

O espelho: a vulnerabilidade e resistência inscrita no corpo

Jéssica Brandão

2026

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Relatório de Projeto apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto no Mestrado em Artes Plásticas com especialização em Escultura

Orientadora: Professora Doutora Filipa Cruz

Informa-se que, ao longo da elaboração deste documento, foram utilizados programas baseados em inteligência artificial (IA) como ferramentas auxiliares de apoio à correção linguística e na pesquisa de referências textuais.

A utilização destas ferramentas não substituiu a autoria e reflexão crítica da investigação.

my dad loves me so much, he let me be an artist

Kemil Bekteši, 2021

Agradecimentos

Não sei como agradecer a todos os que me acompanharam nesta jornada, incluindo aqueles que, embora já não estejam presentes, continuam a fazer parte do meu percurso e da pessoa que sou.

Quero expressar a minha mais sincera gratidão aos meus amigos. À Miriam, pelas conversas intermináveis, por acreditar sempre no meu trabalho e por todas as vezes em que me ajudou na elaboração deste relatório de projeto. À Rafaela, ao Alexandre, à Ana e ao Rafael, por ampararem o meu coração com as vossas palavras, com a vossa presença e, tantas vezes, até no silêncio.

Aos meus pais e à minha avó, obrigada por todo o esforço, apoio e amor incondicional.

Ao Alcides Rodrigues, agradeço todo o conhecimento partilhado, a disponibilidade constante, o profissionalismo e todas as vezes em que me ajudou a olhar para o meu trabalho com uma nova perspetiva.

À Professora Filipa Cruz, obrigada por todo o apoio, orientação e conhecimento partilhado ao longo desta jornada, sobretudo nos momentos em que eu própria não sabia para onde olhar.

A todos, o meu mais sincero obrigada. Cada palavra, cada gesto e cada presença fizeram parte deste caminho e contribuíram para que este momento fosse possível.

Pai, obrigada do fundo do meu coração. Não sei quantas vidas seriam necessárias para te agradecer tudo o que fizeste para que eu pudesse chegar até aqui. Sem os teus dias de trabalho árduo, sem a tua força, sem a tua dedicação e sem todos os sacrifícios que fizeste por mim, nada disto teria sido possível. Esta conquista é também tua e é a ti que a dedico.

Eternamente grata.

Resumo

Este Relatório de Projeto investiga a relação entre a prática artística, o corpo e o trauma, compreendendo a criação artística como um processo simultaneamente plástico, reflexivo e transformador. Fundamentado nas Artes Plásticas e na Escultura, a investigação parte da experiência do corpo enquanto lugar de inscrição da memória e da vulnerabilidade, procurando compreender de que forma a experiência traumática pode ser elaborada e convertida em linguagem artística.

O enquadramento teórico desta investigação resulta das necessidades emergentes do próprio processo artístico e articula contributos dos estudos do trauma, da filosofia, da teoria feminista e da psicologia. Numa primeira fase, mobilizam-se autores que permitem compreender a inscrição do trauma no corpo e as suas implicações na experiência subjetiva. Seguidamente, o conceito de vulnerabilidade é desenvolvido enquanto condição ontológica e politica, através do diálogo entre diferentes perspetivas sobre o corpo, as relações de poder, a agência e o género. Por fim, a vulnerabilidade é abordada como potência transformadora, articulando-se com a prática artística enquanto processo de individuação, autenticidade e coragem. Ao longo da investigação, a vulnerabilidade é entendida como um conceito multifacetado, que transita da condição humana universal para a vulnerabilidade politicamente produzida e, finalmente, para a vulnerabilidade como forma de resistência e criação.

O projeto materializa-se num conjunto de trabalhos na área da escultura e multimédia desenvolvidos a partir de processos experimentais, onde os materiais, a fragmentação, a repetição e a transformação formal se tornam veículos de reflexão sobre a experiência traumática e a reconstrução identitária. A prática artística revelou-se não apenas um meio de expressão, mas também um dispositivo de investigação, permitindo compreender de forma mais aprofundada as relações entre corpo, memória, matéria e criação.

Palavras-chave
Vulnerabilidade Corpo Trauma Fragmentos Transformação

Abstract

This Project Report investigates the relationship between artistic practice, the body, and trauma, understanding artistic creation as a process that is simultaneously plastic, reflective, and transformative. Grounded in Visual Arts and Sculpture, the investigation starts from the experience of the body as a place of inscription of memory and vulnerability, seeking to understand how traumatic experience can be elaborated and converted into artistic language.

