu de látex, 2025, na exposição *Giallo* na Casa do Corim
Látex tingido com papirografia
Aprox.75 por 100cm







Figura 92-94
Luís Rodrigues
Ilhós e ganchos de talhante como método expositivo de trabalhos de gaze embebida em gesso





alcance. Para além disso, este método expositivo apresentava um problema adicional de conservação, ao conferir aos látex, que se encontravam em constante tensão elevada (Figura 91), uma efemeridade tal que dificilmente sobreviveriam a mais do que duas ocasiões de exposição, excedendo, por isso, o grau de efemeridade pretendido. Devido a estas duas limitações, encontravam-se essencialmente ausentes os elementos fundamentais de divinização, enobrecimento e de transição para a ruína, comprometendo uma dimensão fundamental da investigação. O mesmo sucedeu, em menor grau, com as gazes embebidas em gesso e as gravuras da primeira fase, ambas inicialmente pregadas através do próprio suporte, sendo igualmente necessária uma transição na sua abordagem da apresentação.

A transição para soluções mais coerentes com a intenção global dos trabalhos autorais processou-se, de forma gradual, nas diferentes subdivisões de trabalhos, pretendendo-se que o fator de enobrecimento e permanência fosse aumentando progressivamente até à transição para a terceira fase. Neste contexto, as gravuras e as gazes passaram ambas a ser apresentadas através de ilhós de pequena e média dimensão, permitindo a sua suspensão, respetivamente, por pregos e ganchos semelhantes aos de um talhante (Figura 92-94), que lhes conferem um valor distinto ao de um mero prego trespassador. Os trabalhos em látex, por sua vez, seguindo a pretendida progressão, preservaram parcialmente essa conexão com as soluções anteriores (Figura 95-96), beneficiando simultaneamente de uma solução expositiva de maior enobrecimento, preservação e reverência, em concordância com a lógica da vitrine museológica presnete em *Into One Another to P.P.P.*, de Bruyckere, passando a ser apresentados em expositores restaurados ou construídos de raiz para esse efeito (Figura 97).

Ao reclamarem autonomia como plenas carcaças através da união entre rosto e suporte, estes trabalhos tornam-se numa pele simultaneamente rija e frágil, furada, pregada, suspensa por ganchos e preservada em expositores e vitrines. Nesta versatilidade conceptual, esgotam a tradição da carcaça explorada em III.II, transitando entre os seus diferentes meios e configurações. É precisamente nesse esgotamento que reside, porém, o necessário preparativo para a problemática que orienta a terceira fase. A carcaça, por mais enobrecida que se configure, permanece inevitavelmente transitória. Torna-se, por isso, necessário que a fase seguinte não procure a exposição da pele suspensa, mas a sua soterrada permanência enquanto vestígio subsistente.





Figura 95-96 | Luís Rodrigues | Pregos e ganchos de talhante como método expositivo de trabalhos de látex



Figura 97

**Luís Rodrigues**

Vitrine/expositor como método expositivo de trabalhos de látex

***Nº1 (Troféus de Caça)***,

2025-26

Látex tingido com papiro-grafia

Aprox. 100cm por 130cm



Figura 98
Luís Rodrigues
*Nº1 (Monte de Cinzas, Bule de Chá)*, 2025-26
Papirografia sobre gaze embebida em gesso
Aprox. 80 por 100cm



Figura 99
Luís Rodrigues
*Nº2 (Monte de Cinzas, Bule de Chá)*, 2025-26
Papirografia sobre gaze embebida em gesso
Aprox. 80 por 100cm

## IV.III. Verá Que Somos Insetos em Âmbar

*...não é ocasião de pensar no que não tens.*
*Pensa no que podes fazer com o que há.*

(Hemingway, 2015, p.71)

A terceira e última fase recorreu à técnica de *kiln casting* em vidro com o objetivo de consolidar a articulação do trabalho prático com a transição conceptual já operada nos látex da segunda fase, aprofundando simultaneamente a relação com as noções de permanência e subsistência perante a erosão, analisadas a propósito da ruína e dos casos de estudo de III.III, através da própria materialidade e constituição processual dos trabalhos.

A decisão de recorrer, nesta fase, a esta técnica revelou-se, desde logo, inamovível, dada a permanência material que lhe é inerente. Considerou-se pertinente que esta etapa integrasse os únicos trabalhos do projeto dotados de efetiva estabilidade temporal, estabelecendo um contraponto direto com a natureza efémera dos restantes materiais utilizados, efemeridade resultante de uma escolha consciente e deliberada, orientada para a criação de trabalhos que continuem a participar num processo permanente de erosão, metamorfose e transformação. Os papéis desgastam-se, absorvem humidade e oxidam. As gazes deformam-se e rompem-se. O gesso fissura-se e os grãos desagregam-se. O látex rasga-se, decompõe-se e deteriora-se progressivamente. Os castings de vidro distinguem-se, pelo contrário, pela sua estabilidade material face ao tempo, persistindo sólidos e inalterados. É precisamente neste contraste que reside uma das dimensões conceptuais centrais desta fase, o reforço final do valor da ruína na sua configuração de permanência e subsistência, em continuidade com a lógica já identificada na papirografia.



IV.III. Verá Que Somos Insetos em Âmbar

A integração da papirografia nesta fase, com a totalidade da sua carga simbólica, revelou-se, contudo, de compatibilização particularmente desafiante. A sua incorporação exigiu o recurso a decalques para vidro cujo processo se revelou tecnicamente incompatível com a técnica papirográfica, colocando em risco a delicada tensão entre controlo e imprevisibilidade que se pretendia preservar. A resolução deste problema implicou, portanto, uma prolongada fase de investigação e adaptação das recomendações técnicas existentes, da qual resultou um procedimento capaz de conciliar estes aspetos antitéticos, preservando a lógica conceptual que se pretendia com esta técnica[1].

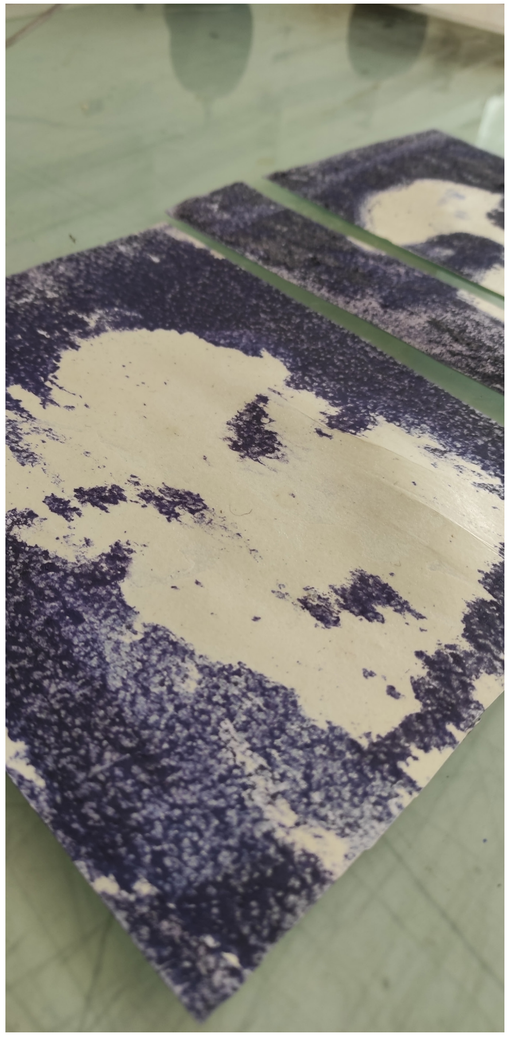
1 Tal como descrito no manual consultado da I2ADS, recorreu-se a esmaltes, óxidos e suportes de impressão com goma arábica, todos solúveis em água. Os objetivos do projeto requeriam, portanto, a compatibilidade entre uma técnica de impressão húmida e um sistema de transferência de imagens que, em grande parte das suas etapas, se afigura como hidrofóbico. Depois de várias tentativas-erro, as mais eficientes foram dissolver os esmaltes e os óxidos com óleo de linhaça, de forma a tentar contornar a sua tendência de solubilidade em água, evitar ao máximo limpar a matriz durante o processo de tintagem, secar totalmente a matriz antes da impressão e a utilização de papéis de transporte. Link do relatório produzido para a UC CCPINT, onde todos estes processos e o da produção de moldes foram cuidadosamente documentados: https://drive.google.com/file/d/11ceF79isdkO-m2UlyrlSfMyXZi8BCHel/view?usp=sharing



Figura 100
Luís Rodrigues
Processo papirografia para decalques para *kiln casting* - criação de tinta com esmaltes de vidro, óxido de ferro e óleo de linhaça

Figura 101
Luís Rodrigues
Processo de criação de decalques - mistura de goma arábica, água e glicerina





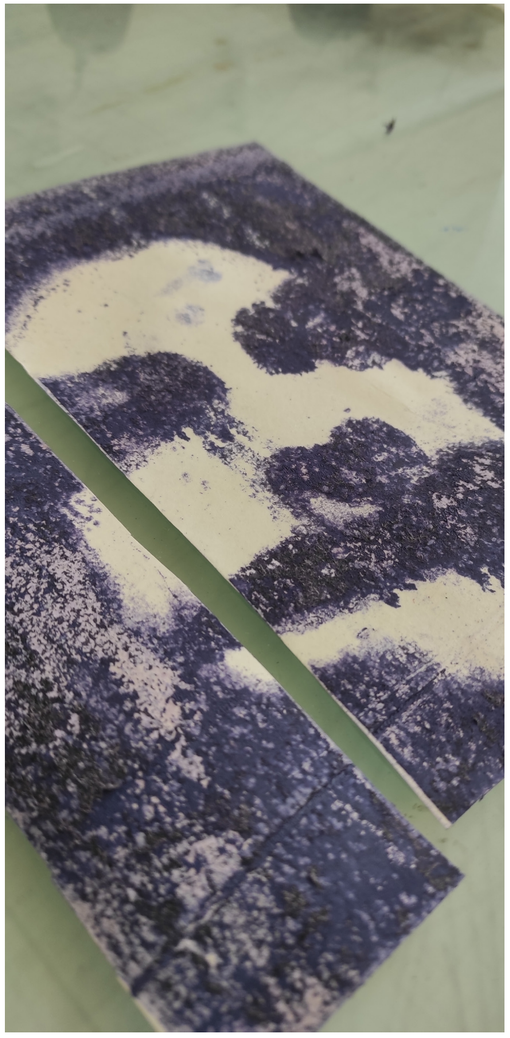


Figura 102-103
Luís Rodrigues
Impressão papirográfica para decalques realizada após a invesigação técnica realizada





Comprovada a viabilidade do processo adaptado de transferência (Figura 102-103), iniciou-se a investigação dos moldes de casting, procurando-se retomar a principal palavra-chave do projeto, *erosão*, no seu contexto geológico literal. Importa aqui sublinhar que os processos de produção destes trabalhos não foram encarados como meros procedimentos técnicos de resolução de problemas. A complexidade inerente aos processos utilizados, a relativa brutalidade dos mesmos e a tentativa de controlo das suas tendências erosivas constituíram, em si mesmas, uma dimensão integrante da investigação. O próprio processo é aqui considerado como um espaço ativo de erosão material, constituindo talvez o caso mais evidente, ao longo do projeto, da personificação do *destructive character* estabelecido em IV.I., entendido não como um meio para obter uma peça, mas como parte integrante do argumento conceptual do projeto.

Numa fase inicial, os trabalhos de Joseph Harrington (1979-) (Figura 104) constituíram-se como referência central, particularmente pela forma como representam configurações próximas de formações rochosas erodidas e paisagens litorais efémeras (Harrington, n.d.). Contudo, a modelação manual de barro utilizada nestas primeiras experiências para a criação de blocos reminiscentes de formações rochosas (Figura 105) foi progressivamente abandonada por se considerar um procedimento excessivamente manufaturado e dependente de lógicas construtivas exteriores ao projeto. Procurou-se, alternativamente, uma relação mais direta, crua e bruta com a materialidade associada



Figura 104
Joseph Harrington
*Ravine*, 2015
Kiln casting em vidro
92cm por 41cm por 33cm
Joseph Harrington

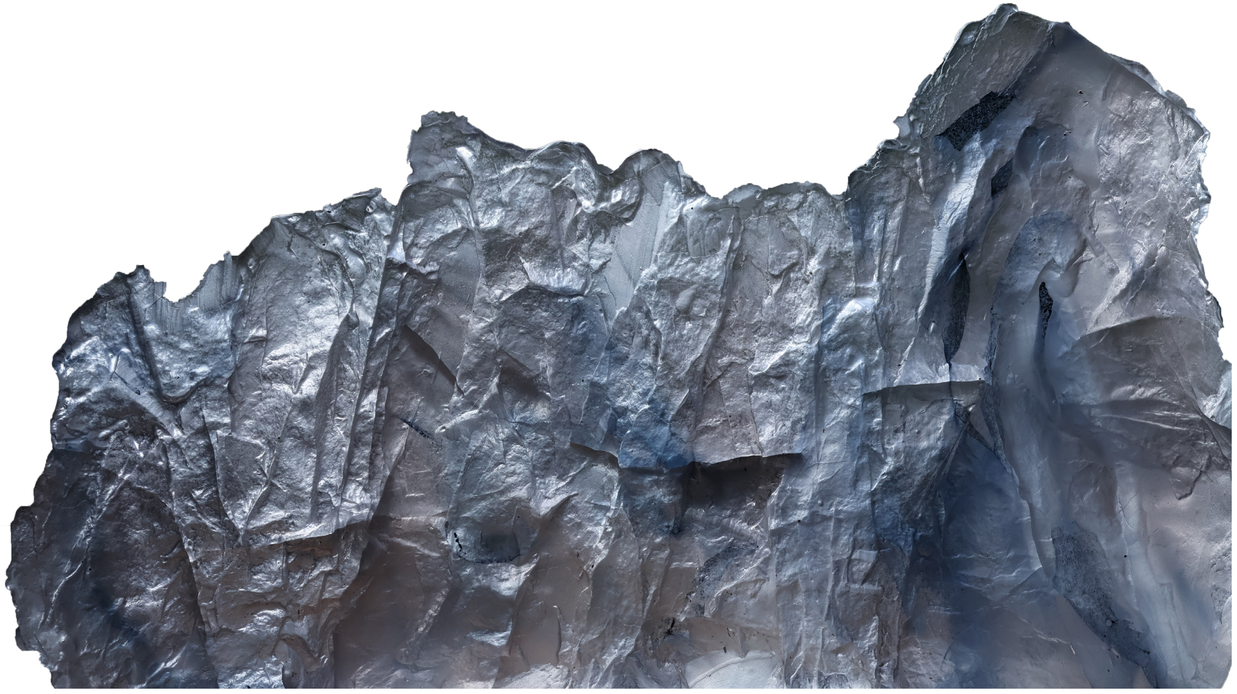


Figura 105
Luís Rodrigues
*Nº3 (Insetos em Âmbar)*, 2025
Papirografia fundida em Kiln casting com vidro de soprar reciclado
Aprox. 17 por 30 por 52cm, 6kg
Ver Ficha Técnica 2





à erosão, através da produção de moldes diretos a partir de pedras e fragmentos de pedra. A fragilidade dos moldes e a dificuldade de realizar composições constituídas por várias pedras em simultâneo (Figura 106-107), em virtude da dureza e porosidade destes materiais, conduziram a uma prolongada investigação das suas limitações, durante a qual foram produzidos sucessivos trabalhos de dimensões progressivamente maiores, afinando-se simultaneamente os tipos de pedra mais adequados, bem como os procedimentos de extração das pedras após a moldagem que mais suprimiriam a sua inerente violência processual, reduzindo a probabilidade de danos estruturais que comprometessem a viabilidade dos moldes (Figura 108-110)[2].

2 Inicialmente tentou-se a forma mais natural de as retirar, arrancando com ferramentas ou partindo a pedra em fragmentos e puxá-los um a um, contudo, este tratava-se de um proces-

Figura 106-107
Luís Rodrigues
Criação de composição com várias pedras e realização de grade metálica para fortalecimento do molde





Paralelamente, por razões de versatilidade, aumento de escala e simplificação processual, optou-se pela produção de moldes diretos a partir de pedras individuais, método que, embora tenha requerido investigação técnica própria (Figura 111-122), se revelou consideravelmente menos complexo, tanto pela simplificação estrutural do sistema como pela possibilidade de transferir larga parte das conclusões adquiridas durante a investigação anterior. Uma das principais conclusões teórico-práticas desta abordagem foi a constatação de que o uso de fragmentos de pedras, em detrimento de pedras inteiras, se revela mais interessante quer do ponto de vista prático, como do conceptual. Para além de proporcionar maior segurança aos moldes e maior integri-

so demasiado brusco para os moldes e fazia com que zonas dos mesmos ruíssem. O método que se considerou mais apto, para além do procedimento já normal de aplicar vaselina nas pedras de modo a contradizer a sua porosidade, foi furá-las com um berbequim, aplicar uma bucha e, se possível, os parafusos correspondentes antes mesmo do molde ser feito, de modo a reduzir ao máximo as vibrações no molde.

Figura 108-110
Luís Rodrigues
Remoção de pedras de molde criado com composição de várias pedras













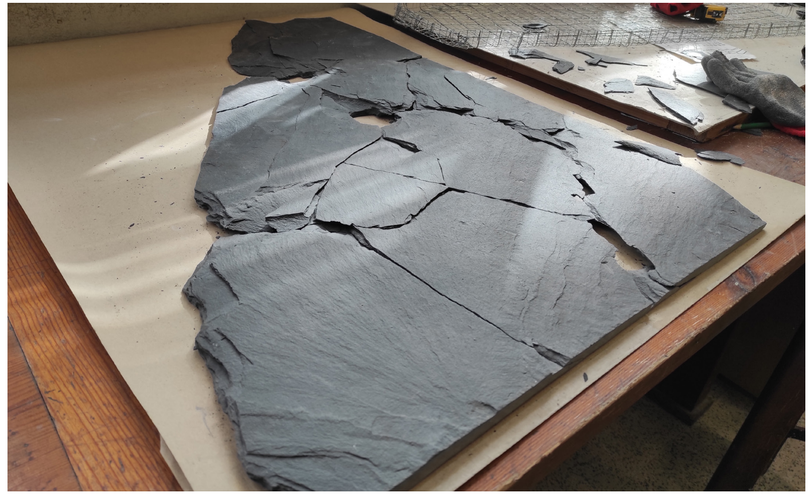


Figura 111-112
Luís Rodrigues
Criação de composição de pedra única através de fragmentos









Figura 113-115 | Luís Rodrigues | Furos criados em pedras para remoção; criação de moldes de pedra única



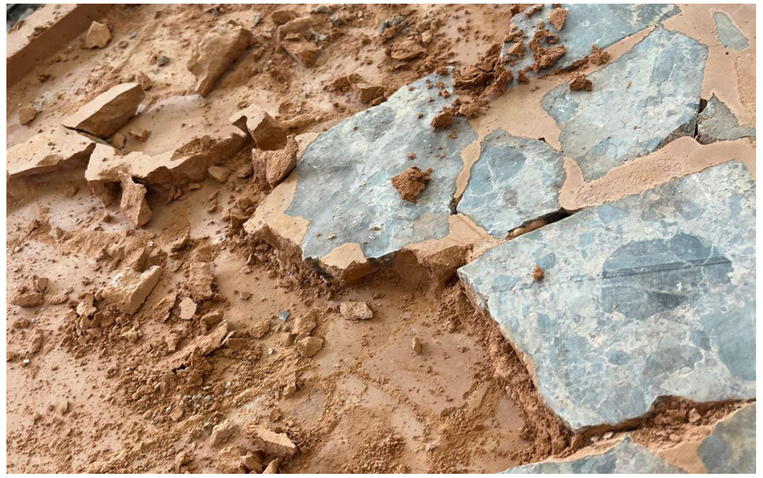






Figura 116-118 | Luís Rodrigues | Remoção de fragmentos de pedra de molde de pedra única









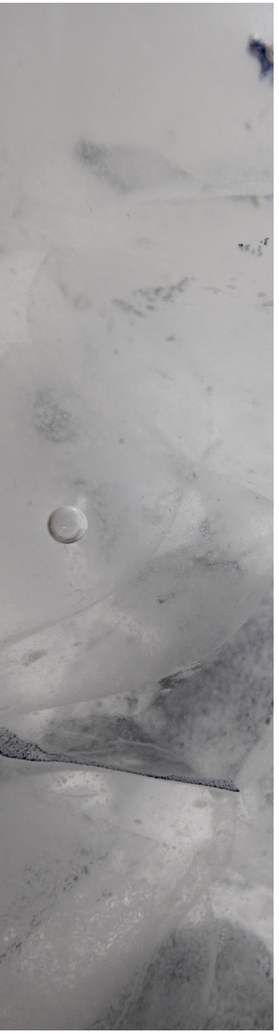
Figura 119-120| Luís Rodrigues |Secagem de molde de pedra única







Figura 121-122| Luís Rodrigues |Fragmentos de pedra após remoção dos moldes



dade das texturas originais da pedra, este método permitia a criação de fissuras hipotróficas resultantes dos próprios fragmentos utilizados, complementando as fissuras hipertróficas produzidas pelas ruturas dos moldes durante a cozedura (Figura 123). Simultaneamente, esta abordagem permitia deliberadamente valorizar um dos aspetos mais relevantes dos castings de vidro, as zonas de maior transparência situadas nas superfícies que não estiveram em contacto com o molde durante a cozedura, que apresentam um efeito de polimento (Figura 124-126). O que este método permitia, pela moldagem horizontal das pedras, era ampliar significativamente estas áreas, atribuindo-lhes um maior peso pretendido no conjunto dos trabalhos[3].

Este método apresentou-se ainda particularmente versátil na exploração das potencialidades visuais dos diferentes vidros utilizados em função dos programas de muf-

3 O vidro que fica em contacto com o molde apresenta um acabamento baço. No sistema anterior, que se baseava em moldes verticais das pedras, as zonas de acabamento polido apenas poderiam surgir na base ou na face de trás das peças, circunstância que se revelou de menor interesse para os objetivos pretendidos.