The theoretical framework of this investigation results from the emerging needs of the artistic process itself and articulates contributions from trauma studies, philosophy, feminist theory, and psychology. In a first phase, authors are mobilized who allow us to understand the inscription of trauma in the body and its implications for subjective experience. Subsequently, the concept of vulnerability is developed as an ontological and political condition, through dialogue between different perspectives on the body, power relations, agency, and gender. Finally, vulnerability is approached as a transformative power, articulating with artistic practice as a process of individuation, authenticity, and courage. Throughout the investigation, vulnerability is understood as a multifaceted concept, ranging from the universal human condition to politically produced vulnerability and, finally, to vulnerability as a form of resistance and creation.

The project materializes in a set of works in the area of sculpture and multimedia developed from experimental processes, where materials, fragmentation, repetition, and formal transformation become vehicles for reflection on traumatic experience and identity reconstruction. The artistic practice proved to be not only a means of expression but also a research device, allowing for a deeper understanding of the relationships between body, memory, matter, and creation.

Keywords
Vulnerability Body Trauma Fragments Transformation

Sumário

Agradecimentos **8**

Resumo/Abstract **10**

Nota introdutória **16**

Entre cacos e silêncio **20**

Fragmentos **21**

Corpos vulneráveis, corpos resistentes **28**

O corpo como testemunho **30**

Vulnerabilidade e resistência **38**

Habitar a vulnerabilidade **40**

Vulnerabilidade, resistência e potência **44**

O corpo como relação **48**

Estruturas de poder e a vulnerabilidade **50**

O corpo feminino e a produção da vulnerabilidade **54**

A vulnerabilidade e a abjeção como estratégia poética **56**

A prática artística como espaço de transformação e individualização **58**

O corpo como arquivo **64**

Sombra, individualização e reconstrução **100**

Considerações Finais **136**

Bibliografia **142**

Apêndices **148**

Prova Pública **200**



Fig.1 Pai

Nota Introdutória

O problema central desta investigação desenvolve-se em torno de duas questões fundamentais. A primeira interroga de que modo as estruturas patriarcais de poder moldam, produzem e legitimam a perceção de vulnerabilidade no feminino – isto é, de que forma as estruturas de poder não apenas distribuem desigualmente a exposição ao risco e à precariedade, mas constroem ativamente a abjeção no corpo feminino. A segunda questão procura compreender de que modo vulnerabilidade, resistência e potência se articulam num mesmo corpo enquanto dimensões simultâneas e interdependentes, recusando a tendência para as conceber como conceitos hierarquizados ou mutuamente exclusivos. É precisamente nessa articulação que reside o núcleo desta investigação: a hipótese de que a vulnerabilidade não se opõe à resistência, mas é antes um prelúdio para a sua possibilidade, e que o corpo feminino, por vezes tido como um lugar de exposição e de abjeção, reinscreve-se como campo de potência humana, política e existencial.

A sequência metodológica deste relatório inicia-se a partir de fragmentos de experiências: uma memória, uma sensação persistente, uma imagem ou uma emoção ainda sem forma definida. É a partir desses elementos que se desenvolve um processo de exploração e criação material. Este impulso, a partir da experiência pessoal, precede a investigação teórica. A pesquisa surge posteriormente, como uma ferramenta que ajuda a clarificar e densificar aquilo que emerge da prática, oferecendo linguagem e enquadramentos conceptuais para experiências que inicialmente se apresentam de forma intuitiva ou turva. O contacto com estas referências permite-me compreender com maior clareza as questões que atravessam o trabalho realizado, gerando novos entendimentos que nutrem os desenvolvimentos subsequentes. Não se trata, porém, de um ciclo linear, mas de um movimento contínuo entre o interior e o exterior, entre memória e matéria, entre experiência e conceptualização.

O enquadramento teórico que estrutura esta investigação foi selecionado em consequência de necessidades concretas do processo. Bessel van der Kolk, juntamente com Thomas Fuchs, citando Merleau-Ponty e Aharon Appelfeld, surgem para nomear o que o trauma produz no corpo e como funciona, ajudando-me a compreender cientificamente o meu processo e também o dos meus pais. Carl Gustav Jung é introduzido de forma breve para contextualizar, numa outra perspetiva, o resultado do trauma presente no corpo. Judith Butler, Zeynep Gambetti e Leticia Sabsay abrem o capítulo II para compreender a vulnerabilidade mencionada no capítulo I num contexto político, acompanhado por Antônio Geraldo da Cunha, Santo Agostinho, Charles Taylor, Jonathan I. Israel e Sigmund Freud, que oferecem uma noção da evolução do conceito de vulnerabilidade ao longo dos séculos. Em seguida, a teoria de Judith Butler, Zeynep Gambetti, Leticia Sabsay e editores, é colocada em diálogo com Michel Foucault, com o objetivo de questionar a agência do corpo a partir das estruturas de poder que o moldam. Seguidamente, recorre-se a Silvia Federici para compreender a produção política da vulnerabilidade, em particular no corpo feminino.

Por fim, regressa-se a Judith Butler, colocando a sua concepção de vulnerabilidade em diálogo com o conceito de abjeto de Julia Kristeva, anteriormente apresentado como estratégia poética. No III capítulo Brené Brown e Carl Gustav Jung dão voz ao processo artístico depois de compreendida a origem da prática: Jung ajuda a mapear o processo de individuação que a prática artística opera, não apenas numa vertente psicológica, mas também espiritual; Brené Brown articula a vulnerabilidade com a coragem e como condição fundamental da autenticidade. Cada autor entrou no processo de forma orgânica, porque trabalhavam algo que eu sentia e que necessitava de conseguir nomear, ver com clareza e relacionar.

Ao longo da redação e composição deste relatório de projeto, não pude deixar de questionar o que constituiria, ou não, uma partilha excessiva e como iria conseguir distanciar-me de um objeto tão significativo e constitutivo do meu Eu. Com isso cheguei à conclusão de que não seria possível falar de algo tão íntimo e, simultaneamente, intentar obscurecer a sua intensidade por receio de ser demasiado ou imoderado, pois isso retirar-lhe-ia propósito e densidade. Foi necessário conciliar ambas as esferas, a do público e a do privado, e encontrar um entendimento sereno, o qual tive bastante dificuldade em alcançar.

A escrita deste relatório alterna, por isso, entre um registo autobiográfico e um registo teórico, porque foi dessa forma que consegui articular a experiência pessoal sem uma partilha excessiva, fragmentando as ideias. O meu corpo foi observado por mim e compreendido durante este processo; com isso percebi, mais do que já tinha conhecimento, que a minha prática artística surge de um lugar emocional e catártico.

É importante salientar que não pretendo generalizar esta afirmação de nenhuma forma, mas acredito firmemente que nenhuma experiência é totalmente individual. Existe sempre alguém, em algum lugar do mundo, que passou por algo semelhante ao que vivemos, no seu próprio corpo e na sua própria realidade. As experiências podem ser semelhantes, mas são sempre vividas e processadas de formas diferentes; somos seres complexos. Ainda assim, sem conhecermos essa pessoa, encontramos um certo conforto em saber que existe alguém que talvez nos entenda.

Este momento introdutório procura contextualizar as experiências que fundamentam o tema central deste trabalho: a vulnerabilidade como resistência e potência, articulando-as com o enquadramento teórico que as ilumina e com a prática artística que delas emerge.