Figura 123
Luís Rodrigues
Fissuras hipertróficas e hipotróficas em peça final

Figura 124
Luís Rodrigues
Área polida em peça final de 25cm de profundidade





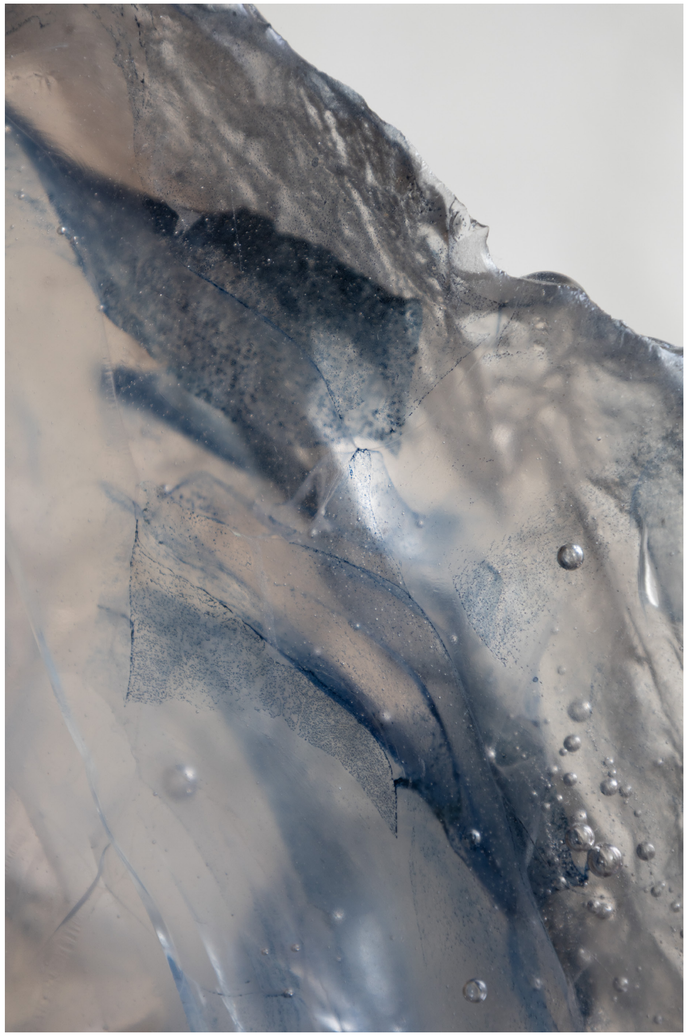


Figura 125
Luís Rodrigues
Área polida em peça final de 5cm de profundidade

la[4], versatilidade que se tornou particularmente determinante no segundo ano do mestrado, quando se optou pela reutilização de determinados moldes em duas fornadas distintas. A primeira corresponderia à utilização do molde tal como originalmente configurado. A segunda resultaria da sua reutilização após a deformação causada pela fornada anterior, não com o intuito de produzir uma versão degradada da peça original, mas uma peça inteiramente distinta, a partir da livre e propositada transformação do molde já comprometido, tendo-se então privilegiado, pela necessidade de programas

4 O vidro próprio para casting permitiu obter níveis elevados de transparência e brilho. O vidro float possibilitou uma ampla variedade de soluções, variando entre diferentes graus de fusão e transparência. O vidro reciclado de garrafa revelou maiores limitações criativas, mostrando-se particularmente adequado para fusões parciais transparentes, ou fusões totais totalmente opacas.

Figura 126
Luís Rodrigues
Comparação entre área polida e área não polida em peça final de 5cm







de patamar curto, a utilização de vidro reciclado de garrafa[5]. Um gesto não indiferente e uma materialização direta da lógica do *destructive character* estabelecida em IV.I.

Encerradas estas considerações de carácter técnico-processual, importa agora refletir sobre o modo como os trabalhos desta fase se articulam com as problemáticas da permanência e da ruína discutidas em III.III. A dificuldade reside, em parte, em separar a eficácia com que essas noções são transmitidas pelos trabalhos de Kiefer e Boltanski da escala, monumentalidade e capacidade de construção de ambientes propícios à imersão que caracterizam as suas obras anteriormente mencionadas. Sendo a criação de instalações e soluções expositivas análogas excedente das possibilidades do presente projeto, procurou-se uma deliberada reorientação desta limitação. Nesse sentido, em vez de deslocar as problemáticas identificadas para uma monumentalidade exterior às peças, procurou-se que residissem na estrutura interna das mesmas, nas considerações da sua configuração final e nas tensões e operações processuais que precederam a sua concretização e que nelas permanecem inscritas. Pretendeu-se, assim, a produção de peças que, na sua própria existência, fossem capazes de abarcar, visual e processualmente, a carga teórica que lhes foi incumbida, apresentando-se como manifestações internas e circunscritas de permanência produzidas através de processos profundamente erosivos.

Como foi discutido no enquadramento teórico, o processo erosivo, embora instintivamente associado à perda e à desagregação, não é exclusivamente destrutivo, é, igualmente, um processo ativo e transformativo, em que os sedimentos desagregados se encontram aptos a dar origem a novas composições e estruturas. Seguindo esta lógica transversal ao projeto, os castings apresentarem-se como zona de confluência de fragmentos não constitui uma decisão ocasional ou meramente formal, mas uma deliberada interconexão desse entendimento da força erosiva com a criação processual dos

5 Devido às grandes dimensões dos moldes de pedra única, estes necessitaram de ser reforçados por grades metálicas, tendo-se considerando, portanto, que se encontrariam estruturalmente aptos a aguentarem duas fornadas distintas. Atendendo à regredida integridade estrutural destes moldes reutilizados, privilegiaram-se estrategicamente programas de curto patamar de modo a evitar problemas durante a cozedura. Neste tipo de patamares, o vidro reciclado de garrafa encontra-se no cúmulo da sua versatilidade de transparência, possibilitando uma grande variedade de graus de translucidez, incluindo a única possibilidade, de acordo com os testes realizados, de obterem transparência total.

trabalhos, materializando diretamente a lógica de erosão e sedimentação. Com esta interconexão como objetivo pré-estabelecido, ruíram-se pedras, vidros, moldes e estruturas metálicas para a criação destes objetos, construídos a partir de fragmentos de rostos, aplicados entre fragmentos de vidro colocados em moldes moldados a partir de fragmentos de pedra. O próprio suporte vítreo constitui-se, portanto, como fragmentação sucessiva de materiais e sedimentação material dos mesmos processos erosivos que o originou.

Se nesta fase culminou a erosão processual dos suportes criados, o mesmo sucedeu sobre os rostos neles inscritos. Após a sua degradação nas gravuras, submetidos à pressão do prelo, à materialidade das gazes e do gesso, ao arrancar do látex e das películas dos decalques, estas últimas entendidas como rijas entidades autónomas[6],

6 O formato e as reduzidas dimensões de alguns dos fragmentos de vidro utilizados, particularmente o vidro reciclado de garrafa e certos vidros próprios para casting, suscitaram uma alteração das instruções do manual da I2ADS. De acordo com estas, a película dos decalques deveria ser aplicada diretamente sobre os fragmentos de vidro antes da sua inclusão nos moldes. No entanto, face à escala reduzida de alguns fragmentos, considerou-se pertinente evitar o risco de as gravuras, uma vez fundidas nos castings, resultarem numa espécie de manta-de-retalhos excessivamente fragmentada. Alternativamente, desenvolveu-se um sistema que permitisse a criação de decalques com a totalidade da extensão das gravuras realizadas, garantindo que, uma vez fundidos, operassem como véus de tinta de maior continuidade, permitindo uma



Figura 127
Luís Rodrigues
Remoção de decalque com impressão papirográfica do papel





e à subsequente queima a centenas de graus nas muflas, estes rostos persistem, subsistem soterrados no interior destas formações vítreas, nesta derrocada e confluência de sedimentos (Figura 127-133). Parte da permanência desta fase reside precisamente na edificação destas estruturas constituídas por fragmentos que, tal como os trabalhos das fases anteriores, congelam um instante do processo erosivo, representando simultaneamente, na sua constituição e nos rostos que nelas permanecem inscritas, a subsistência face a esse mesmo processo.

Aqui considera-se produtivo um paralelismo com a conceção temporal do povo de Tralfamadore, presente em *Matadouro Cinco,* obra à qual o título deste subcapítulo faz referência. Nessa conceção, cada instante não representa um processo linear, mas

disposição mais natural, aleatória e proporcional da imagem, considerado como favorável em termos de resultados plásticos. Para tal, foi desenvolvido um método que evitasse a transferência imediata das películas para o vidro, passando as películas a serem secas lentamente através de múltiplos papéis porosos e, numa fase posterior, suspensas como carcaças durante a secagem, num procedimento análogo ao anteriormente utilizado nos trabalhos em látex. Apenas após considerável deliberação composicional, e agora tratadas como entidades autónomas, são soterradas no interior dos moldes juntamente com os vidros.



Figura 128-129
Luís Rodrigues
Secagem em suspensão do decalque com impressão papirográfica



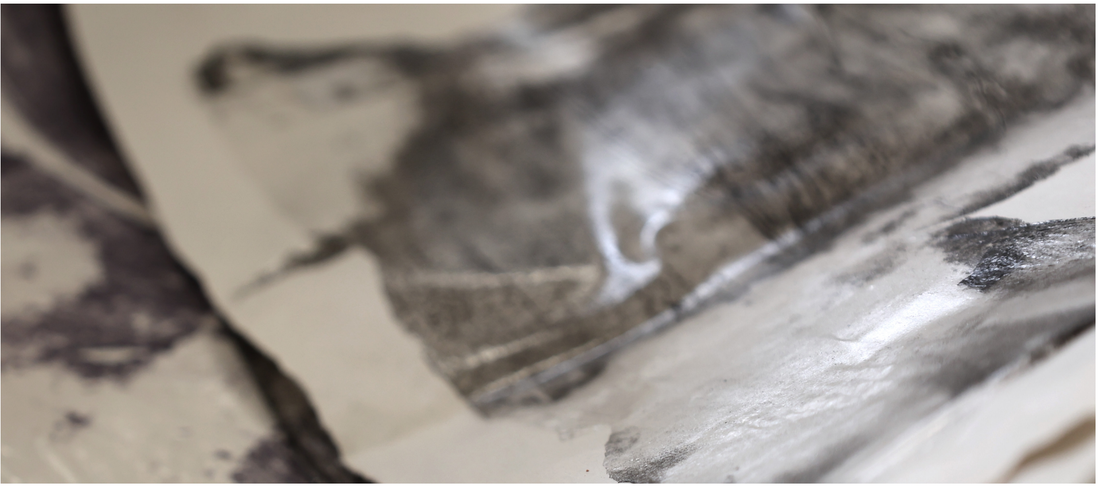






Figura 130-131 | Luís Rodrigues |Decalque com impressão papirográfica após secagem em suspensão







Figura 132-133 | Luís Rodrigues |Decalque com impressão papirográfica soterrado entre os vidros no interior do molde em preparação para fornada

condensa todos os instantes que sobre ele se sobrepõem, noção não distinta daquela analisada na ruína, surgindo a metáfora de que "todos somos, (…), insetos em âmbar" (Vonnegut, 2022, p.99) como representação do ser humano aprisionado num processo não controlável e a cada um destes instantes. Neste raciocínio, as pedras vítreas de maior opacidade, ao sufocarem os rostos no seu interior, estabelecem-se como um paralelo da fossilização das referidas vítimas de Pompeia, das quais permanecem, em muitos casos, elementos esqueléticos no interior dos moldes (Curry, 7 novembro 2024). Já as de maior transparência, com as referidas zonas de polimento a adquirirem especial relevância, adquirem equivalência direta com as fossilizações em âmbar, ao revelarem rostos quase já sem referentes figurativos aprisionados no seu interior, operando como zonas de contemplação desse aprisionamento nesse particular instante erosivo. Em continuidade com os restantes trabalhos do projeto, constituem a expressão mais condensada da representação de um instante específico do processo em que se encontram.

Estes trabalhos não operam, contudo, apenas como congelamento de um instante, constituem igualmente a manifestação visualmente simbólica mais evidente da noção de permanência crescentemente transversal a todo o projeto. A referência aos insetos preservados em âmbar remete, primordialmente, para um processo de fossilização que assegura a subsistência do vestígio aprisionado para além das limitações da sua configuração original. Deste modo, os rostos aprisionados no interior do vidro, aliados à rejeição de efemeridade que este material encarna e à sua subsistência perante um processo tão profundamente erosivo e fragmentário, concretizam o gesto mais intenso de permanência paradoxal do presente projeto, assegurando na sua condição a sua própria subsistência.

Enquanto culminação planeada da investigação, estes calhaus apresentam-se como compressões simultâneas de múltiplas dimensões conceptuais, assumindo a responsabilidade de adquirirem o equilíbrio pretendido entre o lado negativo da erosão e o lado positivo da ruína. Foram concebidos não para sugerir algo que acabou de ruir, mas algo que já ruiu, já desabou e já sedimentou, algo plenamente subsistente numa soterração já constituída, sem que o processo que a originou tenha cessado. São, em coexistência dos rostos com os suportes, estruturas simultaneamente permanentes, erodidas e congeladoras de um instante, edificadas a partir de sucessivas camadas de erosão processual e recomposição material e provenientes dessas mesmas camadas. Constituem, por isso, o culminar de todo o processo investigativo e de toda a compressão conceptual que estruturou o presente projeto.

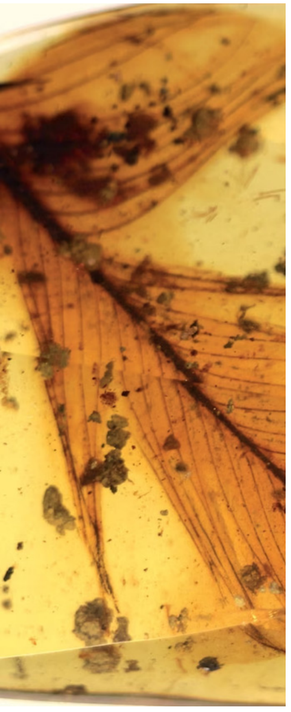


Figura 134
Vestígio de âmbar com 99 milhões de anos com uma carraça agarrada a uma pena de dinossauro
National Geographic





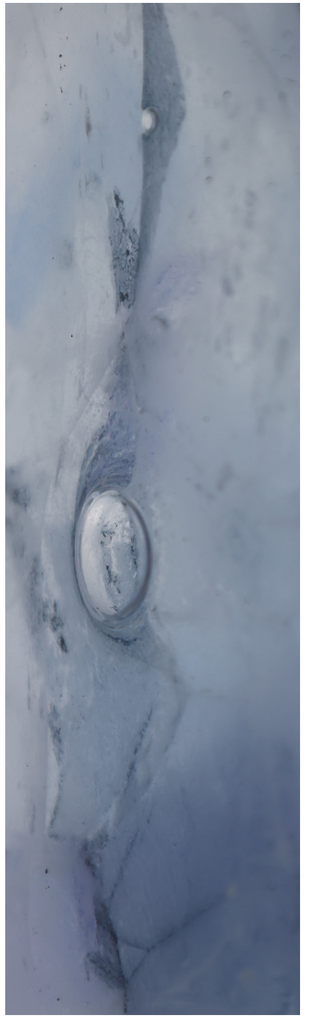




Figura 135-138
Luís Rodrigues
Detalhe de gravuras no interior de peça final de vidro



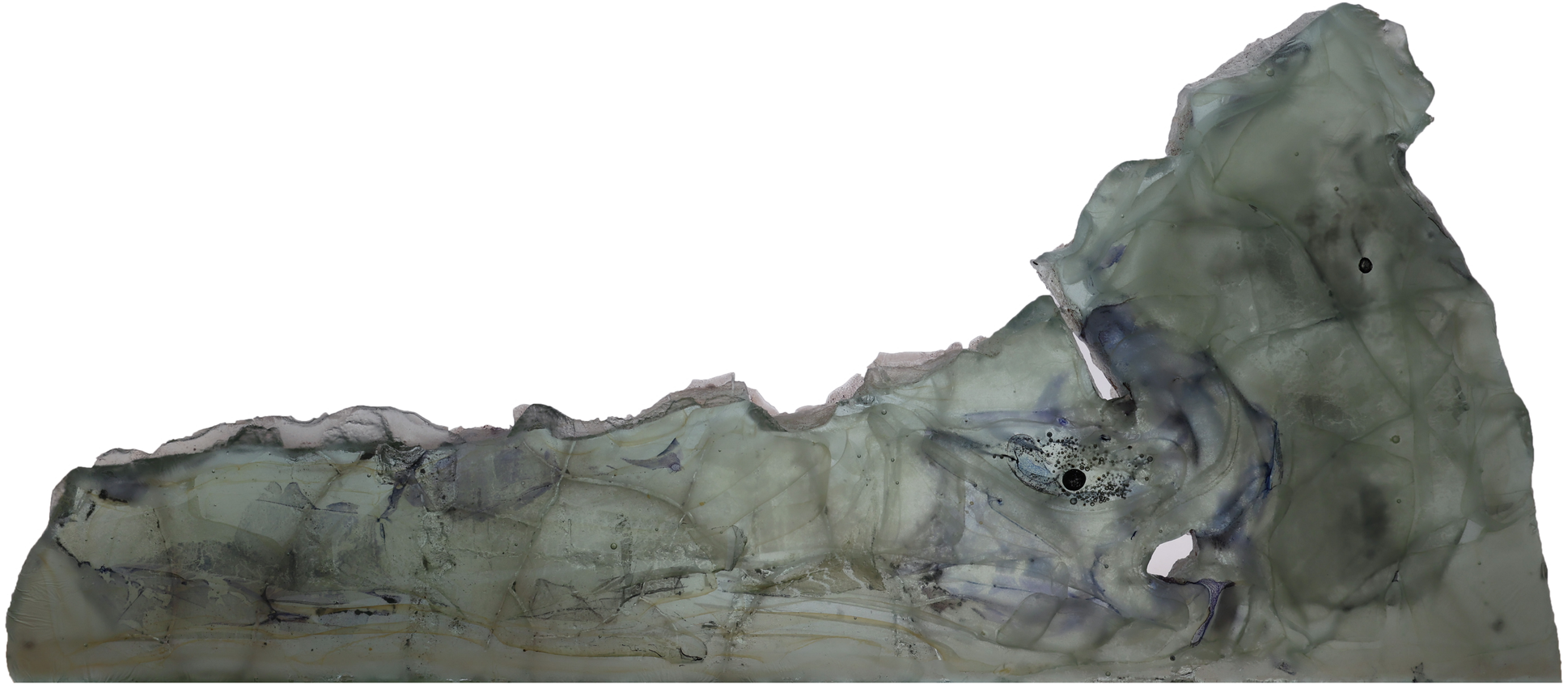


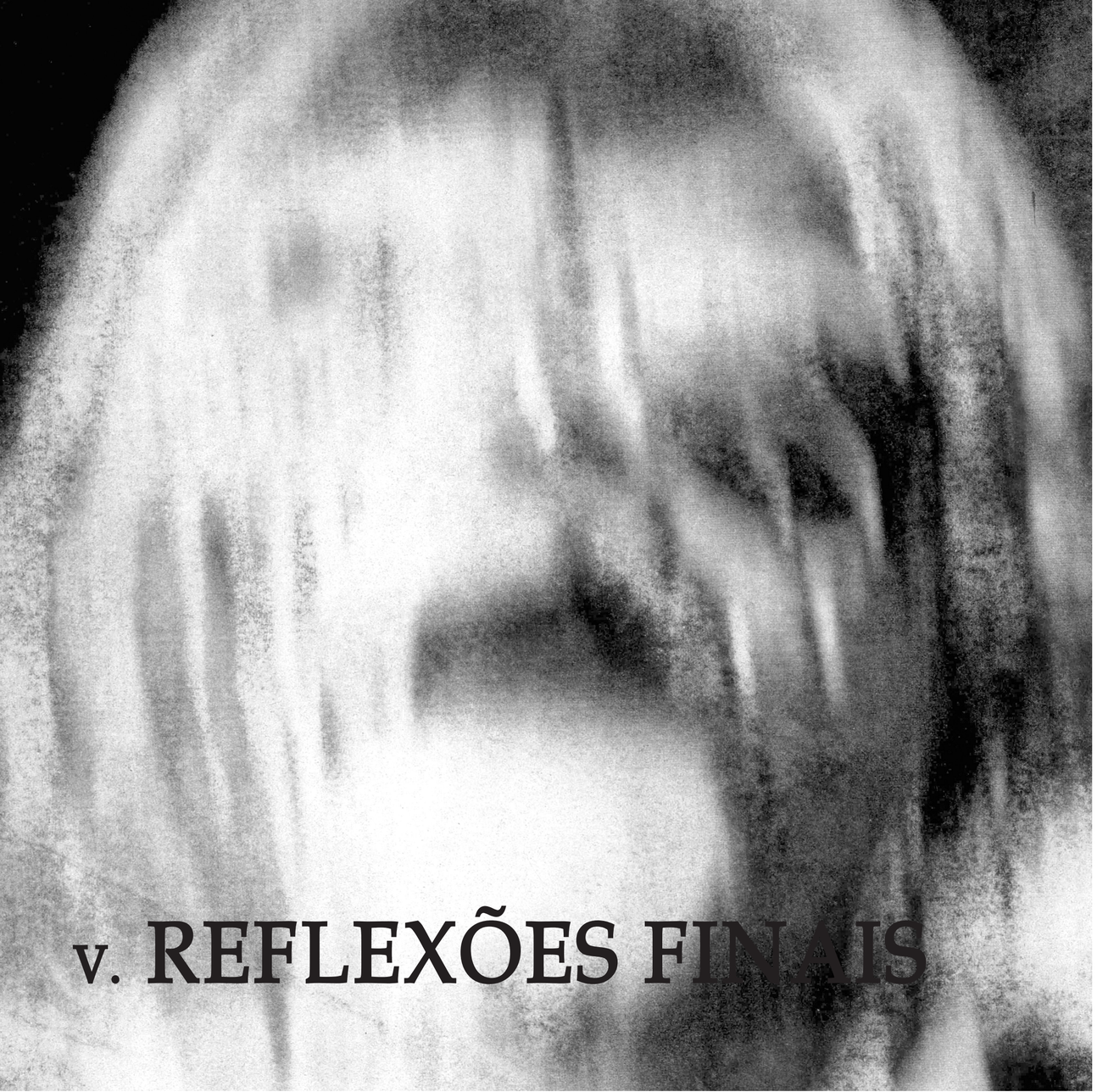
Figura 139-140
Luís Rodrigues
*Nº19// Partido 1 (Insetos em Âmbar)*, 2026
Papirografia fundida em Kiln casting com vidro float de janela
Aprox. 97 por 40 por 3,5cm; 15kg
Ver Ficha Técnica 15







Figura 141-142 | Luís Rodrigues | *Nº16// Quadrado 2 (Insetos em Âmbar)* | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro reciclado de garrafa | Aprox. 97 por 50 por 2cm; 9,5kg | Ver Ficha Técnica 14



# v. REFLEXÕES FINAIS



A investigação desenvolvida ao longo deste projeto permitiu sustentar a hipótese que esteve na sua origem, a condição humana como processo simultaneamente erosivo e permanente, sendo precisamente a compressão entre estes dois polos, aparentemente inconciliáveis, que estrutura a sua compreensão. O percurso investigativo revelou, contudo, que essa tensão antitética não constitui um obstáculo metodológico ou conceptual à construção de uma posição coerente, mas antes a própria condição de possibilidade da investigação, fator que adquiriu robustez com as sucessivas antíteses que emergiram no decorrer do projeto e que exigiram a sua própria compressão e articulação.  Neste sentido, o projeto não pretendeu sustentar que a condição humana é inteiramente degradante na sua inerente violência erosiva. Procurou, antes, demonstrar de que modo essa leitura pode ser articulada com uma leitura centrada na permanência, não apenas de forma coerente e compreensível, mas de modo que ambas se reforcem mutuamente quando pensadas em simultâneo, constituindo, esta compreensão, o principal eixo de toda a investigação, sendo a coexistência destas perspetivas o seu princípio organizador.