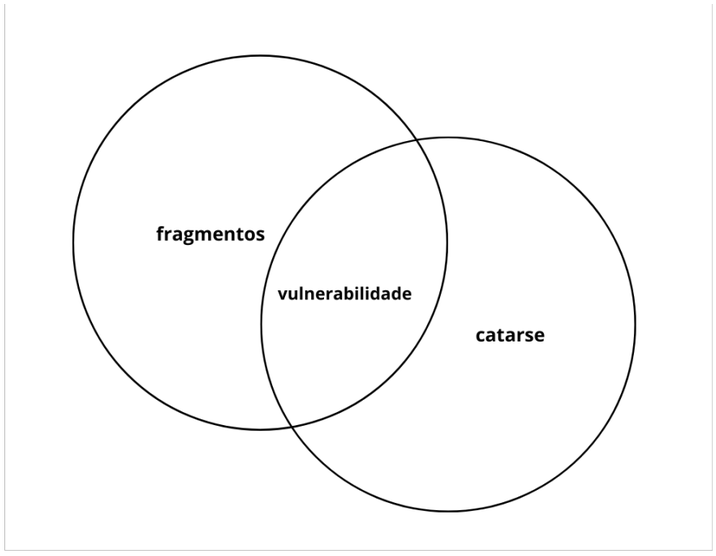


Fig.2, 3 Diagramas

ENTRE CACOS E SILÊNCIO

Fragmentos

Cresci numa aldeia em Ponte de Lima chamada Correlhã, na casa onde a minha mãe nasceu e raramente saiu. Todos os dias acordava e ficava o dia todo a brincar com os meus cães, a ouvir o vento nas árvores e o sino da igreja a tocar. Conheci cedo o sentimento de me sentir sozinha, fui filha única até aos meus 8/10 anos e a minha infância foi marcada por uma certa independência forçada, onde o tempo e o silêncio foram a minha primeira companhia.

Sempre vivi com a minha mãe, pai e avós maternos, e nunca tive muito contacto com o resto da família, brincava com a minha prima ocasionalmente, maior parte das vezes tinha de ir até à casa dela pedir para brincar, se a encontrasse lá. O meu pai passava os dias todos a trabalhar, tem 56 anos e trabalha desde os 9 anos de idade e nunca teve férias. O corpo do meu pai, marcado por uma vida de trabalho árduo e precário, relaciona-se com aquilo que Butler teoriza como vulnerabilidade; não como uma fraqueza inerente ou uma disposição subjetiva, mas sim como condição complexa e multifacetada que é simultaneamente ontológica, socialmente induzida e recurso fundamental para a resistência política (Butler 2016: 25).

Tudo isto me deu uma grande capacidade de me nutrir sozinha, de regular as minhas emoções desde pequena (no máximo que uma criança é capaz) e principalmente a capacidade de observar os outros. Hoje, mais velha, compreendo que essa solitude que eu levava como solidão, nunca foi uma fraqueza – foi sim o início de uma forma de estar no mundo, e tornou-se uma força, uma potência (Brown 2012: 142).

O que entendo como potência ressoa com o que Judith Butler e Brené Brown conceptualizam sobre tal. Para Butler a potência surge quando a vulnerabilidade é mobilizada como um recurso para a resistência (Butler 2016: 18), isto é a base: o trauma. Brené Brown, afirma que "Apenas quando tivermos coragem suficiente para explorar a escuridão descobriremos o poder infinito da nossa luz"[1] (Brown 2012: 62), aqui a potência é vista como uma força interior que emerge da aceitação da própria vulnerabilidade (Brown 2012: 137).

No plano físico sou filha única, mas no espiritual nunca serei e isto sempre me roubou alguma da solidão que sentia, substituída por algo que nunca soube explicar completamente, mas que me preenchia o peito e não me deixou nunca caminhar sozinha. Algo que só agora consigo começar a nomear. A minha família passou por uma perda. Um aborto tardio do meu irmão, Henrique (do qual tenho imensas saudades). Foi um bebé que se formou com uma malformação no cérebro nomeada de "Anencefalia", que não o permitiria viver.

1 Esta ideia será desenvolvida no III capítulo a partir de Carl Gustav Jung.

A história nunca me foi contada por completo. O trauma visível no corpo e no dia a dia dos meus pais fecha por si só a possibilidade de uma conversa, e eu sempre compreendi (Van der Kolk, 2014: 21).

Existe uma violência muito silenciosa em pedir a alguém que seja feliz em condições que não o permitem (Butler 2016: 26). Lembro-me que quando a minha mãe estava no hospital eu não deixava a minha avó dar-me banho nem me vestir, consigo sentir a sensação neste momento que vivia nesse dia, acredito que, de certa forma, sabia, mesmo sem compreender verdadeiramente, no máximo que uma criança pode saber.