A questão que orientou o projeto, relativa a como conciliar, conceptual e plasticamente, uma condição humana definida pela violência erosiva com a sua capacidade de permanência e subsistência, encontrou, deste modo, uma resposta coerente.

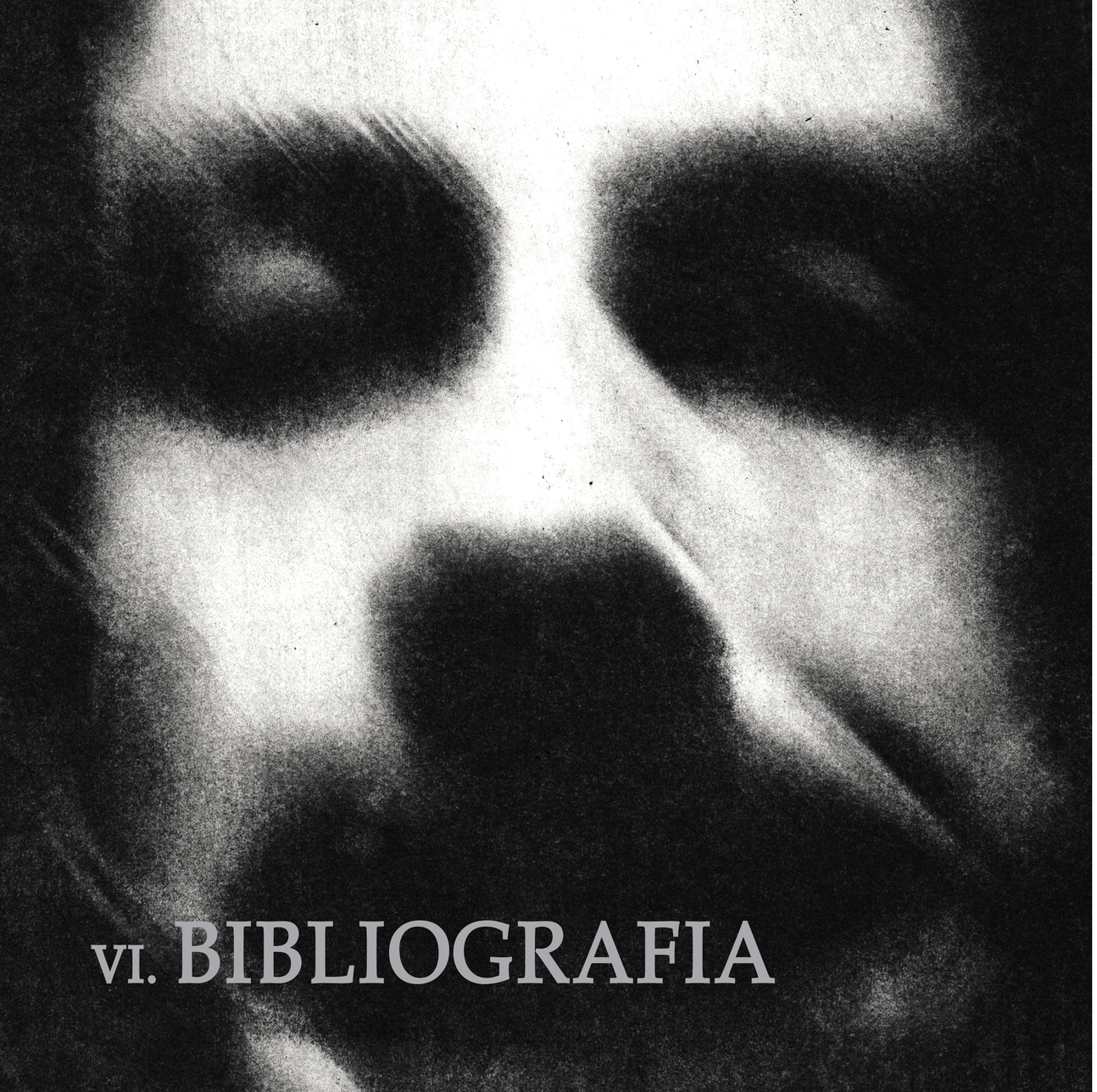
É neste contexto que a noção de erosão adquire a sua significância plena. O termo deixa, então, de designar exclusivamente degradação ou desgaste como um fim absoluto,

para passar a representar um processo contínuo de transformação, no qual a destruição se configura como a condição da qual emergem permanência e subsistência, e iterações equivalentes a um congelamento de um instante que simultaneamente ameaça esse mesmo processo contínuo. A erosão deixa, assim, na sua reformulação, de representar a negação da permanência para se afirmar como uma das suas formas de manifestação.

A produção artística autoral revelou-se decisiva e um fator crucial para a consolidação deste argumento. Longe de funcionar como mera tradução visual da fundamentação teórica, constitui um espaço autónomo de investigação, onde as hipóteses conceptuais puderam ser experimentadas, reformuladas e aprofundadas através da prática. A papirografia, em articulação com os restantes materiais e técnicas introduzidos, deixou de assumir apenas uma função instrumental para integrar de forma essencial o próprio argumento, incorporando materialmente e personificando progressivamente o processo erosivo investigado. A própria maleabilidade e constante reformulação proveniente da parte prática conferiu ao projeto um carácter de transformabilidade que importa assinalar, tendo originado diversas considerações que se revelaram centrais. O próprio desenvolvimento do *destructive character* evidencia este fator. Inicialmente circunscrito, na primeira fase, à técnica basilar da papirografia, passou a manifestar-se progressivamente, na segunda fase, no próprio momento de impressão, e, por fim, na terceira fase, na própria criação dos suportes e nas fornadas do vidro. De igual modo, apenas no decorrer da investigação se tornou plenamente evidente o paradoxo implícito dos *castings* de vidro, onde o material mais estável preserva precisamente os rostos submetidos ao maior grau de degradação. Também a lógica interna da produção autoral foi sendo progressivamente clarificada. O elevado enfoque atribuído ao processo erosivo enquanto princípio organizador da produção conduziu a um conjunto de trabalhos cuja eficácia conceptual reside sobretudo nas relações estabelecidas entre as diferentes obras. Embora cada peça possua autonomia e procure um elevado grau de qualidade plástica, o seu significado constrói-se principalmente no interior de um processo contínuo em que a progressão da erosão prevalece sobre a individualidade de cada objeto.

Embora os objetivos definidos para este projeto tenham sido alcançados, a investigação permanece, admitidamente, aberta. A multitude de autores, conceitos e casos de estudo mobilizados, ainda que explorados ao nível necessário para este projeto, poderá ser ampliada e aprofundada, permitindo reforçar algumas das posições aqui defendidas. Paralelamente, o mesmo se verificou na exploração da técnica da papirografia e das restantes técnicas e materiais com ela articulados que, apesar de terem sido alvo de pesquisa técnica consideravelmente extensa, revelaram hipóteses técnicas que excedem o que foi possível concretizar no tempo disponível. Permanecem, por isso, abertas novas possibilidades de desenvolvimento.

Ainda assim, apesar de haver alguma abertura para continuidade, considera-se que a investigação cumpriu os objetivos a que se propôs, bem como as antíteses que emergiram durante o seu decorrer. Os recursos teóricos mobilizados revelaram-se veículos conceptuais e interpretativos pertinentes para a construção de um argumento coerente e internamente sustentado, enquanto as opções técnicas e materiais do plano artístico autoral se afirmaram como componentes estruturantes da investigação, contribuindo para a consolidação da compressão entre erosão e permanência que esteve na origem do projeto e para uma incorporação eficiente de tudo o que lhes era exigido depois do que fora previamente estabelecido. Em última instância, a partir da palavra-chave *erosão*, que antecedeu a própria formulação concreta do projeto, desenvolveu-se, no final deste percurso, uma densidade teórico-prática que navega por caminhos não inicialmente previstos e de modos não conjeturados, tendo-se configurado, simultaneamente, como o problema, o método e a resposta do projeto, permitindo uma compreensão da condição humana como erosiva e permanente, precisamente através desse processo.



# VI. BIBLIOGRAFIA




Alighieri, Dante. (2011). *A Divina Comédia* (Vasco Graça Moura, Trans.). Lisboa: Quetzal Editores.

Almeida, Teresa, Rocha, Ana, & Machado, Graciela. (2020). *Produção e Aplicação de Decalques em Vidro*. I2ADS.

Arendt, Hannah. (2024). *Eichmann em Jerusalém: Uma Reportagem Sobre a Banalidade do Mal* (Ana Corrêa da Silva, Trans.). Lisboa: Relógio d'Água.

Baqué, Dominique. (2015). *Anselm Kiefer: entre mythe et concept*. Paris: Editions du Regard.

Bataille, Georges. (1985). Mouth (Allan Stoekl, Trans.). In *Visions of Excess: Selected Writings,* 1927-1939 (pp. 59–60). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bolliger, Hans. (1956). *Picasso's Vollard Suite* (Norbert Guterman, Trans.). Londres: Thames And Hudson.

Borges, Jorge Luís. (2013). *O Aleph* (José Colaço Barreiros, Trans.). Lisboa: Quetzal.

Bradbury, Ray. (2020). *Fahrenheit 451*. Lisboa: 11x17.

Bügi, Bernhard Mendes, Zimmer, Nina, Krebs, Sophie, Mentha, Henriette, Soutine, Chaïm, & Hirt, Patrick. (2008). *Soutine und die Moderne/ Soutine and Modernism*. Colónia: DuMont Buchverlag.

Burgin, Richard. (1969). *Conversations with Jorge Luis Borges*. Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston.

Camus, Albert. (2016). *O Mito de Sísifo: Ensaio Sobre o Absurdo* (Urbano Tavares Rodrigues, Trans.). Portugal: Livros do Brasil.

Carroll, Margaret D. (2 novembro 2017). The Blade and the Brush: Rembrandt's Slaughtered Ox and Anatomy of Doctor Deyman. *Oxford Art Journal, 40*(3), 347–369.

Cera, Pedro. (2022). *Berlinde De Bruyckere: No Life Lost - After Humanity*. Retrieved 1 junho 2026, from https://pedrocera.com/exhibitions/no-life-lost-after-humanity

Clarke, Susanna. (2020). *Piranesi*. Londres: Bloomsbury Publishing.

Collection, Pinault. (n.d.). *Still Life - Luc Tuymans*. Retrieved 2 junho 2026, from https://leso-euvres.pinaultcollection.com/en/artwork/still-life

Craig, Kenneth M. (1983). Rembrandt and The Slaughtered Ox. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 46,* 235–239.

Crew, Sarah. (2 março 2025). *Berlinde De Bruyckere: The horror and beauty of life in Belgian artist's profound exhibition at Bozar*. Retrieved 2 junho 2026, from https://www.thebulletin.be/berlinde-de-bruyckere-horror-and-beauty-life-belgian-artists-profound--exhibition-bozar

Curry, Andrew. (7 novembro 2024). Surprising identities of Pompeii victims rewrite stories from the cataclysm. *Science*. Retrieved 1 junho 2026, from https://www.science.org/content/article/surprising-identities-pompeii-victims-rewrite-stories-cataclysm

Dagen, Philippe. (2007). *Monumenta 2007 - Anselm Kiefer - Sternenfall Chute D'étoiles*. Paris: Editions du Regard.

Deleuze, Gilles. (2011). *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (José Miranda Justo, Trans.). Lisboa: Orfeu Negro.

Dillon, Brian (Ed.) (2011). *Ruins*. Londres: Whitechapel Gallery.

Dillon, Brian. (2014). *Ruin Lust*. Londres: Tate Publishing.

Ficacci, Luigi. (2004). *Bacon*. Alemanha: Taschen.

FitzGerald, Michael. (2020). Picasso's Minotaurs. In *Conversations with Picasso* (pp. 229–253).

Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga.

Flam, Jack (Ed.) (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Los Angeles: University of California Press.

Florman, Lisa. (2000). *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930's*. Cambridge: MIT Press.

Fox-Skelly, Jasmin. (11 janeiro 2025). Why some animals appear to mourn their dead. *BBC*. Retrieved 17 fevereiro 2026, from https://www.bbc.com/future/article/20250110-why--some-animals-appear-to-mourn-their-dead

Friedman, Norman. (1968). The Struggle of Vermin: Parasitism and Family Love in Kafka's Metamorphosis. *Ball State University Forum*, *IX*(1), 23–32.

Gilot, Françoise, & Lake, Carlton. (1964). *Life with Picasso*. Nova Iorque: McGraw-Hill Book Co.

Golding, William. (2011). *O Deus das Moscas* (Manuel Marques, Trans.). Lisboa: Leya.

Haag, Kunstmuseum Den. (2015). *Berlinde De Bruyckere*. Retrieved 2 junho 2026, from https://www.kunstmuseum.nl/en/exhibitions/berlinde-de-bruyckere-0

Harrington, Joseph. (n.d.) *Joseph Harrington - About*. Retrieved 1 junho 2026, from https://www.josephharrington.art/about

Hegel, Geord Wilhelm Friedrich. (1975). The Greek Profile (T. M. Knox, Trans.). In *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (pp. 727–738). Londres: Oxford University Press.

Hemingway, Ernest. (2015). *O Velho e o Mar* (Jorge de Sena, Trans.). Porto: Livros do Brasil.

Hobbes, Thomas. (1998). *Leviathan, or the Matter, Forme, & Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civill*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Israel, Inge. (1997). *Rifts in the visible*. Vancouver: Ronsdale Press.

Kettering, Alison M. (2019). After Life: Rembrandt's Slaughtered Ox. *Artibus et Historiae, 79*, 267–286.

Legrand, Gérard. (1983). *Dicionário de Filosofia* (Armindo José Rodrigues & João Gama, Trans.). Lisboa: Edições 70.

Lingwood, James (Ed.) (2002). *Field Trips*. Porto: Fundação de Serralves.

Macaulay, Rose. (1953). A Note on New Ruins. In *Pleasure of Ruins* (pp. 453–457). Londres: Thames and Hudson.

Machado, Graciela & Almozara, Paula. (2023). *Litografia in situ: pedra e papel: [Arqueologia tecnológica]*. I2ADS. https://doi.org/10.34626/2023/2_1/978-989-9049-57-

Maliszewski, Lynn. (2011). Interview with Berlinde de Bruyckere. *Whitehot Magazine of Contemporary Art*. Retrieved 1 junho 2026, from https://whitehotmagazine.com/articles/interview-with-berlinde-de-bruyckere/2239

Marie, Rose, & Hagen, Rainer. (2004). *Goya*. Colónia: Taschen.

McCarthy, Cormac. (2008). *Este País Não É Para Velhos* (Paulo Faria, Trans.). Lisboa: Relógio D'Água.

Monsó, Susana (Host). (6 março 2025). Do animals understand death? [Audio podcast episode]. In *Big Brains Podcast*. The University of Chicago.

Nagel, Thomas. (21 outubro 1971). The Absurd. *The Journal of Philosophy, 68*(20), 716–727.

Nietzsche, Friedrich. (1911). *The Dawn of Day* (J. M. Kennedy, Trans.). Nova Iorque: The MacMillan Company.

Nietzsche, Friedrich. (1974). *Para Além do Bem e do Mal*. Lisboa: Guimarães Editores.





Nietzsche, Friedrich. (1992). *A Genealogia da Moral*. Lisboa: Guimarães Editores.

Presutti, Kelly. (17 outubro 2025). *In His Paintings, Chaïm Soutine Found the Divine in Decay*. Retrieved 10 maio 2026, from https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/chaim-soutine-biography-celeste-marcus-1234757163/

Richardson, John. (2021). *A Life of Picasso IV: The Minotaur Years 1933-1943*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf.

Russell, John. (1993). *Francis Bacon*. Londres: Thames & Hudson.

Saramago, José. (2015). *Ensaio Sobre a Cegueira*. Porto: Porto Editora.

Schopenhauer, Arthur. (1913). *Studies in Pessimism* (Thomas Bailey Saunders, Trans.). Londres: George Allen and Company.

Schopenhauer, Arthur. (1951). Counsels and Maxims (Thomas Bailey Saunders, Trans.). In *Essays: From the Parerga and Paralipomena* (pp. 110–229). Londres: George Allen and UnwinTD.

Schopenhauer, Arthur. (1951). On Human Nature (Bailey Saunders, Trans.). In *Essays: From the Parerga and Paralipomena* (pp. 504–590). Londres: George Allen and UnwinTD.

Schopenhauer, Arthur. (1966). *The World as Will and Representation Volume II* (E. F. J. Payne, Trans.). Nova Iorque: Dover Publication, Inc.

Semin, Didier, Garb, Tamar, & Kuspit, Donald. (1997). *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon.

Simmel, Georg. (2019). *A Ruína* (António Sousa Ribeiro, Trans. Carlos Fortuna Ed.). Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra.

Smithson, Robert. (Dezembro 1967). The Monuments of Passaic. *Artforum, 6*(4), 48–51.

Steer, Emily. (2 dezembro 2024). Artist Michaël Borremans' Beautiful Dark Twisted Fantasy. *AnOther Magazine*. https://www.anothermag.com/art-photography/16048/it-speaks-to-the-unconscious-the-twisted-paintings-of-michael-borremans

Sylvester, David. (1987). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Londres: Thames and Hudson.

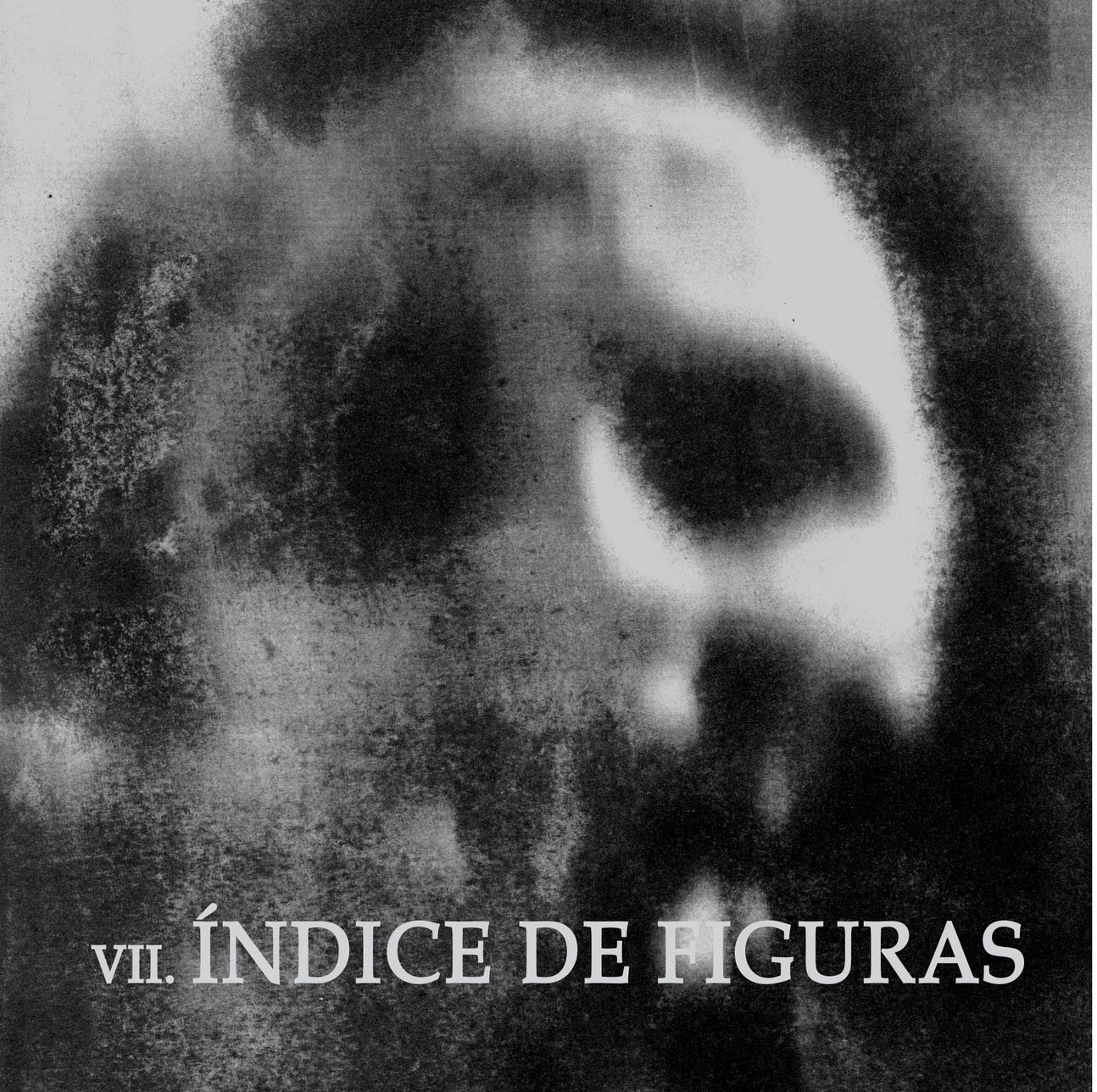
The Metropolitan Museum of Art. *Oscar Muñoz - Narcisos*. Retrieved 25 maio 2026, from https://aut.ac.nz.libguides.com/apa6th/websites#s-lg-box-13315884

Tuchman, Maurice. (1968). *Chaïm Soutine*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

Wetering, Ernst Van de. (2011). *A Corpus of Rembrandt Paintings: V Small-scale History Paintings* (Murray Pearson, Trans.). Dordrecht: Springer.

Wirth, Hauser &. (2011). *Berlinde De Bruyckere: Into One-Another To P.P.P.* Retrieved 2 junho 2026, from https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/3751-berlinde-de-bruyckere-into-one-another-to-p-p-p/

Woscoboinik, Julio. (1998). *The Secret of Borges: A Psychoanalytic Inquiry into His Work* (Dora Carlisky Pozzi, Trans.). Lanham: University Press of America, Inc.



# VII. ÍNDICE DE FIGURAS




Figura 1 Francisco de Goya y Lucientes | *Perro Semihundido* | 1820-23 | Técnica mista sobre parede transferido para tela | 131,5cm por 79,2cm | Museo Nacional del Prado

Figura 2 Vecellio di Gregorio Tiziano | *Sísifo* | 1548-1549 | Óleo sobre tela | 237 cm por 216 cm | Museo Nacional del Prado

Figura 3 Francisco de Goya y Lucientes | *Duelo a Garrotazos* | 1820-23 | Técnica mista sobre parede transferido para tela | 125cm por 261cm | Museo Nacional del Prado

Figura 4 Giovanni Battista Piranesi | *Frontispiece, Fantasy of Ruins with a Statue of Minerva in the Center Foreground* de *Vedute di Roma* | 1748 | Água forte | 49,5 cm por 63 cm | Yale University Art Gallery

Figura 5 John Martin | *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* | 1822 | Óleo sobre tela | 196,8 cm por 287,9 cm | Tate Gallery

Figura 6 Hubert Robert | *Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruine* | 1796 | Óleo sobre tela | 115 cm por 145 cm | Louvre

Figura 7 Hubert Robert | *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* | 4º quarto do século XVIII (antes de 1796) | Óleo sobre tela | 33 cm por 40 cm | Louvre

Figura 8 Peter Paul Rubens | *Prometheus Bound* | 1611-1618 | Óleo sobre tela | 242.6 cm por 209.6 cm | Philadelphia Museum of Art

Figura 9 Pablo Picasso | *Minotaure Dans une Barque Sauvant une Femme* | 1937 | Guache e tinta sobre papel | 22 cm por 27 cm | Apollo Magazine

Figura 10 Pablo Picasso | *Minotaure Attaquant une Amazone* | 1933 | Água forte | 19 cm por 26.5 cm | Sotheby's

Figura 11 Pablo Picasso | *Minotaur Caressing the Hand of a Sleeping Woman with its Muzzle* | 1933 | Ponta seca | 29.9 cm por 36.5 cm | Museo Picasso Málaga

Figura 12 Pablo Picasso | *La Minotauromachie* | 1935 | Água-forte e talho-doce | 49.6 cm por 69.6 cm | The Museum of Modern Art/ Estate of Pablo Picasso

Figura 13 Michaël Borremans | *Fire From the Sun (Five Figures, Three Limbs)* | 2007 | Óleo sobre tela | 190 cm por 300 cm | David Zwirner

Figura 14 Pablo Picasso | *Blind Minotaur Guided in the Night by a Little Girl with a Pigeon* | 1934 | Água-forte | 23.8 cm por 29.8 cm | The Museum of Modern Art

Figura 15 Pablo Picasso | *Blind Minotaur Guided Through a Starry Night by Marie-Thérèse with a Dove* | 1934 | Água-tinta, raspador, ponta seca e buril | 24.7 cm por 34.7 cm | Phillips Auctioneers

Figura 16 Pablo Picasso | *Sculptor and His Self Portrait Serving as a Pedestal for the Head of Marie-Thérèse* | 1934 | Água-forte | 19.4 cm por 26.7 cm | The Museum of Modern Art

Figura 17 Pablo Picasso | *Old Sculptor at Work II* | 1934 | Água-forte | 19.4 cm por 26.7 cm | The Museum of Modern Art

Figura 18 Francisco de Goya y Lucientes | *Witches' Sabbath, or the Great He-Goat* | 1820-1823 | Pintura mural transferida para tela | 140.5 cm por 435.7 cm | Museo Nacional del Prado

Figura 19 Francisco de Goya y Lucientes | *The Pilgrimage to San Isidro* | 1820-1823 | Pintura mural transferida para tela | 436 cm por 138.5 cm | Museo Nacional del Prado

Figura 20 Peter Paul Rubens | *Saturn Devouring a Son* | 1636-1638 | Óleo sobre tela | 182.5 cm por 87 cm | Museo Nacional del Prado

Figura 21 Francisco de Goya y Lucientes | *Saturn* | 1820-1823 | Pintura mural transferida para tela | 143.5 cm por 81.4 cm | Museo Nacional del Prado

Figuras 22-23 Luís Rodrigues | Processo de edição de fotografias

Figura 24 Harmensz. van Rijn Rembrandt | *Slaughtered Ox* | 1655 | Óleo sobre tela | 94 cm por 69 cm | Musée du Louvre

Figura 25 Pieter Bruegel, o Velho | *Prudence (Prudentia)* | 1559-60 | Talho doce | 22 cm por 29.5 cm | The Metropolitan Museum of Art

Figura 26 Harmensz. van Rijn Rembrandt | *Anatomy Lesson of Dr. Jan Deijman* | 1656 | Óleo sobre tela | 100 cm por 134 cm | Amsterdam Museum

Figura 27 Bible moralisée - Harley 1527 | 1230-1234 | França, Alta Idade Média | Estilo gótico | 40 cm por 27.5 cm | Ziereis Faksimiles; British Museum

Figura 28 Marten van Cleve | *Peasant Parlour with Noble Visitors* | 1566 | Óleo sobre tela | 123 cm por 144 cm | Kunsthistorisches Museum

Figura 29 Chaïm Soutine | *Carcass of Beef* | 1926 | Óleo sobre tela | 116.2 cm por 80.65 cm | Minneapolis Institute of Art

Figura 30 Chaïm Soutine | *Carcass of Beef* | 1925 | Óleo sobre tela | 130.97 cm por 98.11 cm | Buffalo AKG Art Museum

Figura 31 Francis Bacon | *Figure with Meat* | 1954 | Óleo sobre tela | 129.9 cm por 122 cm | Art Institute of Chicago

Figura 32 Francis Bacon | *Painting* | 1946 | Óleo e pastel sobre tela | 197.8 cm por 132.1 cm | The Museum of Modern Art

Figura 33 Berlinde De Bruyckere | *Into One-another I to P.P.P.* | 2010-11 | Cera, madeira, vidro, armadura de ferro e epóxi | 193 cm por 183 cm por 86 cm | Burlington Contemporary

Figura 34 Berlinde De Bruyckere | *Into One-another I-III to P.P.P.* | 2010-11 | Cera, madeira, vidro, armadura de ferro e epóxi | 193 cm por 183 cm por 86 cm cada | Contemporary Art Daily

Figura 35 Luís Rodrigues | Nº1 (Látex) | Nome | 2026 | Papirografia sobre látex desidratado | ? cm por ? cm

Figura 36 Berlinde De Bruyckere | *We are all Flesh (Istanbul)* | 2011-2012 | Epóxi, armação de ferro e pele de cavalo tratada | 385 cm por 175 cm 150 cm | Galleria Continua

Figura 37-38 Berlinde De Bruyckere | *Into One Another I to P.P.P., Into One Another III to P.P.P.* | 2010 | Cera, madeira, vidro, armadura de ferro e epóxi | 193 cm por 183 cm por 86 cm | Elephant Art

Figura 39-40 Gessos de vítimas de Parque Arqueológico de Pompeia | Pompeii Sites

Figura 41 Berlinde De Bruyckere | *Into One Another II to P.P.P.* | 2010 | Cera, madeira, vidro, armadura de ferro e epóxi | 193 cm por 183 cm por 86 cm | Hauser & Wirth

Figura 42 Luc Tuymans | *Still Life* | 2002 | Óleo sobre tela | 347 cm por 500 cm | David Zwirner

Figura 43 Anselm Kiefer | *Sursum Corda* | 2016 | Ferro, chumbo, fotografias, tecido, tinta, areia, arame e flores secas | 899 cm por 330 cm por 440 cm | White Cube

Figura 44 Anselm Kiefer | *Die Himmelspaläste* | 2003-18 | Instalação em La Ribaute/ Fundação Eschaton-Anselm Kiefer, em Barjac | Gagosian





Figura 45 Anselm Kiefer | *Verunglükte Hoffung*, 2007, na Exposição *Sternenfall/Chute d'étoiles* em *Monumenta 2007*, Grand Palais | Betão, barco de chumbo, ferro | Didier Plowy

Figura 46 Anselm Kiefer | *Sonnenschiff*, 2007, na Exposição *Sternenfall/Chute d'étoiles em Monumenta 2007*, Grand Palais | Betão, terra, ferro, livros de chumbo, girassóis | 800 cm por 400 cm por 700 cm | Boualem Boudjaou

Figura 47-48 Anselm Kiefer | *Verunglükte Hoffung*, 2007, na Exposição S*ternenfall/Chute d'étoiles em Monumenta 2007*, Grand Palais | Betão, barco de chumbo, ferro | Charles Duprat, Artribune

Figura 49 Christian Boltanski | *Monument: Les Enfants de Dijon* | 1985 | Salpêtrière Chapel, Paris | Instalação | Ernt Jank, As I Was Moving Ahead

Figura 50-51 Oscar Muñoz | *Narcisos (série)* | 1995 | Poeira de carvão sobre vidro sobre Plexiglas | 36.2 cm por 36.2 cm 2.9 cm; 2 kg | The Metropolitan Museum of Art

Figura 53-58 Luís Rodrigues | Processo papirografia - goma laca; goma arábica; goma arábica em pedra; evolução de imagem papirográfica; goma laca diluída; tintagem da matriz

Figura 59 Reflectografia de infravermelho (2007) de *Salvator Mundi* | Leonardo da Vinci | 1995 | Óleo sobre tela | 45.4 cm por 65.6 cm | Salvator Mundi Revisited

Figura 60 Luís Rodrigues | Composição original das imagens utilizadas, posteriormente editadas

Figura 61 Luís Rodrigues | Progressão das fases do processo prático

Figura 62-63 Luís Rodrigues | Texturas das impressões papirográficas em papel

Figura 64 Luís Rodrigues | Nº14 | 2025 | Papirografia tingida sobre pasta de papel | Aprox. 80 por 100cm

Figura 65 Luís Rodrigues | Nº29 | 2025 | Papirografia sobre papel de algodão | Aprox. 80 por 100cm

Figura 66-69 Luís Rodrigues | Processo papirografia para fusões - tintagem de matrizes com esmaltes de vidro e óxido de ferro; criação de respiradouros com furos no vidro superior e arames de cobre; preparação para fornada

Figura 70-71 Luís Rodrigues | Detalhes das bolhas criadas pelos materiais papirográficos

Figura 72-75 Luís Rodrigues | Processo de criação dos suportes de gaze embebida em gesso e impressão nos mesmos através de papirografia

Figura 76-79 Luís Rodrigues | Processo de criação dos suportes de látex e impressão e tintagem dos mesmos através de papirografia

Figura 80-83 Luís Rodrigues | Testes realizados para testar configuração e ingredientes ideais para a criação dos suportes

Figura 84 Luís Rodrigues | Textura dos limites dos objetos finais

Figura 85-86 Luís Rodrigues | Textura dos objetos finais após impressão

Figura 87-88 Luís Rodrigues | Textura de suportes de látex criados sobre os suportes de gaze embebida em gesso

Figura 89 Luís Rodrigues | Textura de suportes de látex criados diretamente sobre matriz papirográfica

Figura 90 Luís Rodrigues | Guerra Quotidiana, 2025, na exposição Prémio Árvore das Virtudes 2026 na Cooperativa Árvore | Papirografia sobre látex | Aprox. 180 por 200cm

Figura 91 **Luís Rodrigues** | Detalhe de látex sob tensão a degradar-se | Trabalho meu de látex, 2025, na exposição Giallo na Casa do Corim | Látex tingido com papirografia | Aprox.75 por 100cm

Figura 92-94 **Luís Rodrigues** | Ilhós e ganchos de talhante como método expositivo de trabalhos de gaze embebida em gesso

Figura 95-96 **Luís Rodrigues** | Pregos e ganchos de talhante como método expositivo de trabalhos de látex

Figura 97 **Luís Rodrigues** | Vitrine/expositor como método expositivo de trabalhos de látex | Nº1 (látex) | 2025-26 | Látex tingido com papirografia | Aprox. 100cm por 130cm

Figura 98 **Luís Rodrigues** | Nº1 (gazes) | 2025-26 | Papirografia sobre gaze embebida em gesso | Aprox. 80 por 100cm

Figura 99 **Luís Rodrigues** | Nº2 (gazes) | 2025-26 | Papirografia sobre gaze embebida em gesso | Aprox. 80 por 100cm

Figura 100 **Luís Rodrigues** | Processo papirografia para decalques para kiln casting - criação de tinta com esmaltes de vidro, óxido de ferro e óleo de linhaça

Figura 101 **Luís Rodrigues** | Processo de criação de decalques - mistura de goma arábica, água e glicerina

Figura 102-103 **Luís Rodrigues** | Impressão papirográfica para decalques realizada após a invesigação técnica realizada

Figura 104 **Joseph Harrington** | *Ravine* | 2015 | Kiln casting em vidro | 92cm por 41cm por 33cm | Joseph Harrington

Figura 105 **Luís Rodrigues** | *Nº3 (Calhaus Sedimentares)* | 2025 | Papirografia fundida em Kiln casting com vidro de soprar reciclado | Aprox. 17 por 30 por 52cm, 6kg | Ver Ficha Técnica 2

Figura 106-107 **Luís Rodrigues** | Criação de composição com várias pedras e realização de grade metálica para fortalecimento do molde

Figura 108-110 **Luís Rodrigues** | Remoção de pedras de molde criado com composição de várias pedras





Figura 111-112 **Luís Rodrigues** | Criação de composição de pedra única através de fragmentos

Figura 113-118 **Luís Rodrigues** | Remoção de fragmentos de pedra de molde de pedra única

Figura 119-120 **Luís Rodrigues** |Secagem de molde de pedra única

Figura 121-122 **Luís Rodrigues** |Fragmentos de pedra após remoção dos moldes

Figura 123 **Luís Rodrigues** | Fissuras hipertróficas e hipotróficas em peça final

Figura 124 **Luís Rodrigues** | Área polida em peça final de 25cm de profundidade

Figura 125 **Luís Rodrigues** | Área polida em peça final de 5cm de profundidade

Figura 126 **Luís Rodrigues** | Comparação entre área polida e área não polida em peça final de 5cm

Figura 127 **Luís Rodrigues** | Remoção de decalque com impressão papirográfica do papel

Figura 128-129 **Luís Rodrigues** | Secagem em suspensão do decalque com impressão papirográfica

Figura 130-131 **Luís Rodrigues** | Decalque com impressão papirográfica após secagem em suspensão

Figura 132-133 **Luís Rodrigues** | Decalque com impressão papirográfica soterrado entre os vidros no interior do molde em preparação para fornada

Figura 134 **Vestígio de âmbar com 99 milhões de anos com uma carraça agarrada a uma pena de dinossauro** | National Geographic

Figura 135-138 **Luís Rodrigues** | Detalhe de gravuras no interior de peça final de vidro

Figura 139-140 **Luís Rodrigues** | ***Nº19// Partido 1 (Calhaus Sedimentares)*** | 2026 | Papirografia fundida em Kiln casting com vidro float de janela | Aprox. 97 por 40 por 3,5cm | 15kg | Ver Ficha Técnica 15

Figura 141-142 **Luís Rodrigues** | ***Nº16// Quadrado 2 (Calhaus Sedimentares)*** | 2026 | Papirografia fundida em kiln casting com vidro reciclado de garrafa| Aprox. 97 por 50 por 2cm; 9,5kg | Ver Ficha Técnica 14



# VIII. ANEXOS

VIII.I. Catalogação das Obras Realizadas


167-196 *Nº3-Nº36 (A Tarde do Grande Fogo)* | Luís Rodrigues | 2025-26 | Papirografia sobre papel de jornal e papel de algodão; papirografia tingida sobre pasta de papel | Aprox. 80 por 100cm cada

197-203 *Nº3-Nº9 (Monte de Cinzas, Bule de Chá)* | Luís Rodrigues | 2025-26 | Papirografia sobre gaze embebida em gesso | Aprox. 80 por 100cm cada

204-205 *Guerra Quotidiana* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia sobre látex | Aprox. 180 por 200cm

206 *Nº2 (Troféus de Caça)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia sobre látex | Aprox. 100 por 170cm

207 *Nº5 (Troféus de Caça)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia sobre látex | Aprox. 100 por 130cm

208 *Nº4 (Troféus de Caça)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia sobre látex | Aprox. 75 por 100cm

209 *Nº3 (Troféus de Caça)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia sobre látex | Aprox. 75 por 100cm

210-221 *Nº1-Nº8 (Fusões)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia e arame de cobre fundidos em vidro float | Aprox. 20 por 30cm | Ficha Técnica 2; Ficha Técnica 9

222-223 *Nº5 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro float | Aprox. 9 por 7 por 37cm | 3,2kg | Ficha Técnica 3

224-225 *Nº7 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro reciclado de garrafa | Aprox. 31 por 33 por 22cm | 11kg | Ficha Técnica 5, 6, 7

226-227 *Nº4 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro reciclado de garrafa | Aprox. 20 por 20 por 14cm | 4,2kg | Ficha Técnica 3

228-229 *Nº6 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro float | Aprox. 16cm por 29cm por 22cm | 7kg | Ficha Técnica 4

230 *Nº9 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro reciclado de garrafa | Aprox. 22 por 2,5 por 42cm | 4,3kg | Ficha Técnica 8

231-233 *Nº8 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro float | Aprox. 37 por 2 por 28cm | 3,6kg | Ficha Técnica 8

231 *Nº10 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro de soprar | Aprox. 33 por 2,5 por 22cm | 4,2kg | Ficha Técnica 10

232-233 *Nº13 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro de soprar | Aprox. 17 por 30 por 52cm | 20,3kg | Ficha Técnica 11

234-235 *Nº14 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2025 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro de soprar | Aprox. 23 por 22 por 52cm | 25kg | Ficha Técnica 12

236-237 *Nº15// Quadrado 1 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro reciclado de garrafa | Aprox. 89 por 40 por 2,5cm | 12,25kg | Ficha Técnica 13

238-239 *Nº17// Pontiagudo 1 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro float | Aprox. 95 por 25 por 2,5cm | 10,75kg | Ficha Técnica 15

240-241 *Nº18// Pontiagudo 2 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro reciclado de garrafa | Aprox. 95 por 25 por 1,5cm | 8,5kg | Ficha Técnica 16

242-243 *Nº21// Pequeno 1 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro float | Aprox. 29 por 58 por 3cm | 11,25kg | Ficha Técnica

244-245 *Nº22// Pequeno 2 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro reciclado de garrafa | Aprox. 25 por 55 por 2cm | 8kg | Ficha Técnica

246-247 *Nº23// Sílica 1 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro de *casting* | Aprox. 96 por 30 por 2,5cm | 9kg | Ficha Técnica

248-249 *Nº24// Sílica 2 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro float | Aprox. 92 por 25 por 1,5cm | 9kg | Ficha Técnica

250-251 *Nº25// Novo 1 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro reciclado de garrafa | Aprox. 58 por 82 por 1,5cm | 15,6kg | Ficha Técnica

252-253 *Nº26// Novo 2 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro float | Aprox. 56 por 80 por 1,2cm | 14kg | Ficha Técnica

254-255 *Nº27// Xisto 1 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro reciclado de garrafa | Aprox. 90 por 55 por 1cm | 11,5kg | Ficha Técnica

256-257 *Nº28// Xisto 2 (Insetos em Âmbar)* | Luís Rodrigues | 2026 | Papirografia fundida em *kiln casting* com vidro float | Aprox. 90 por 55 por 1cm | 11kg | Ficha Técnica

258-285 Registo Fotográfico da Exposição da Prova Pública de Mestrado em Artes Plásticas