Vesti-me sozinha, recordo-me exatamente de entrar no meu quarto e pegar nas calças na esquina do armário e vestir-me e dizer que estava pronta para ir, com a roupa toda enrodilhada. Fiz a viagem de carro com o meu pai e lembro-me apenas do túnel na autoestrada, que uns anos mais tarde, aos meus 18 anos, consegui reviver por completo a memória e entender que foi ali que passei. Chegamos ao hospital e perguntei onde estava o meu irmão e só consigo relembrar me exatamente desta forma, tenho a imagem viva na minha cabeça neste momento[2], recordo-me de como via o mundo. No corredor, o meu olhar ia direto à barriga da minha mãe devido ao meu tamanho e aí entendi, lembro-me que fiquei em silêncio e vi a dor nos olhos dos meus pais e da enfermeira. O corpo do meu irmão foi levado para estudos, doação de órgãos e os meus pais nunca tiveram a oportunidade de enterrar o filho deles ou fazer um luto digno que qualquer pessoa merece. Nunca poderei sentir a partir do corpo deles, apenas vejo esta dor e sinto-a da minha maneira[3]. Quando algo não é passível de luto, de um enterro, tanto no sentido literal como no simbólico, acaba por permanecer sem forma, sem fim e a memória não fecha, fica aberta, como uma ferida que se habita mais do que se cura. A partir deste dia nunca mais tive a minha mãe de volta.

[2] Bessel Van der Kolk fala sobre ficar preso na "fight or flight" onde também o cérebro emocional não distingue o passado do presente (Van Der Kolk 2014: 44). Assim, ao recordar, o corpo pode reagir.

[3] O trauma muitas vezes é pré verbal; as crianças "perdem a língua" mas o corpo regista (Van der Kolk 2014: 44). Sabemos também que as crianças moldam-se a partir dos seus cuidadores, dos seus estados emocionais, o que descrevo como "ver a dor nos olhos dos meus pais" chama-se ressonância ou sintonia, como entende Bessel Van Der Kolk (Van der Kolk 2014: 20, 22).

O que consegui construir desta situação foi a partir de cacos que fui recolhendo ao longo dos anos: uma imagem solta que alguns anos depois associei, uma frase, um silêncio num determinado momento. Cresci a juntar os fragmentos porque era tudo o que havia (Van der Kolk 2014: 151). Para Van der Kolk, a cura não consiste apenas em recordar o que aconteceu, mas em integrar esses fragmentos. Enquanto os fragmentos estiverem soltos, eles têm "vida própria" e podem ser ativados por gatilhos a qualquer momento (Van der Kolk 2014: 154), gerando um ciclo infinito onde o trauma emerge e se repete.

Compreendo agora que essa busca por fragmentos foi também uma forma de sobrevivência inconsciente para fazer o luto que não pude fazer, de observar, de perceber emoções que não sabia nomear, até ter o suficiente para construir a minha própria narrativa de perda. Mais tarde, este processo de recolha e de recuperação de memórias deixou de ser apenas uma estratégia de sobrevivência emocional, tornou-se um método. Uma forma de me curar que me acompanha até aos dias de hoje: introspecção, terapia, introspecção, criação.

Sinto que, na minha prática artística, fragmento o meu próprio corpo à procura do "porquê de doer" e à medida que a mente acompanha a sabedoria da minha alma vou assimilando e curando. Segundo Bessel Van der Kolk, o trauma não é apenas um evento no passado, mas uma impressão deixada na mente, no cérebro, no corpo, com consequências contínuas na forma como o organismo sobrevive no presente (Van der Kolk 2014: 46, 53). O meu corpo e dos meus pais carrega essa impressão. Aprendi com o tempo que mais doloroso do que mergulhar nas feridas é passar a vida inteira a olhar para elas.

A obra de Louise Bourgeois é profundamente autobiográfica, centrada na memória, na infância, no trauma e nas relações familiares, particularmente no trauma de infância. Trabalhou com materiais muito variados, criando formas orgânicas que evocam o corpo, a casa e a prisão. Transfere o seu estado emocional para o trabalho, utilizando o trauma como elemento de materialização. Numa entrevista intitulada "I transform hate into love" (Tate 2016). Louise Bourgeois afirma que transforma o ódio em amor e fala repetidamente do pai, da mãe e da criança.

“I need to make things. The physical interaction with the medium has a curative effect. I need the physical acting out. I need to have these objects exist in relation to my body.” Louise Bourgeois (Bourgeois apud Kellein 2006: 16)

Tal como Louise Bourgeois, o meu trabalho parte da convicção de que o trauma familiar se inscreve no corpo e pode ser elaborado através da matéria escultórica. Mas onde Bourgeois revisita o passado com a distância de décadas, este trabalho acontece no interior do próprio processo, não depois da cura, mas durante ela, ou talvez perto do seu fim.