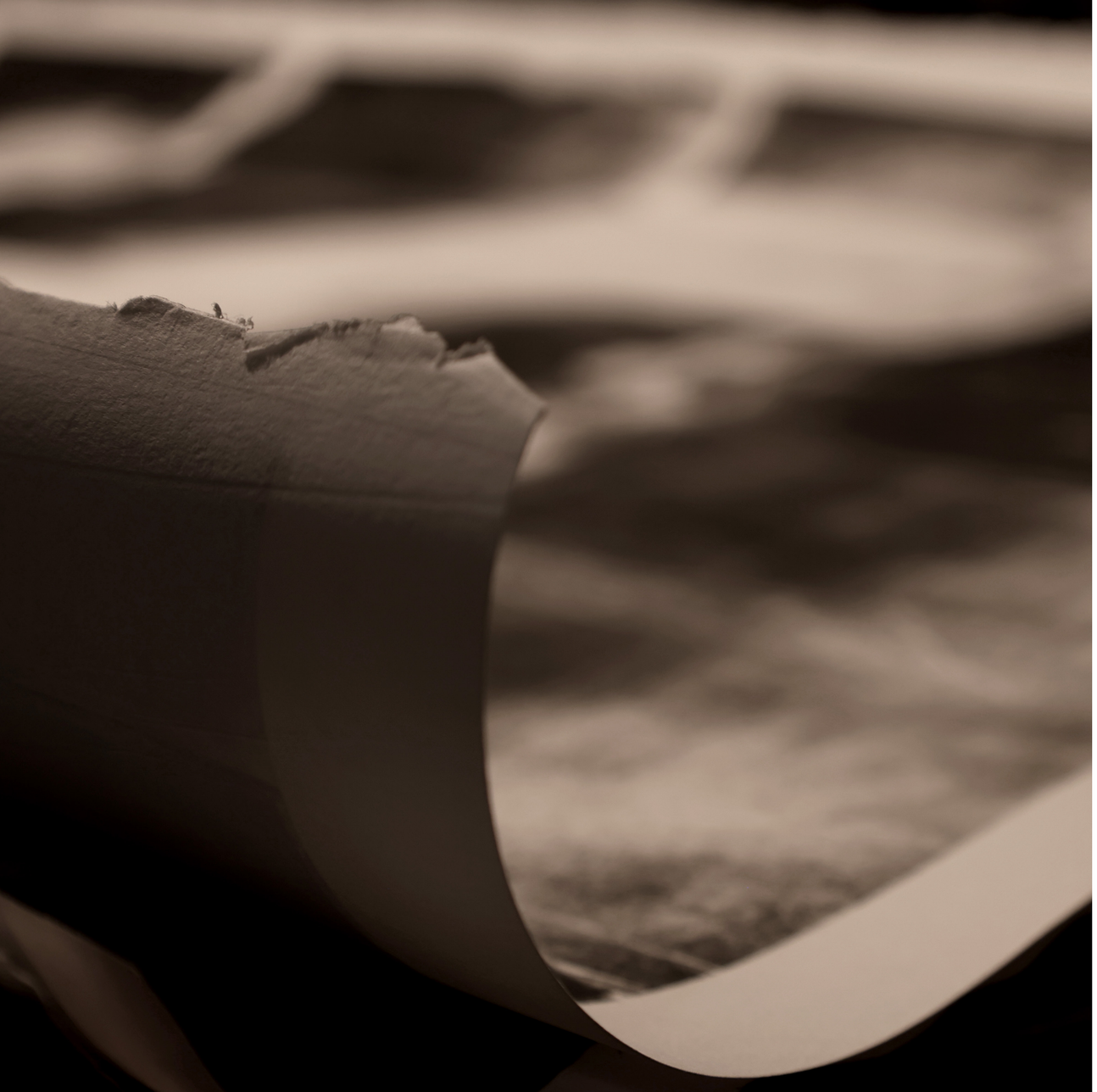








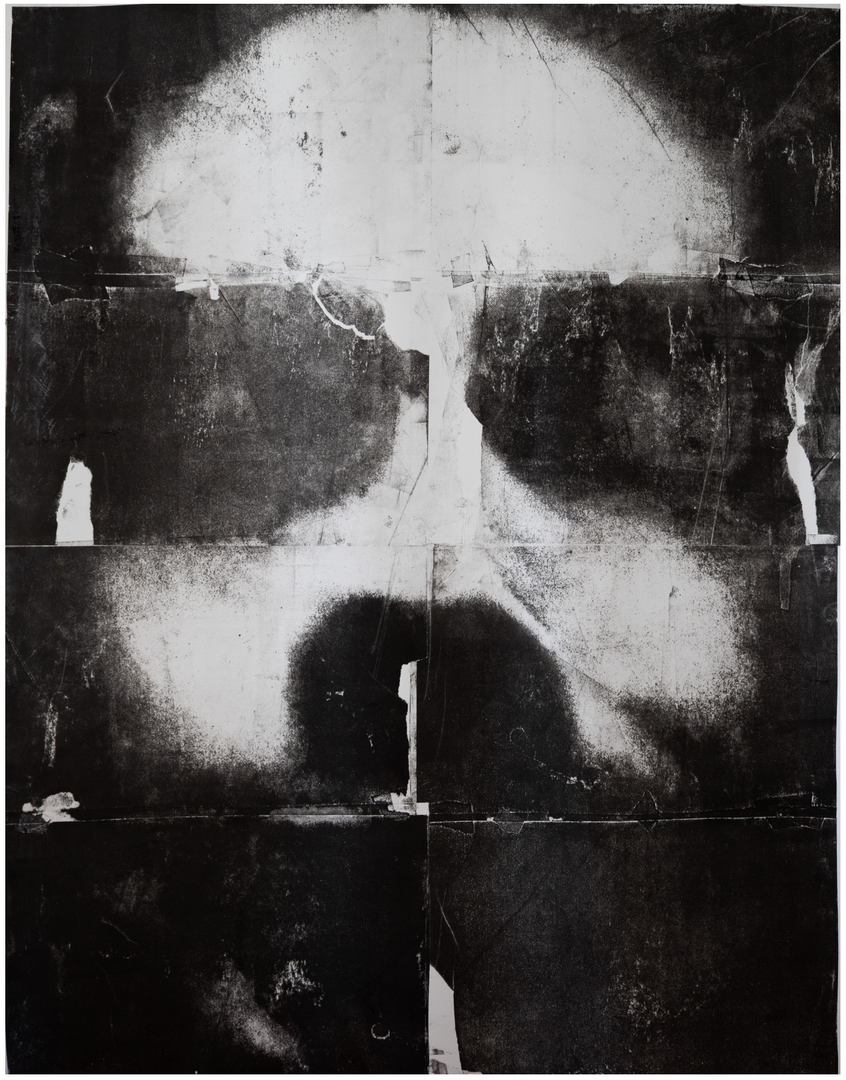














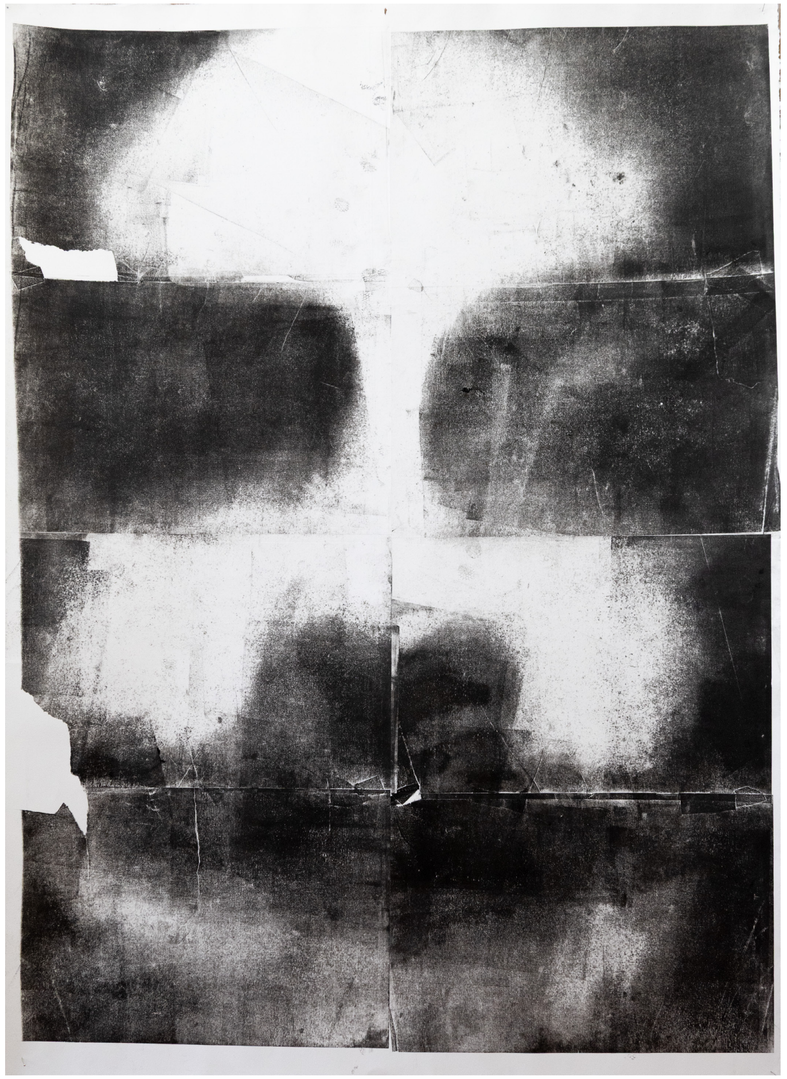
















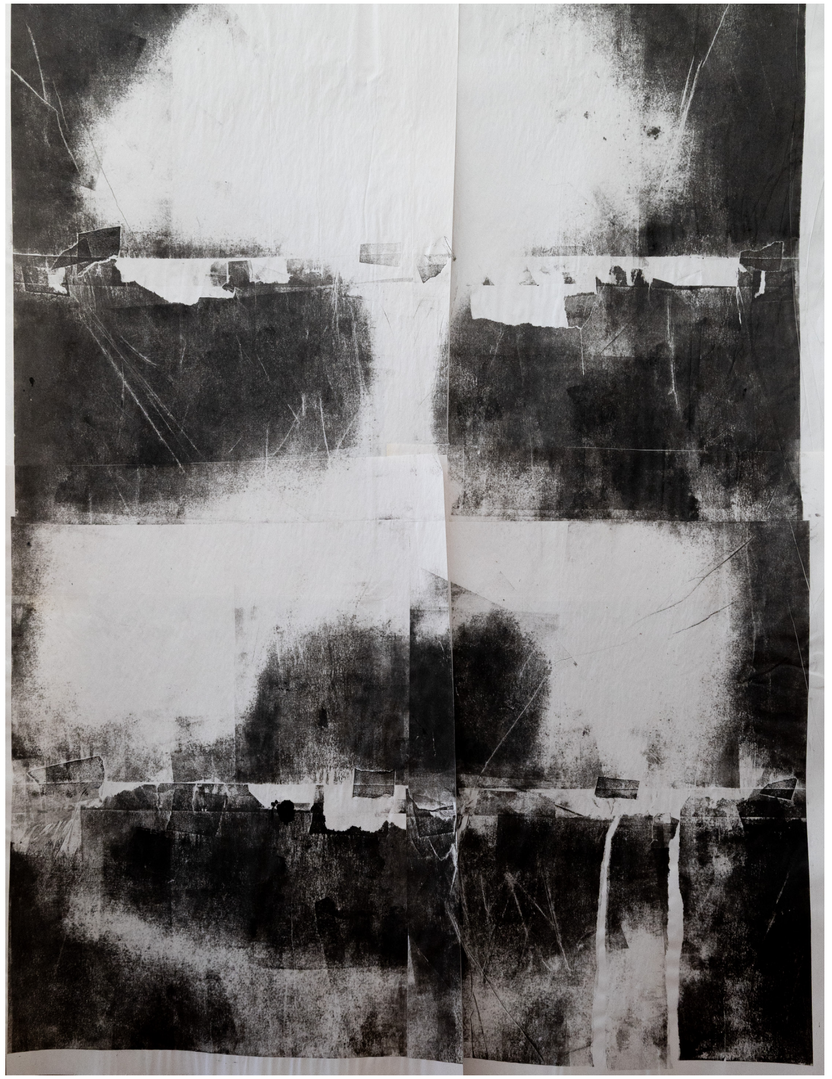














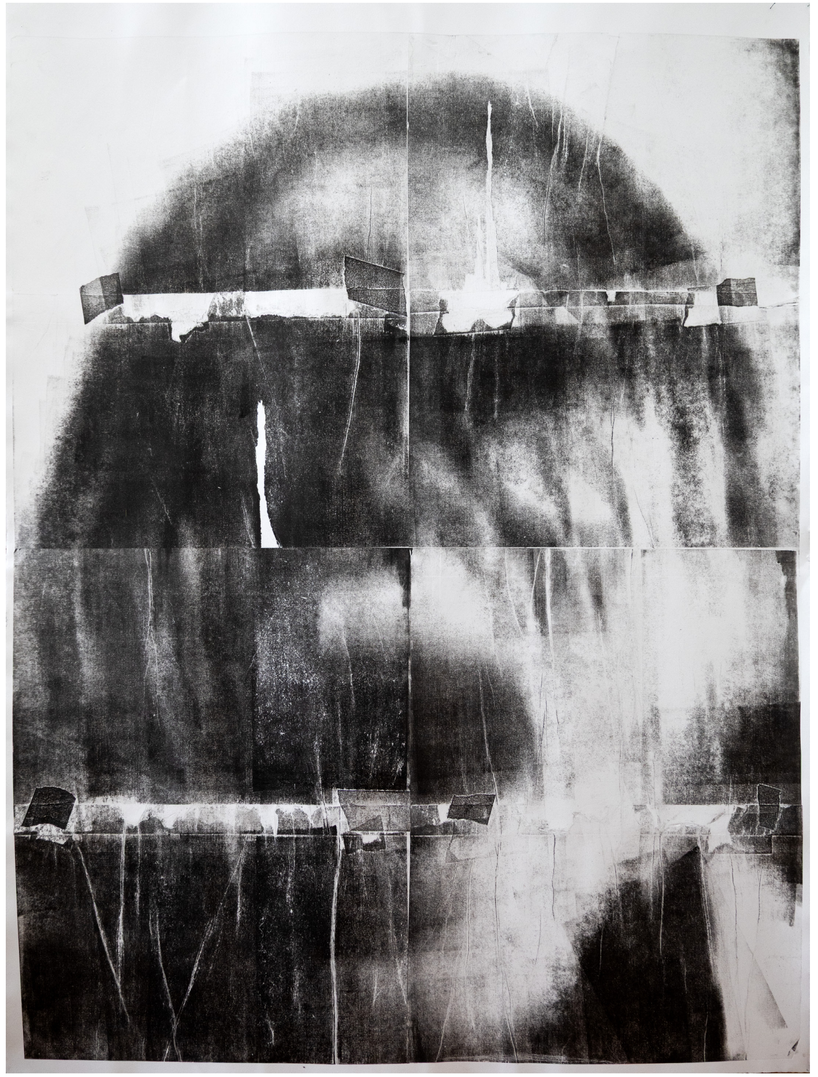






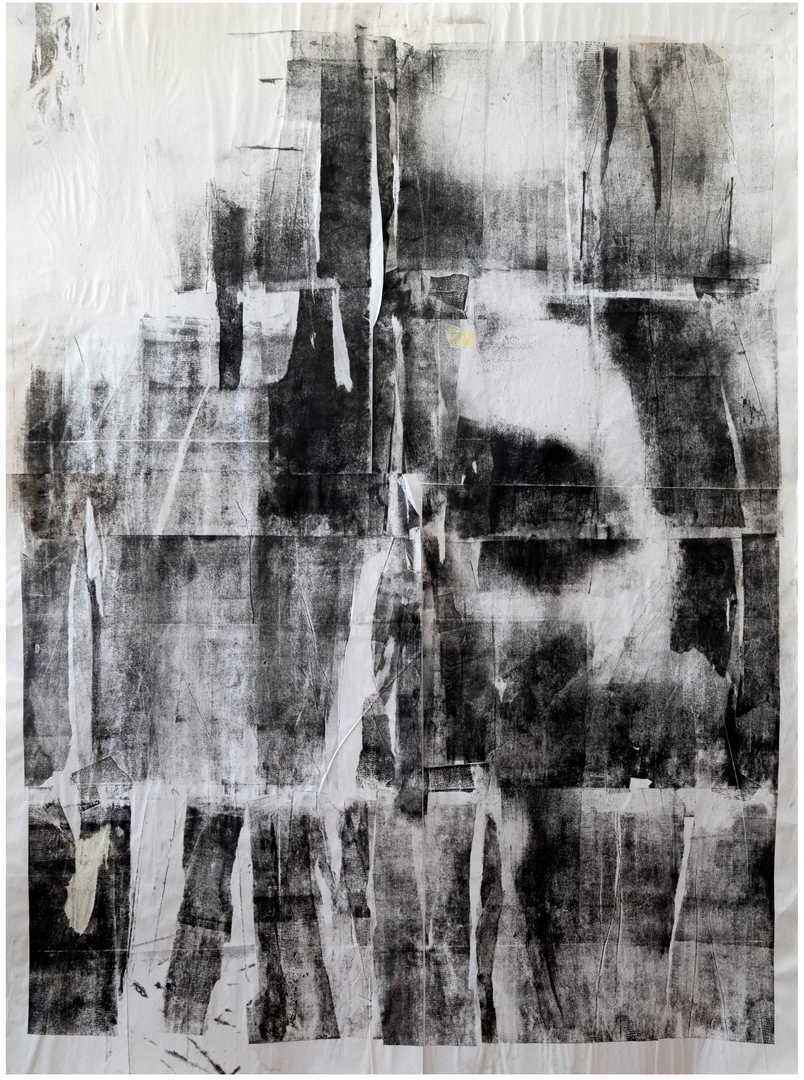
















































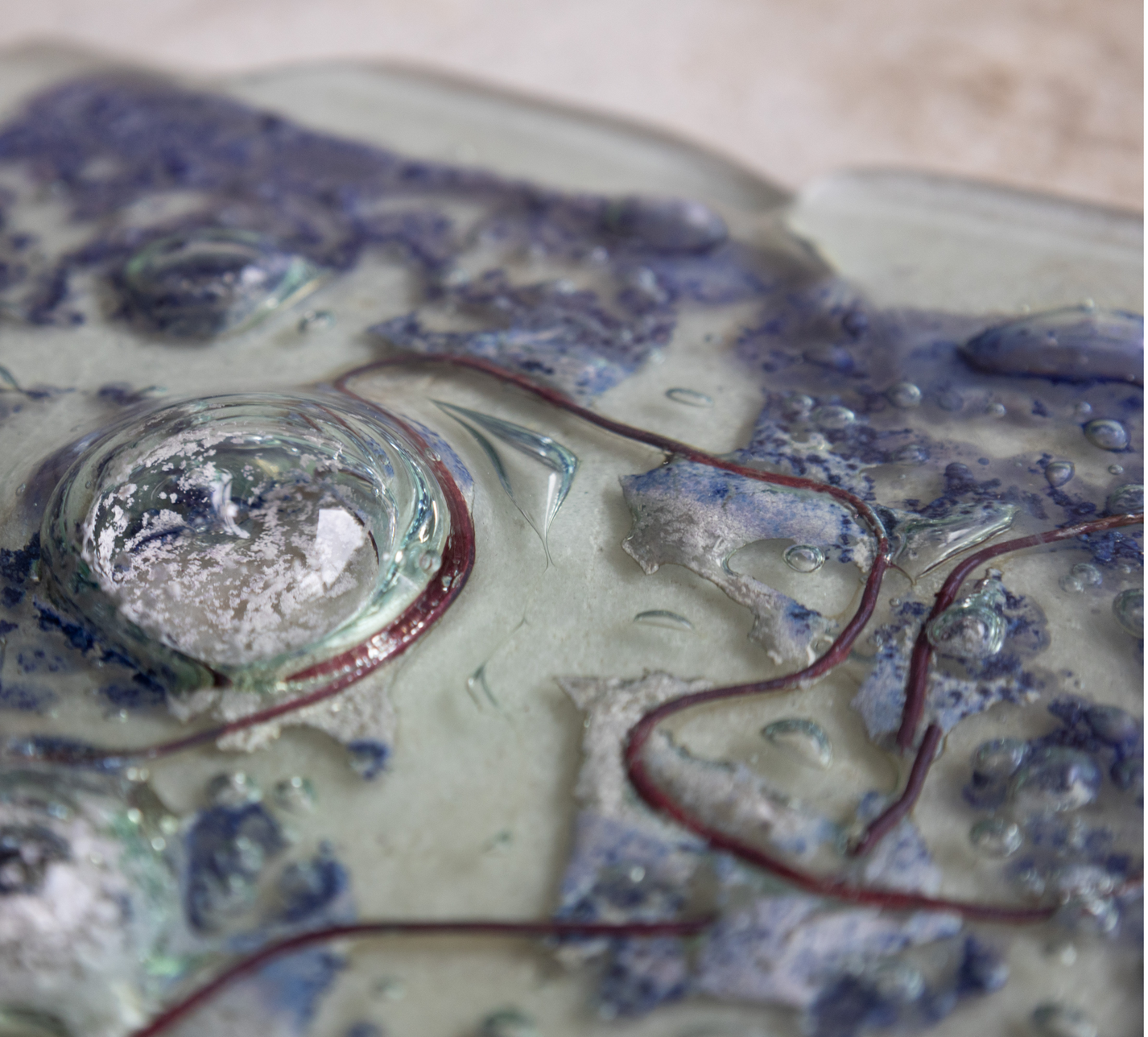






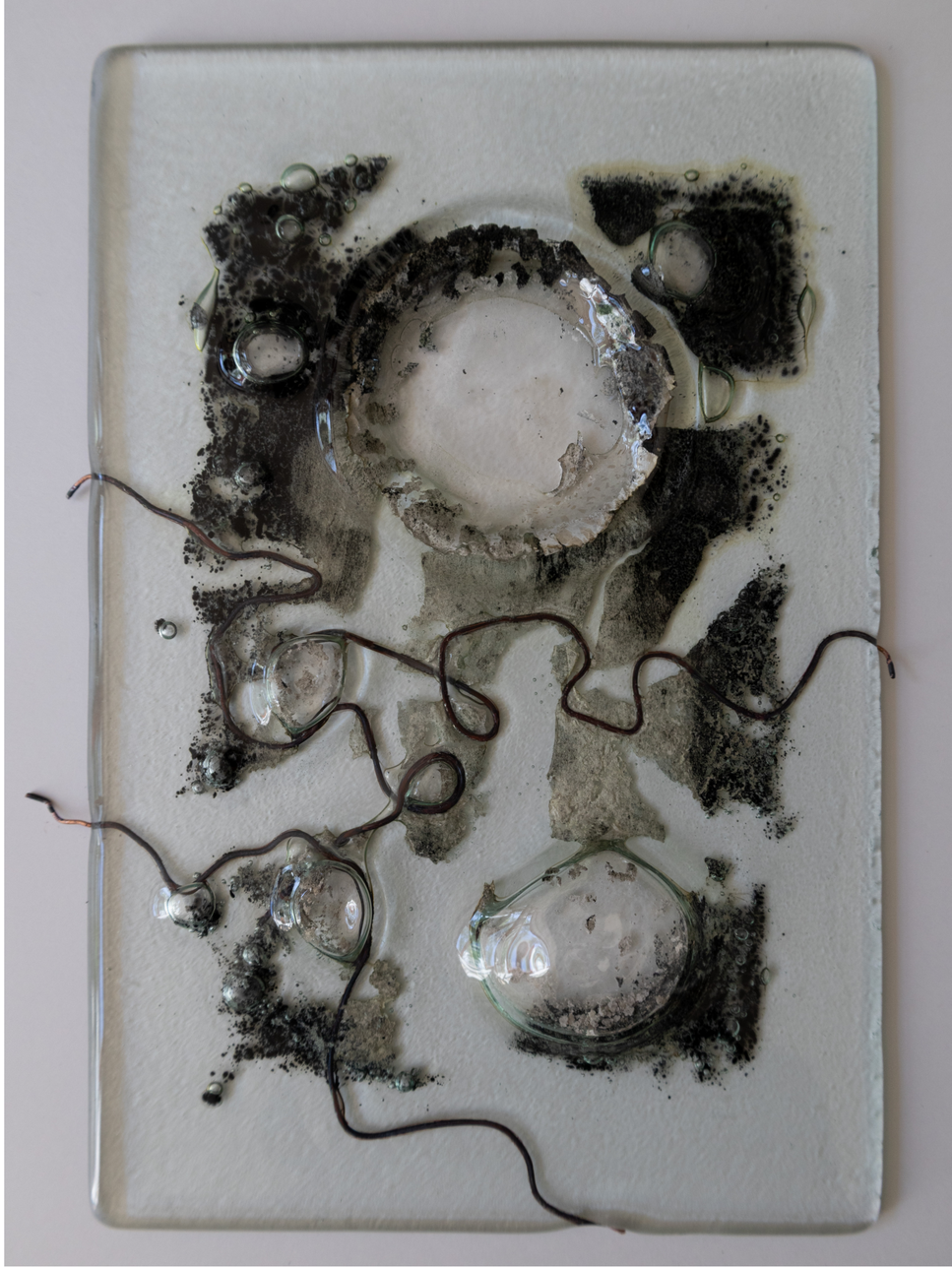
















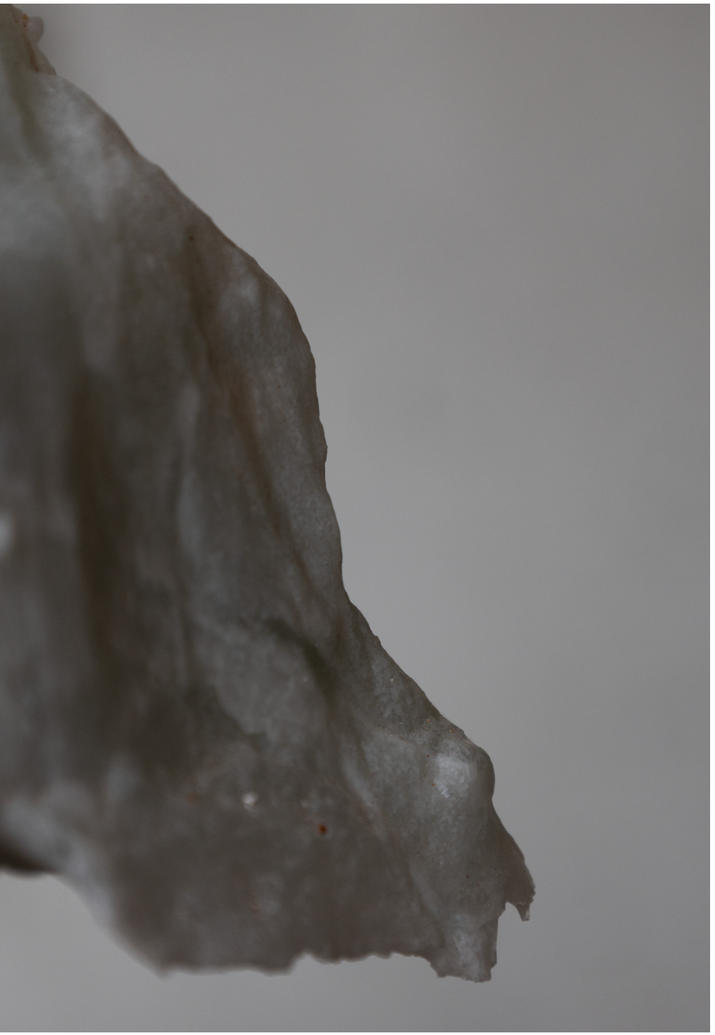
















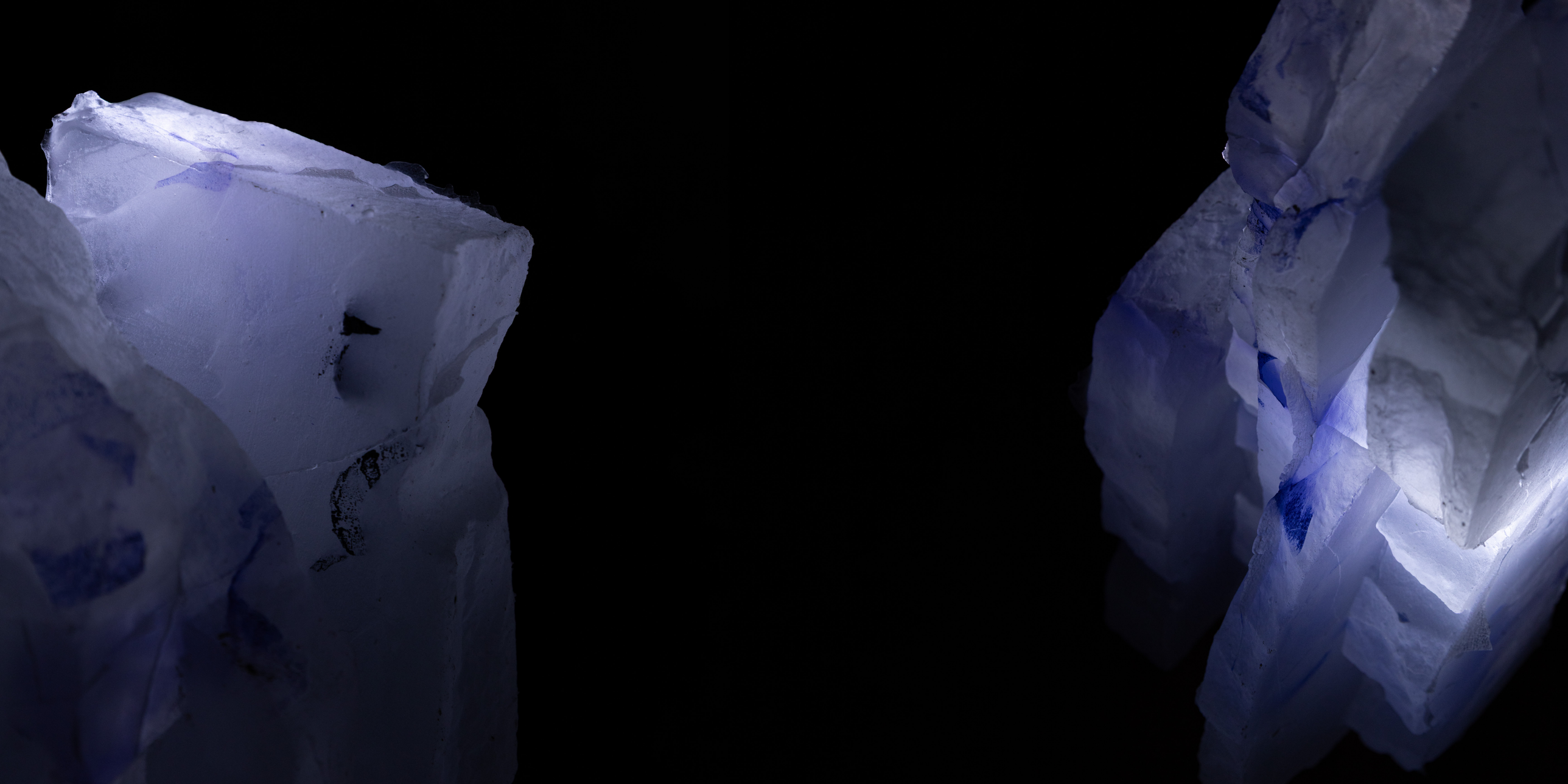
















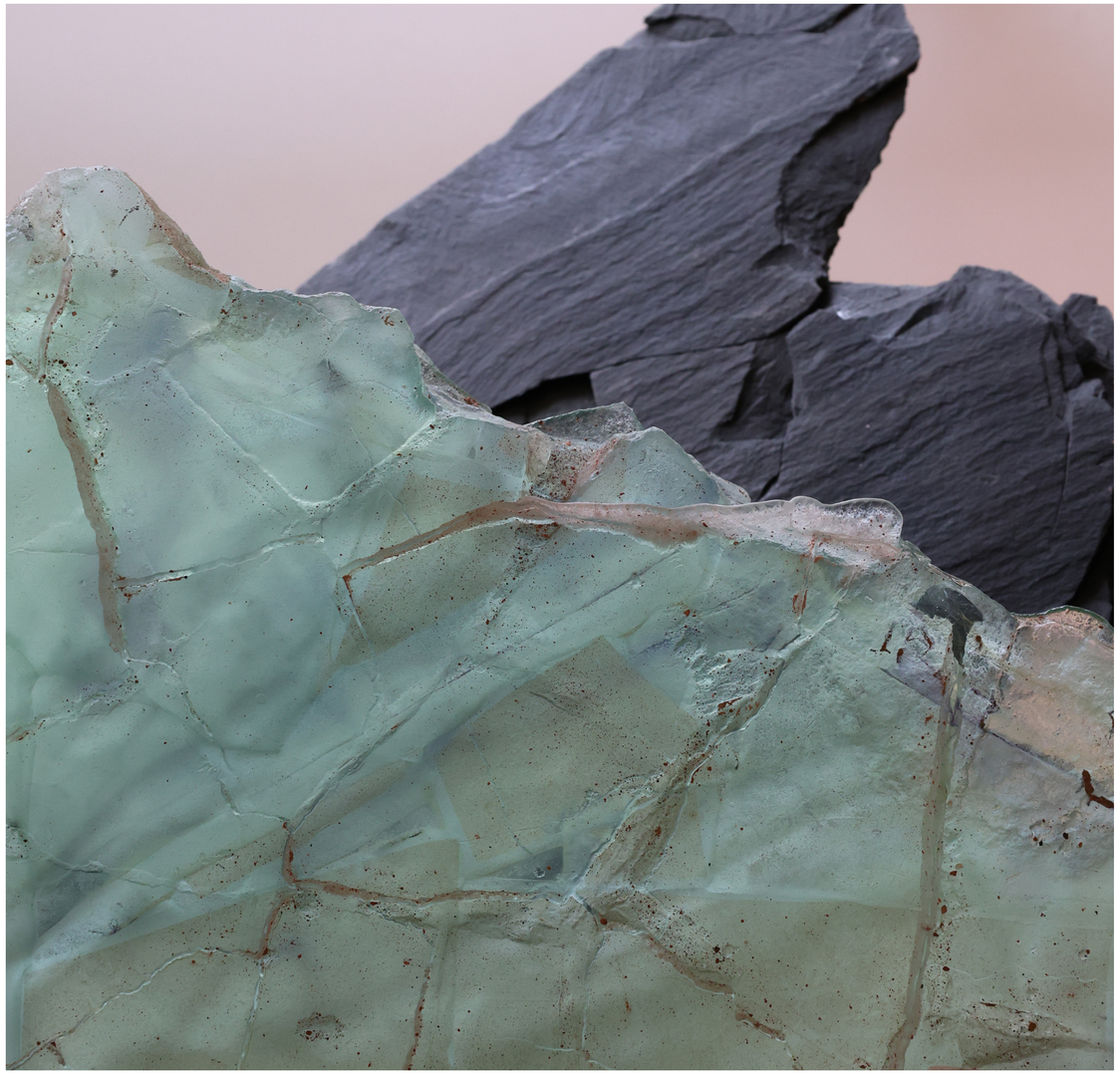




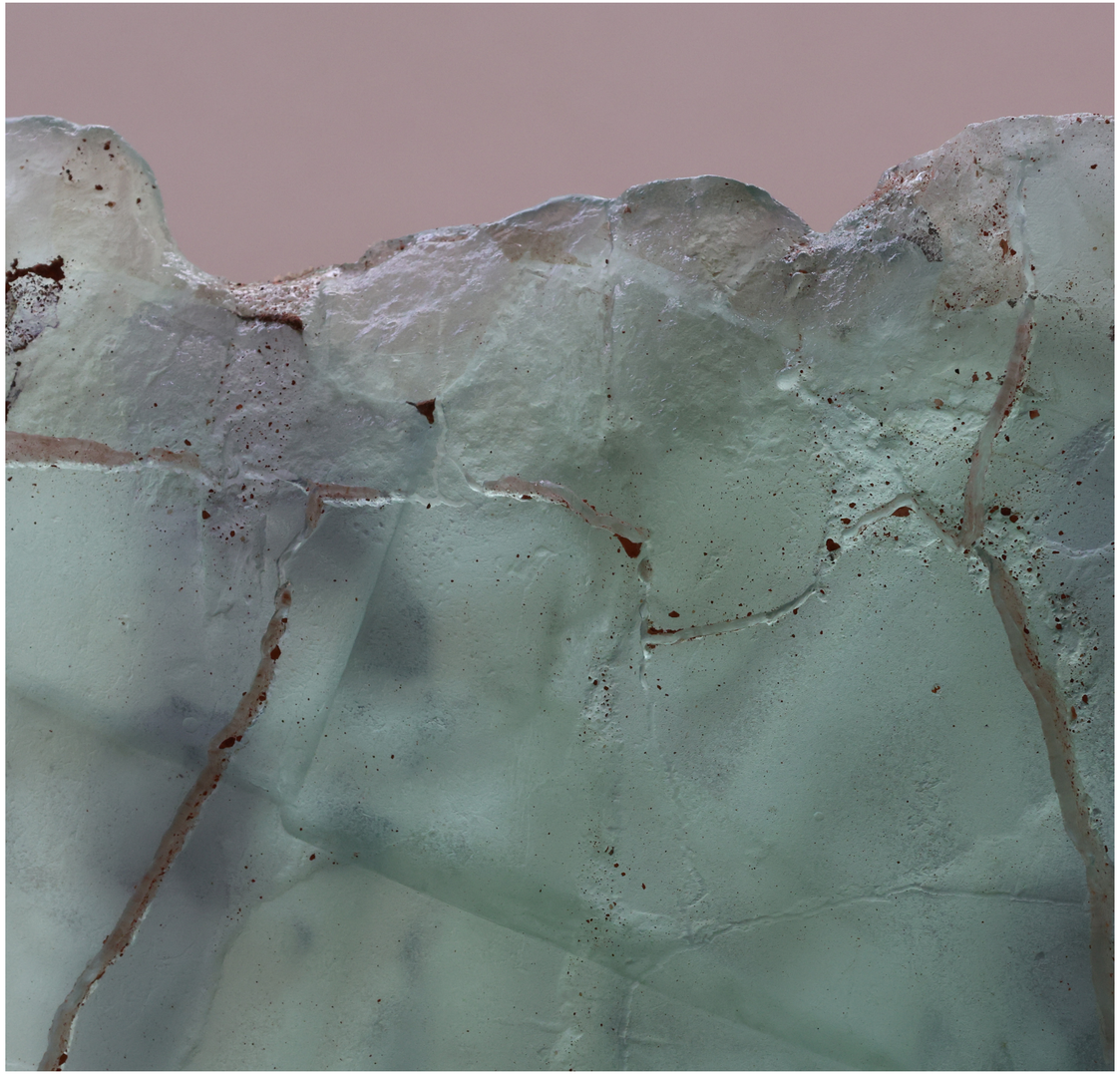










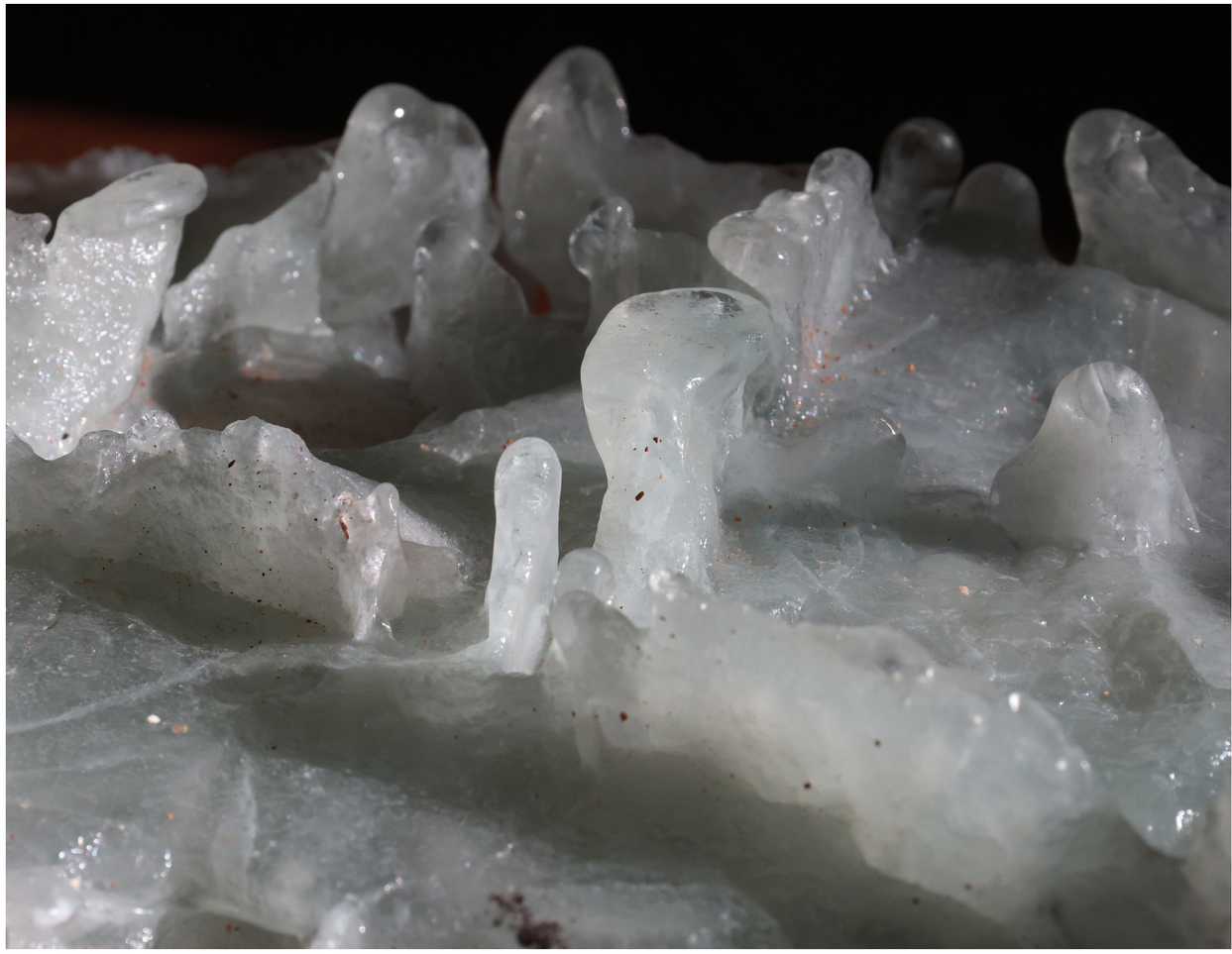










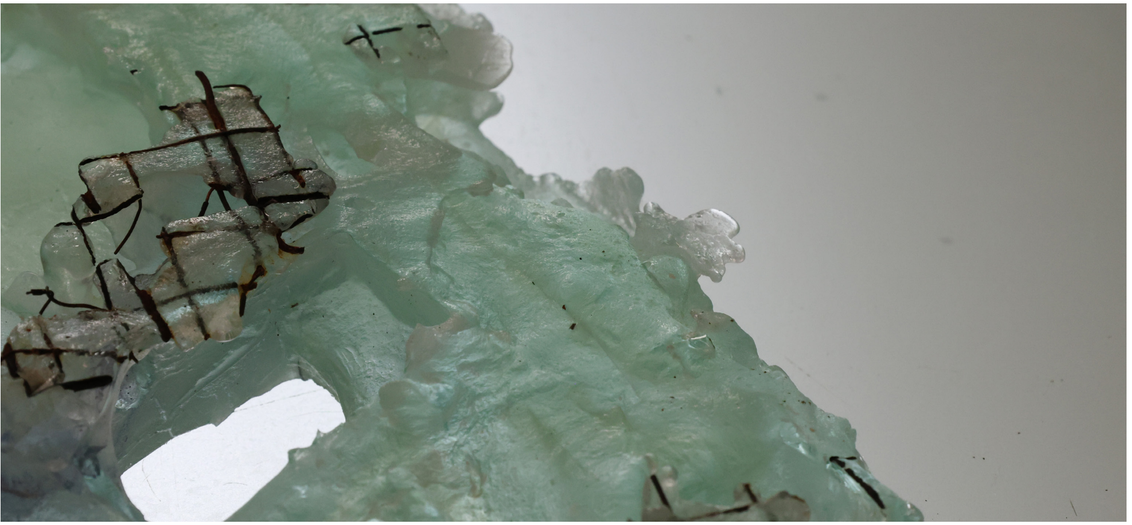


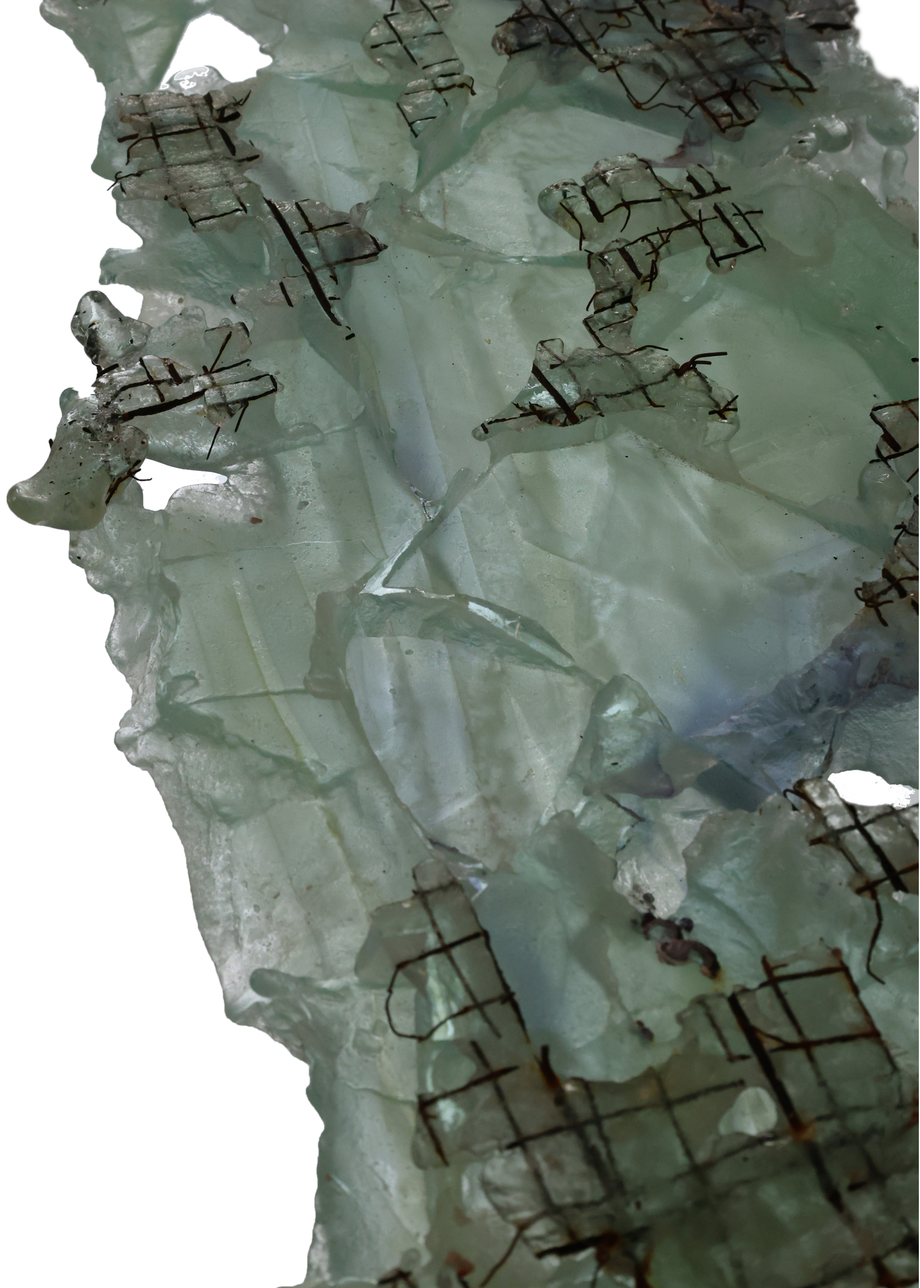




























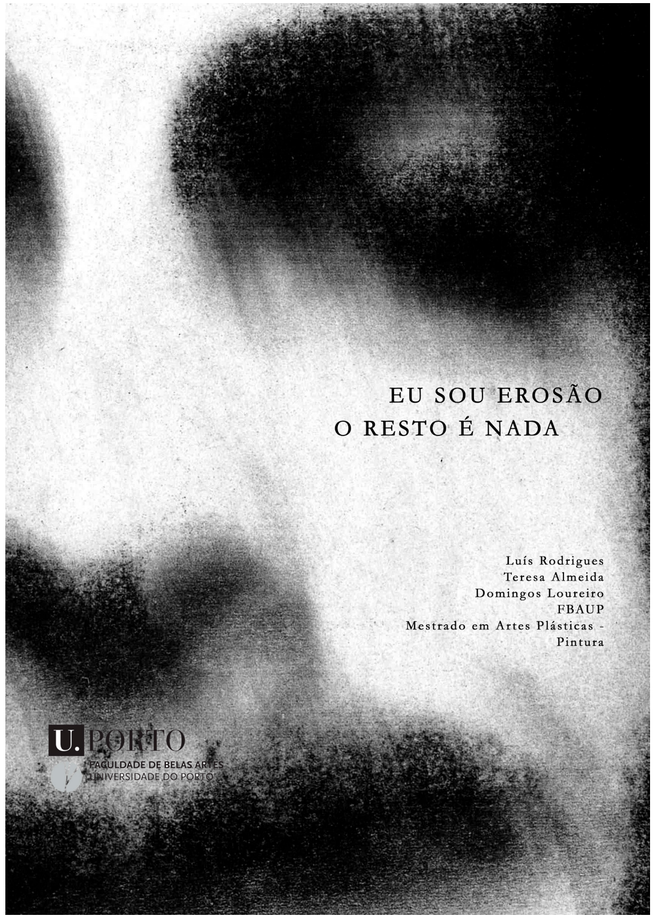








VIII.II. Registo Fotográfico da Exposição da Prova Pública de Mestrado em Artes Plásticas




Agradecimentos

Orientadora Teresa Almeida

Coorientador Domingos Loureiro

Daniela Ribeiro

Professora Graciela Machado

Professora Sofia Torres

Professora Joana Rêgo

Catarina Cruz

Tiago Cruz

Joana Iglésias

Íris Fernandes

Érica Martins

Cláudia Pinto

Sóna Jaconiano

Pedro Cunha

Irmã, Mãe e Pai







































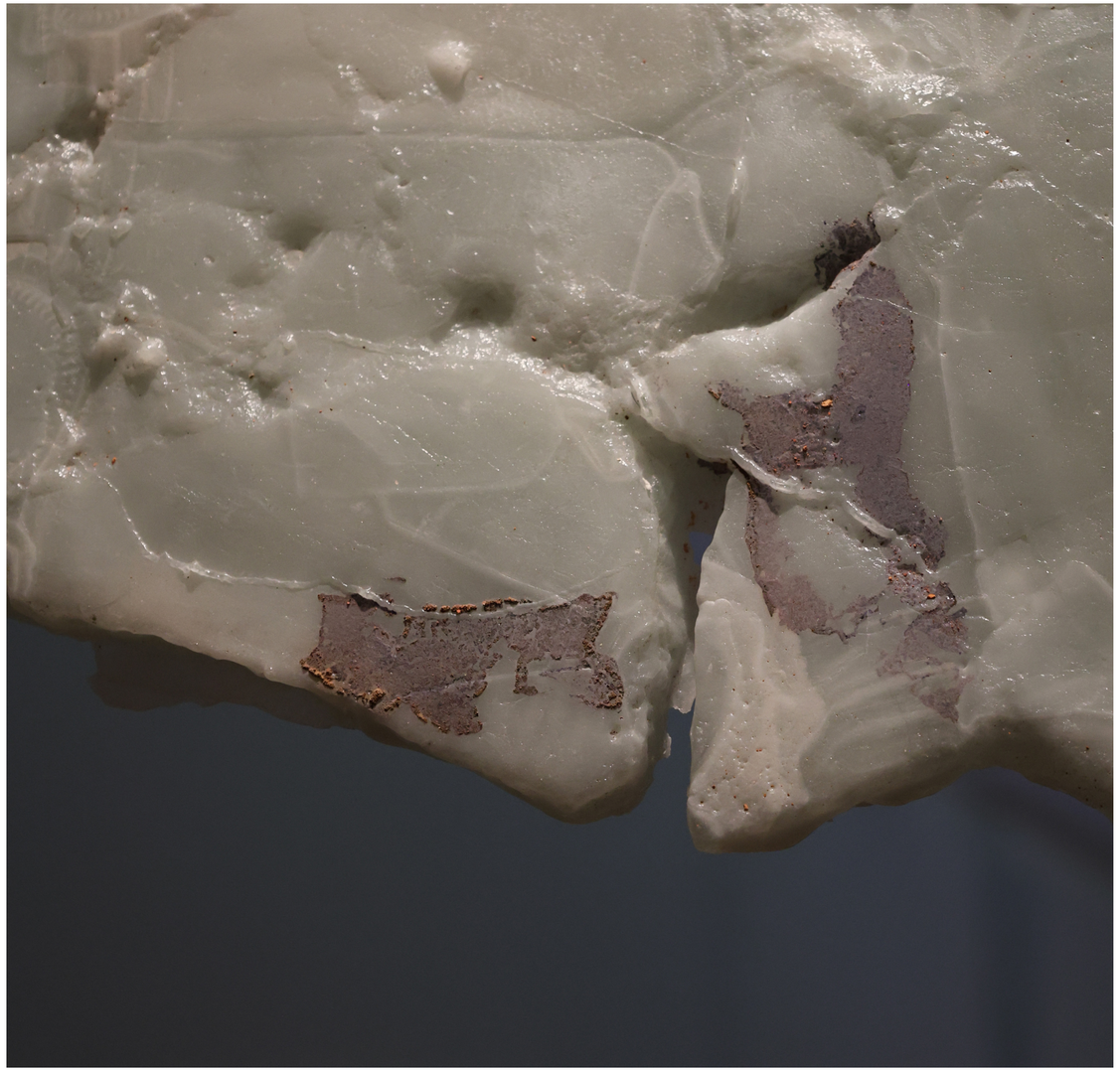






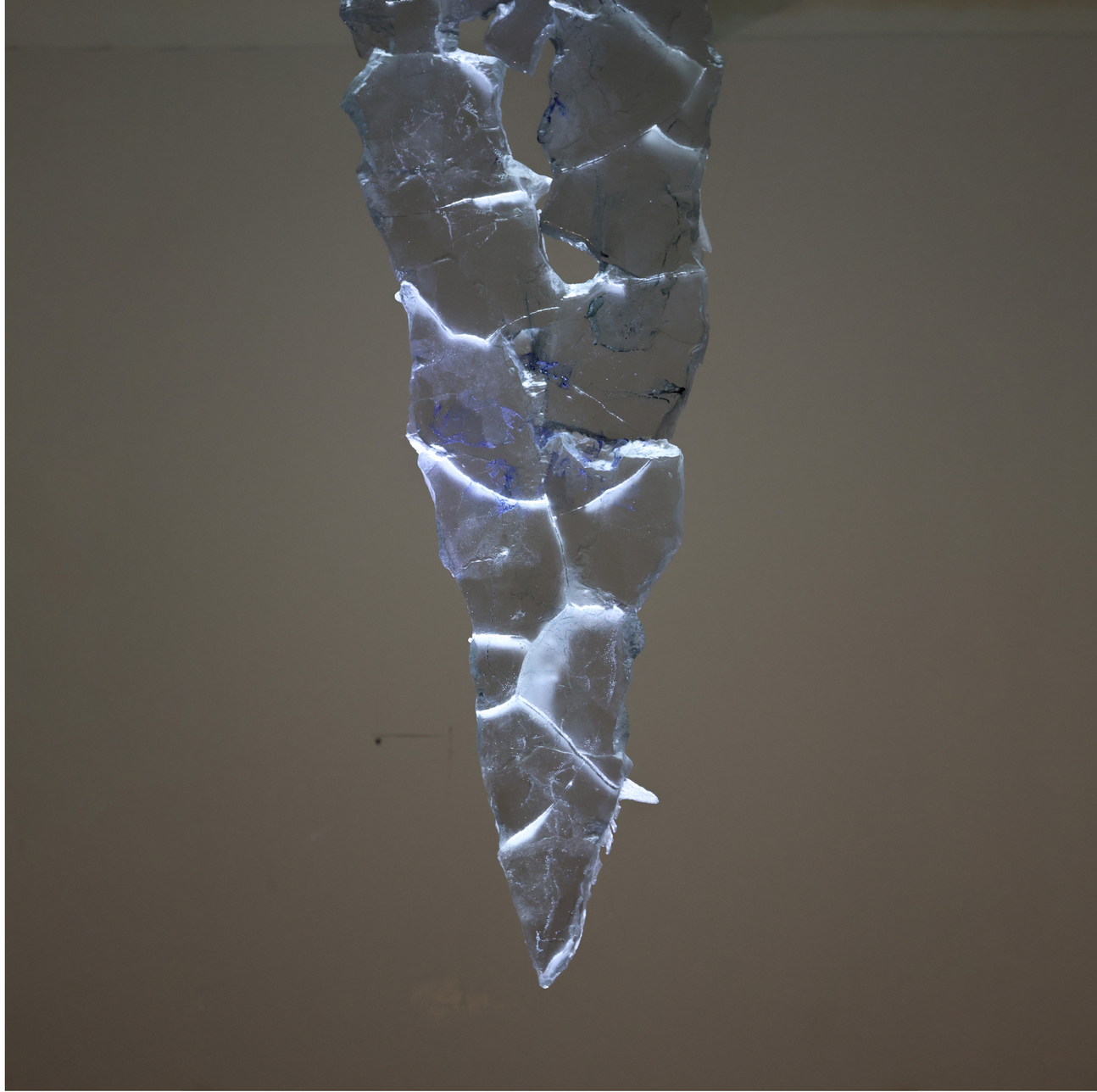










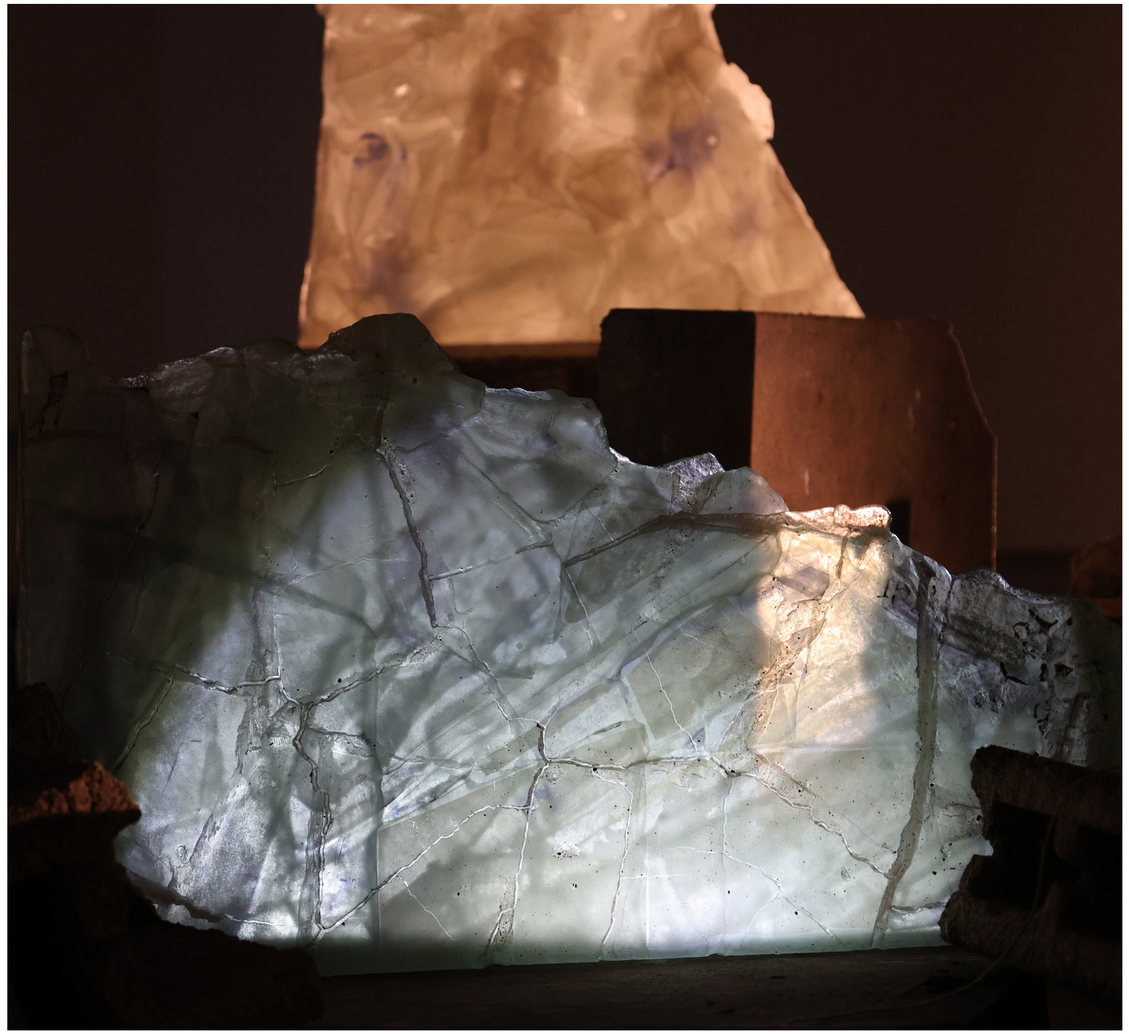


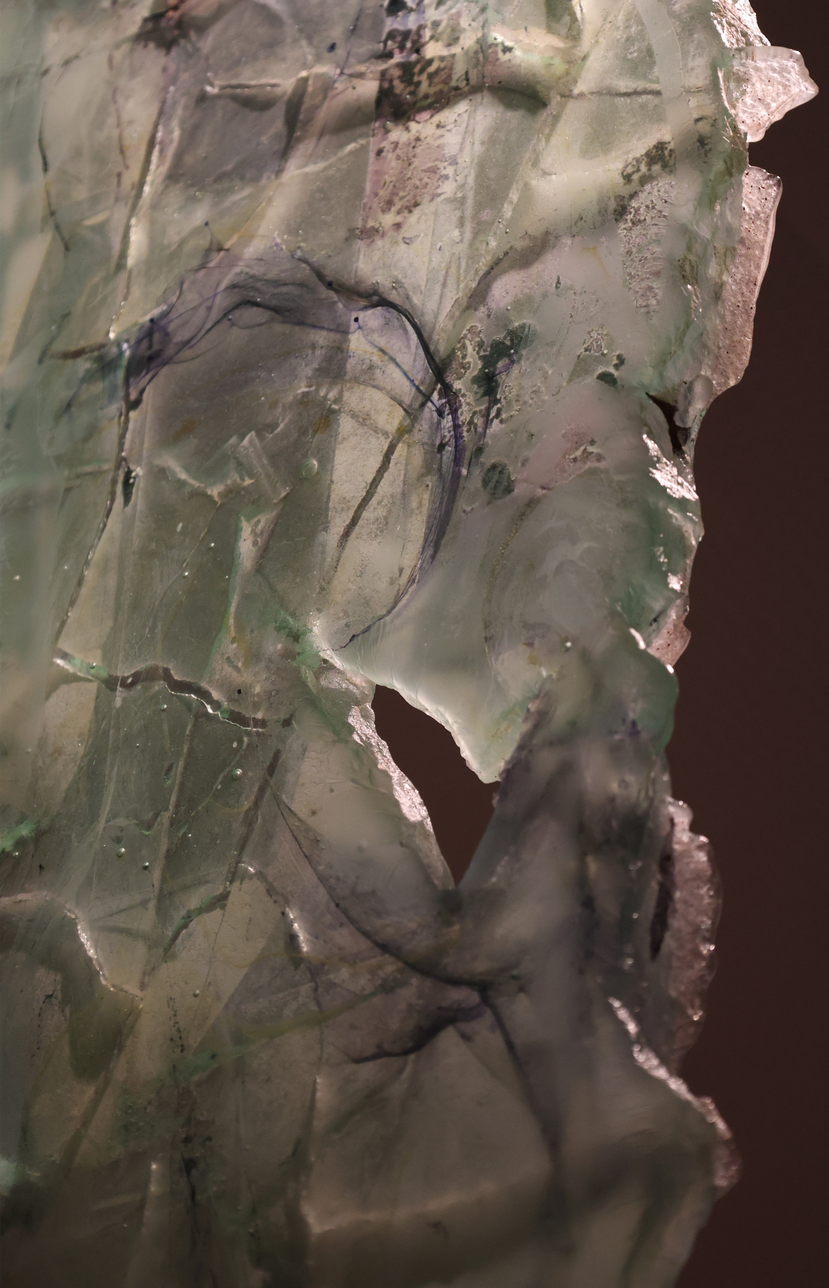














VIII.III. Fichas Técnicas


297 Ficha Técnica 1 - *Nº3 (Insetos em Âmbar)*

298 Ficha Técnica 2 - *Nº1-Nº4 (Fusões)*

299 Ficha Técnica 3 - *Nº4-Nº5 (Insetos em Âmbar)*

300 Ficha Técnica 4 - *Nº6 (Insetos em Âmbar)*