"Maman" (1999) representa um dos gestos mais consequentes da escultura contemporânea na validação do trauma familiar como matéria artística. Bourgeois demonstrou que a figura da mãe, protetora e aterradora, que tece e aprisiona pode ser elaborada escultoricamente sem eufemismos e que a autobiografia não é apenas uma exposição do íntimo, mas também um método de investigação e de partilha.

É nessa abertura que encontro o meu trabalho. Na memória do que foi vivido pelo corpo e através dos corpos de quem me antecedeu e me formou, encontro uma matéria escultórica necessária. O meu trabalho existe dentro dessa possibilidade de compreender que aquilo que herdamos, aquilo que nos marca e aquilo que nos constitui pode ser transformado em matéria, e que essa matéria pode, por sua vez, transformar-nos.



Fig.4 Louise Bourgeois, Maman, 1999

Bronze, aço inoxidável e mármoreDimensões

Aproximadamente 927 × 891 × 1036 cm

Corpos vulneráveis, corpos resistentes

O corpo da minha mãe passou a carregar, visivelmente, as marcas de um trauma que nunca foi processado. Houve um momento, anos depois da perda, em que acordei com a minha avó a bater à porta do meu quarto, com a minha mãe amarrada ao braço. Acendeu a luz e observei a minha mãe completamente desorientada, perguntava pelo meu cão de infância, o Snoopy, que tinha falecido há três ou quatro anos atrás. Disse que eu havia crescido imenso, pois a mente dela recuou como mecanismo de defesa, transportando-a até há uns anos antes do aborto acontecer. Foi uma das formas mais cruéis que presenciei: como o sofrimento pode roubar a uma pessoa a continuidade da sua vida, a noção de si, do tempo e do lugar (Van der Kolk 2014, 50, 64). Aprendi nessa manhã, sem ter ainda palavras para isso, que o sofrimento não desaparece: muda de forma, instala-se, altera a noção de tempo no nosso interior. Bessel Van der Kolk descreve isso como a impressão contínua do trauma no organismo, não um evento passado, mas uma presença que governa o presente (Van der Kolk 2014: 27). E é também, o que Butler nomeia como "radically unsupported": vidas expostas à ausência de suporte, não apenas à exposição ao risco, afirmando que o corpo não é uma entidade isolada, mas uma relação (Butler, Gambetti, Sabsay: 2016, 19).

"We cannot talk about a body without knowing what supports that body and what its relation to that support – or lack of support – might be. In this way, the body is less an entity than a relation, and it cannot be fully dissociated from the infrastructural and environmental conditions of its living." (Butler 2016: 30).

A minha mãe não teve onde enterrar o filho, nem a possibilidade de realizar o seu luto em condições. O sistema não lhe devolveu esse direito, o que permaneceu foi o que sempre fica quando uma perda não tem forma: um corpo que carrega o que a mente não consegue encerrar. Foi também através da minha mãe que compreendi, de forma visceral, que o corpo feminino é um lugar político.

"Tudo é político quando se é uma mulher". (Clara Averbuck in GZH, 2017).

Vi como, no momento mais vulnerável da sua vida, lhe foi tirada a escolha sobre o seu corpo, sobre o seu luto, sobre o que acontecia à sua volta, no fundo, o seu livre arbítrio. Um sistema que não lhe deu voz, num momento em que ela não conseguia estar presente, apenas o seu corpo. As realidades de vida dos meus pais, ressoam com o que Judith Butler designa de precariedade, é uma condição politicamente induzida, na qual certas esferas da sociedade sofrem com falhas estruturais "de apoio social e económico, e se tornam desigualmente expostas a lesões, violência e morte" (Butler apud Hammami 2016: 25, 182), não de uma forma tão literal, mas na base referida. Esta experiência pessoal informou diretamente a minha compreensão da vulnerabilidade: não como fraqueza moral ou emocional, mas como condição humana (Butler, Gambetti,Sabsay 2016: 12). O corpo da minha mãe tornou-se para mim um exemplo vivo do que é perder o controlo da nossa vida pelo sofrimento. O meu corpo também foi, por vezes, o lugar que outros julgaram ter direito.

O corpo do meu pai é diferente, marcado por uma vida de trabalho para sobreviver desde criança, carrega a sua própria história de desigualdade. Cresci a observar estes corpos, são dois corpos que vejo como o significado de vulnerabilidade e resistência: cada um na sua experiência, às vezes não assim tão distantes. É a partir deles que vem o que eu chamo de "o corpo como testemunho".