301-303 Ficha Técnica 5; 6; 7 - *Nº7 (Insetos em Âmbar)*

304 Ficha Técnica 8 - *Nº8-Nº9 (Insetos em Âmbar)*

305 Ficha Técnica 9 - *Nº5-Nº8 (Fusões)*

306 Ficha Técnica 10 - *Nº10-Nº11 (Insetos em Âmbar)*

307 Ficha Técnica 11 - *Nº13 (Insetos em Âmbar)*

308 Ficha Técnica 12 - *Nº14 (Insetos em Âmbar)*

309 Ficha Técnica 13 - *Nº15// Quadrado 1 (Insetos em Âmbar)*
*Nº25// Novo 1 (Insetos em Âmbar)*
*Nº27// Xisto 1 (Insetos em Âmbar)*

310 Ficha Técnica 14 - *Nº16// Quadrado 2 (Insetos em Âmbar)*
*Nº22// Pequno 2 (Insetos em Âmbar)*

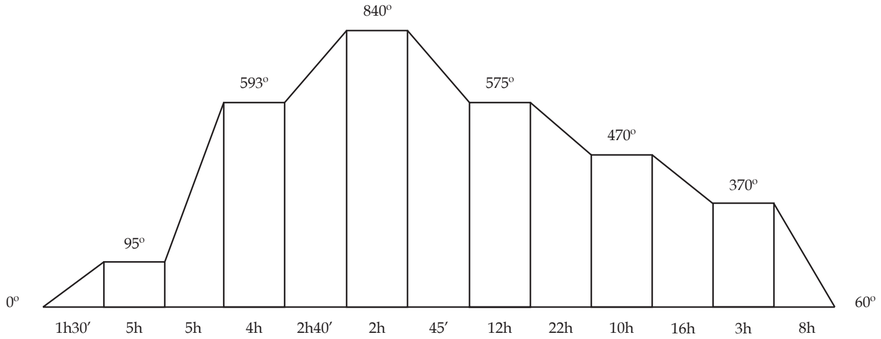
311 Ficha Técnica 15 - *Nº17// Pontiagudo 1 (Insetos em Âmbar)*
*Nº21// Pequno 1 (Insetos em Âmbar)*
*Nº19// Partido 1 (Insetos em Âmbar)*
*Nº24// Sílica 2 (Insetos em Âmbar)*
*Nº26// Novo 2 (Insetos em Âmbar)*
*Nº28// Xisto 2 (Insetos em Âmbar)*

312 Ficha Técnica 16 - *Nº18// Pontiagudo 2 (Insetos em Âmbar)*
*Nº20// Partido 2 (Insetos em Âmbar)*

313 FichaTécnica 17 - *Nº23// Sílica 1 (Insetos em Âmbar)*

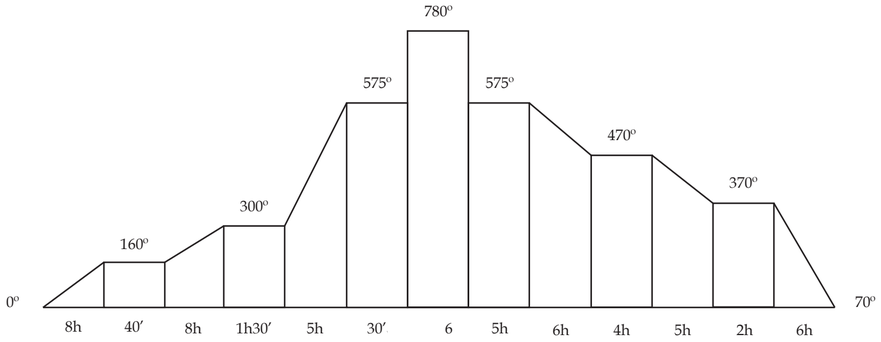





Material: vidro de soprar reciclado da Marinha Grande
Peso: 6 kg
Objetivo: transparência e fusão total



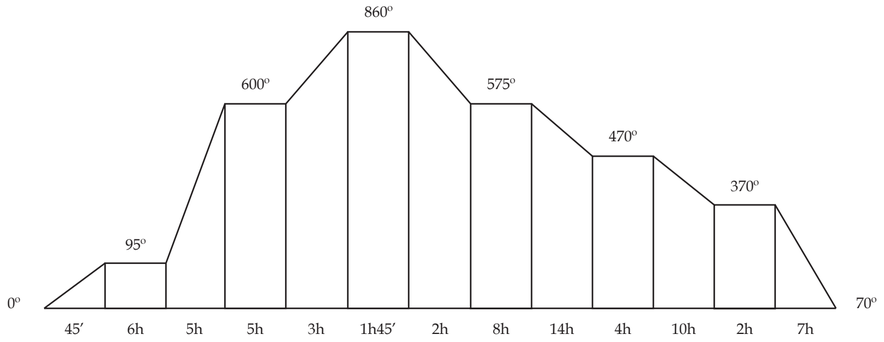



Material: matriz papirográfica e e respiradouros de metal
Peso: irrelevante
Objetivo: fusão total sem queima indevida dos materiais



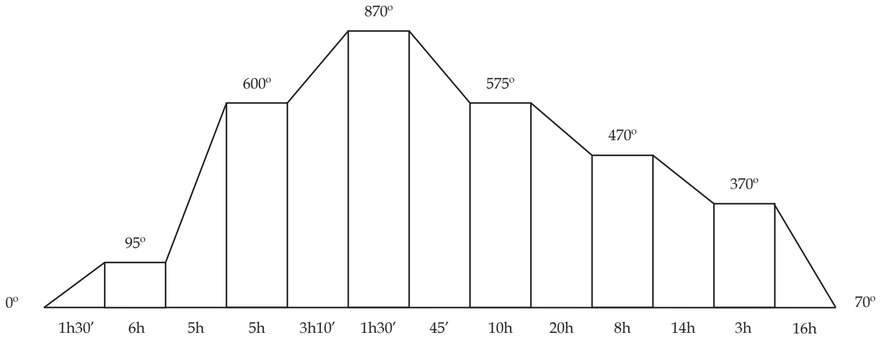




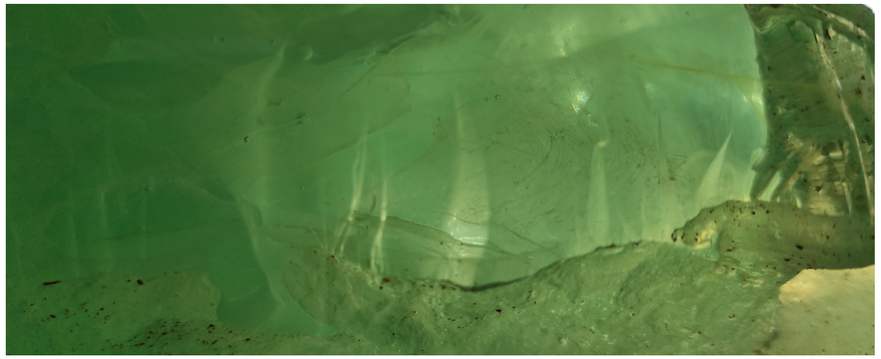



Material: vidro reciclado de garrafa
Peso: entre 3,5 e 4,2 kg
Objetivo: opacidade e fusão total



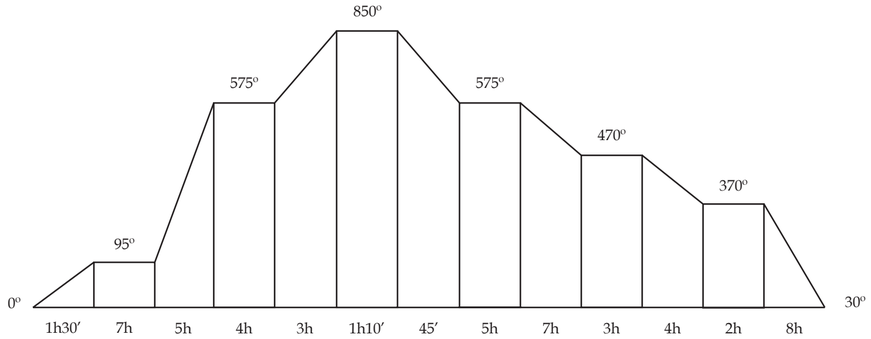



Material: vidro float (janela)
Peso: 7 kg
Objetivo: translucidez e fusão total



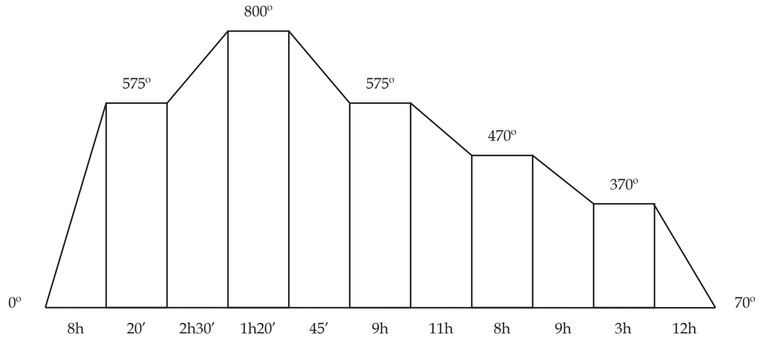







Material: vidro reciclado de garrafa
Peso: 4kg de total de 11 kg
Objetivo: translucidez e fusão total



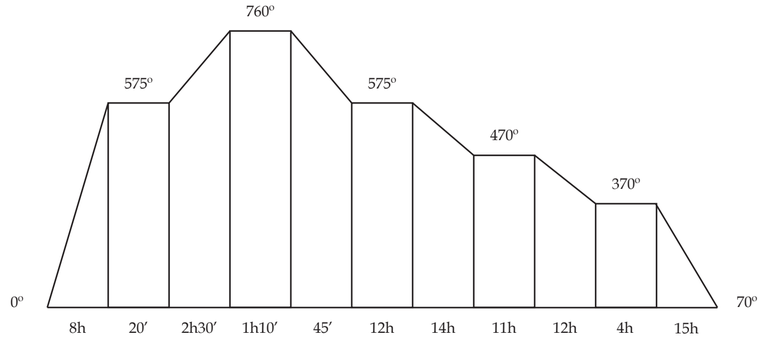



Material: vidro reciclado de garrafa
Peso: 3,5kg de total de 11 kg
Objetivo: translucidez e fusão parcial



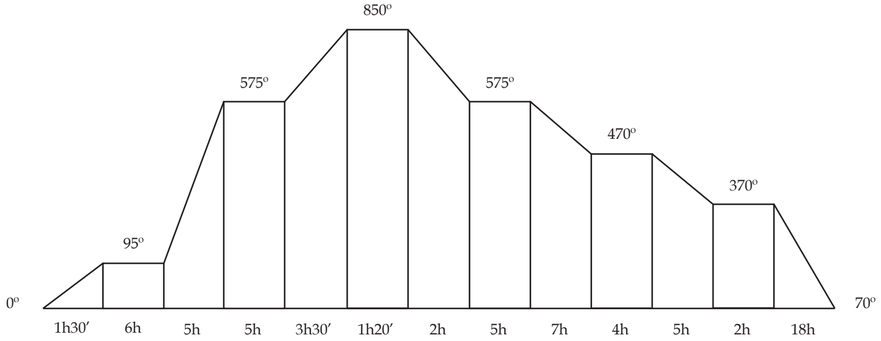







Material: vidro reciclado de garrafa
Peso: 3,5kg de total de 11 kg
Objetivo: translucidez e fusão colagem



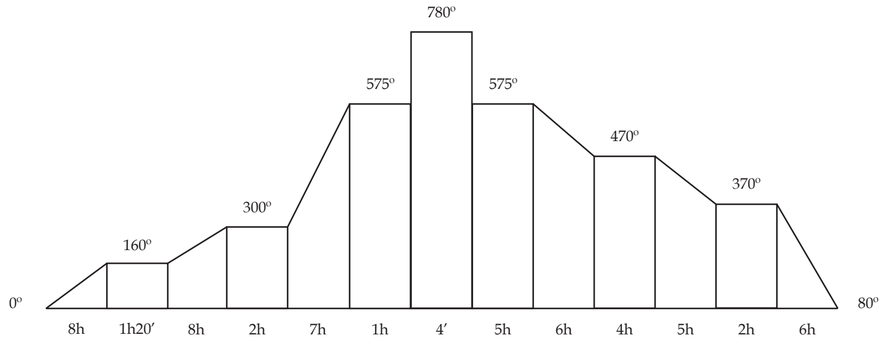



Material: vidro float (janela) e vidro reciclado de garrafa
Peso: entre 3,6 e 4,3 kg
Objetivo: translucidez e fusão total

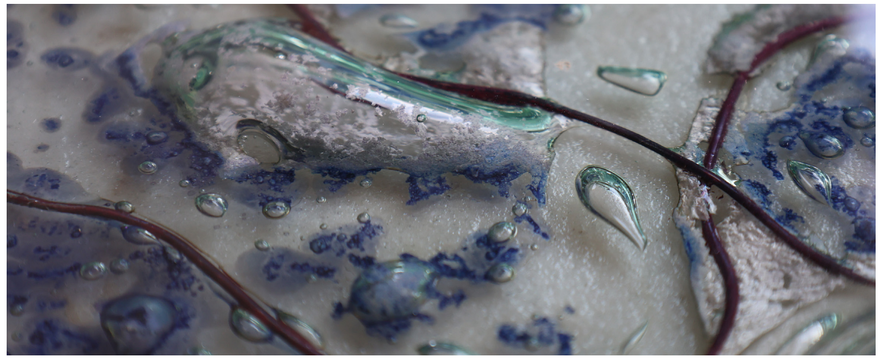


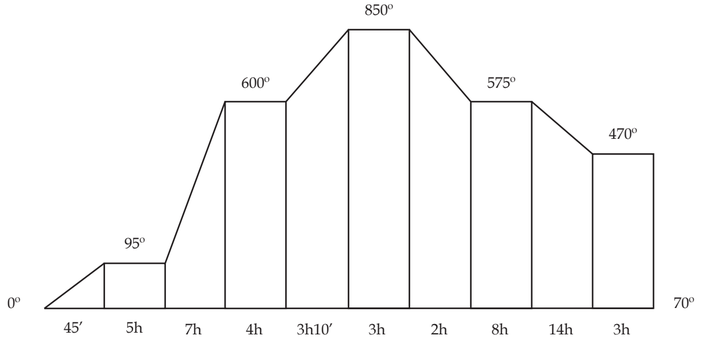







Material: matriz papirográfica e e respiradouros de metal
Peso: irrelevante
Objetivo: fusão total sem queima indevida dos materiais



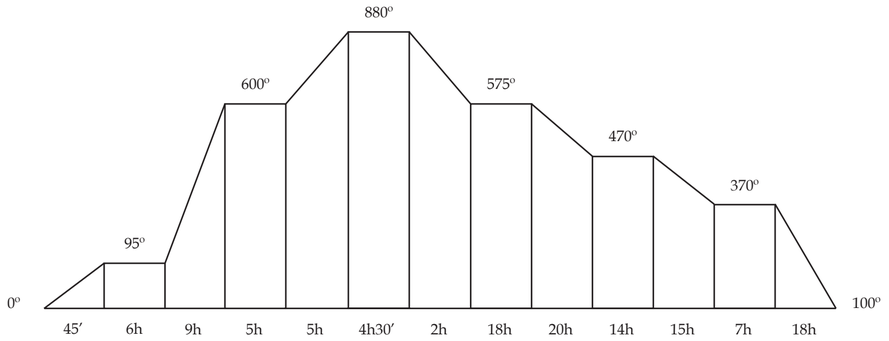



Material: vidro de soprar
Peso: 4,2 kg
Objetivo: transparência e fusão total

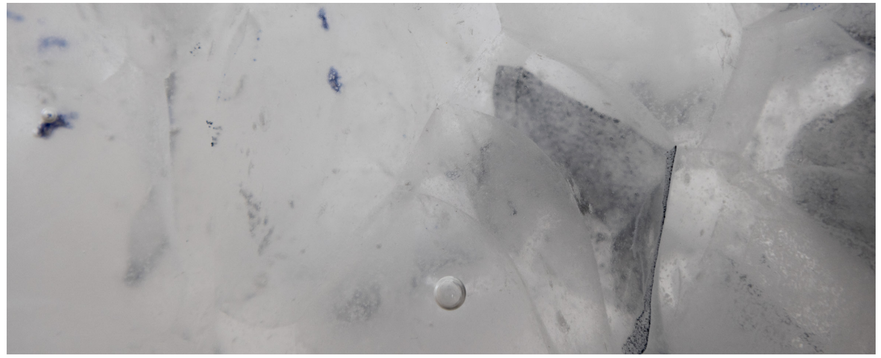


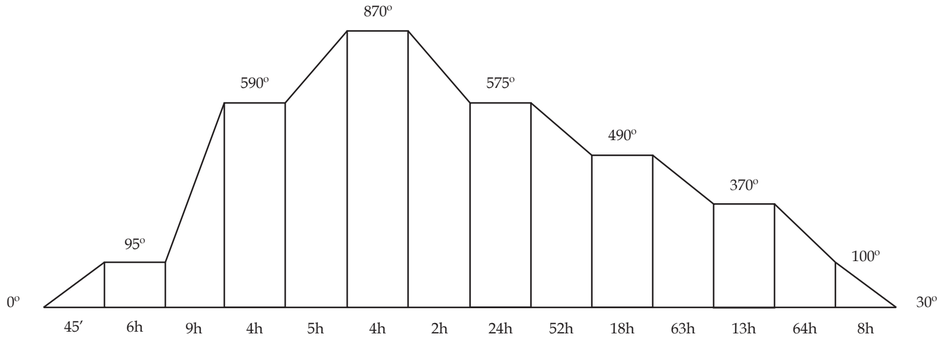







Material: vidro de soprar
Peso: 20,3 kg
Objetivo: transparência e fusão total



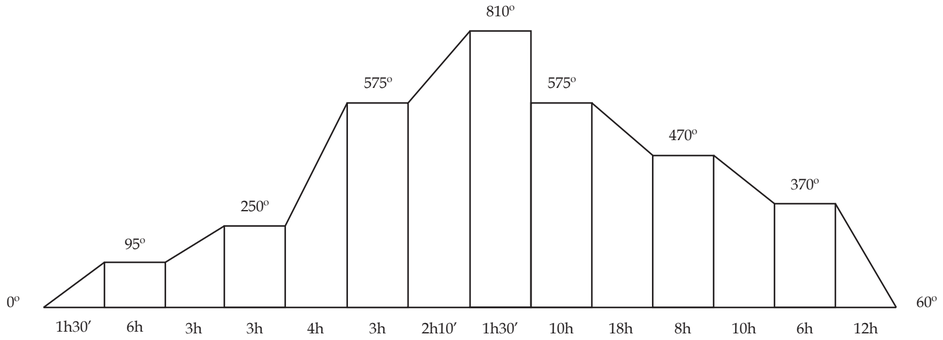



Material: vidro de soprar
Peso: 25 kg
Objetivo: transparência e fusão total



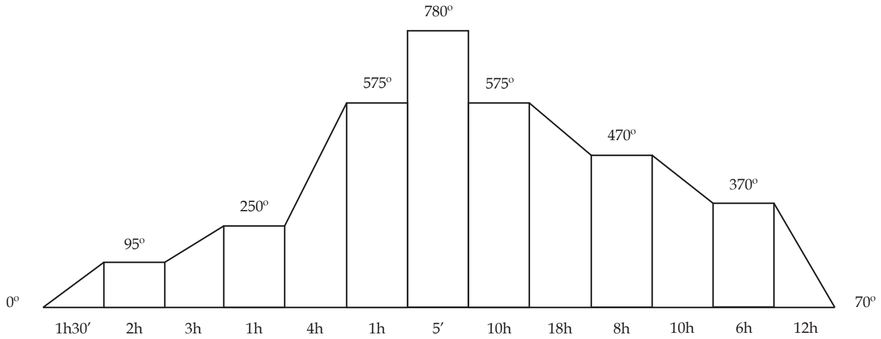




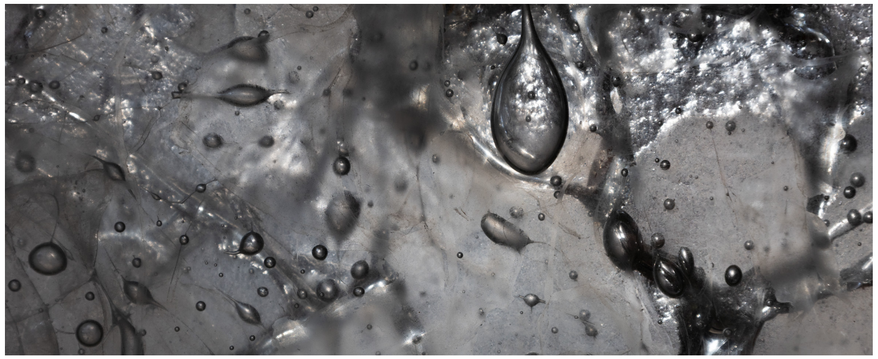



Material: vidro reciclado de garrafa
Peso: 12,25 kg
Objetivo: translucidez e fusão total



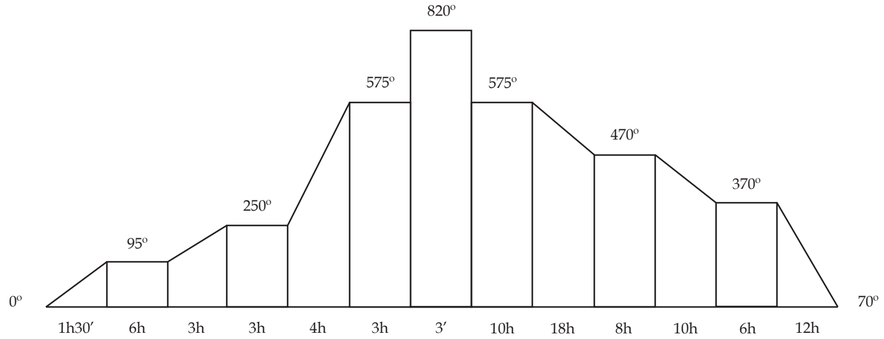



Material: vidro reciclado de garrafa
Peso: 9,5 kg
Objetivo: transparência e fusão parcial



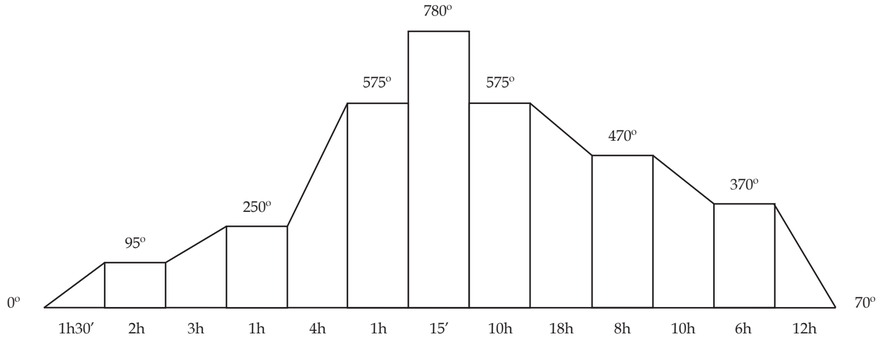







Material: vidro float
Peso: entre 11 e 15 kg
Objetivo: translucidez e fusão total



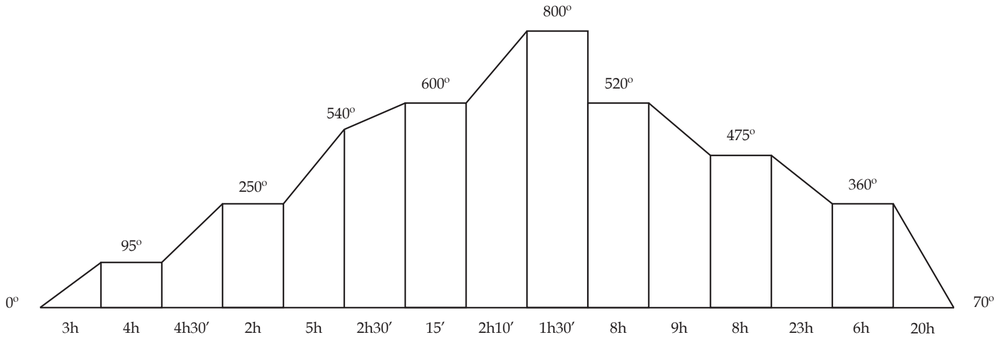



Material: vidro reciclado de garrafa
Peso: entre 6 e 10 kg
Objetivo: translucidez e fusão parcial










Material: vidro para *kiln casting*
Peso: 10 kg
Objetivo: transparência total