O corpo como testemunho

O que observei no corpo da minha mãe não é apenas o que Butler descreve como precariedade induzida; é também o que Bessel Van Der Kolk identifica como trauma não processado, que permanece no corpo como impressão contínua (Van der Kolk 2014: 21).

O testemunho do corpo é, por vezes, mais fiel e duradouro do que a memória consciente: mesmo quando esquecemos nomes, datas, sequências, o corpo continua a reagir a ruídos, ou cheiros, a gestos que nos remetem, sem aviso, para um determinado lugar, como se o evento traumático estivesse de novo a acontecer (Fuchs 2011, 13 apud Appelfeld: 2005, 57, 95f, 8f.).

Esta "lealdade" do corpo não é acidental, tem uma explicação concreta. Como referi no capítulo anterior, o trauma é frequentemente pré-verbal: perante uma experiência que excede a nossa capacidade de a processar, "perdemos a língua", mas o corpo regista tudo (Van der Kolk 2014: 44). Não há, nesse momento, tempo nem capacidade para transformar o que se vive numa narrativa, só há registo sensorial, imediato. É por isso que, quando recordo o corredor do hospital, não recupero um relato contínuo do dia em que perdi o meu irmão: recupero o tamanho do meu próprio corpo em relação à barriga da minha mãe, o silêncio que se instalou, a dor nos olhos dos meus pais. São fragmentos sensoriais, não uma história. O corpo guardou aquilo que eu, em criança, não tinha ainda linguagem para contar e foi o corpo, não a "memória narrativa", que manteve esse dia vivo durante anos, até eu conseguir reunir os fragmentos.

Thomas Fuchs também cita a "Fenomenologia da Perceção" de Merleau-Ponty e um sobrevivente que, por caminhos diferentes mostram o que abordei no capítulo anterior. Para Merleau-Ponty o trauma não sobrevive como uma "representação" ou um evento "antigo" na consciência objetiva. A memória, na ausência de linguagem para o que se vive, não se deposita na narrativa, mas na matéria do corpo, em fragmentos (Fuchs 2011: 15 apud Merleau-Ponty 1974: 166).

Importa, antes de avançar, distinguir o que entendo por "testemunho" neste contexto, porque a palavra carrega normalmente um sentido associado a algo jurídico: testemunhar é, habitualmente, ajudar alguém de forma voluntária. O testemunho do corpo de que falo é precisamente o oposto. Não é dado, é involuntário, porque acontece mesmo quando ninguém o observa; e não depende de linguagem, porque opera onde a linguagem ainda não chegou. É um testemunho sem testemunha e é mais fiável do que qualquer relato consciente que eu pudesse construir sobre os mesmos acontecimentos.

O meu corpo testemunha também através dos corpos que me formaram, testemunha o cansaço acumulado no corpo do meu pai, marcado por uma vida de trabalho desde os 9 anos, e testemunha a desorientação que vi no corpo da minha mãe, quando regrediu a um tempo anterior à perda, como mecanismo de defesa perante uma dor que nunca teve espaço para ser processada.

Esta dimensão relacional do corpo, o modo como ele é menos uma entidade isolada do que uma relação de dependência (Butler 2016: 19), ajuda-me a entender que o meu corpo não testemunha apenas a minha própria história; testemunha a história de quem me sustentou. E porque esses corpos foram, eles próprios, moldados por estruturas de poder, o corpo do meu pai pela exploração laboral, o corpo da minha mãe pela recusa do sistema em lhe ter dado as condições necessárias para continuar a viver de forma justa, o testemunho corporal nunca é neutro: o corpo está, desde que existe, mergulhado no campo do político (Foucault 1987: 29).

Sabemos que as crianças se moldam a partir dos estados emocionais dos seus cuidadores, num processo de ressonância ou sintonia que precede qualquer capacidade de o nomear (Van der Kolk 2014: 20, 22). O que descrevi anteriormente como "ver a dor nos olhos dos meus pais" não foi, portanto, apenas observação, foi uma absorção. O testemunho do corpo da minha mãe tornou-se, em parte, testemunho do meu próprio corpo, antes de eu ter idade para distinguir onde terminava a dor dela e onde começava a minha.

Foi assim que recolhi, ao longo dos anos, os cacos que mencionei no capítulo anterior: uma imagem solta

aqui, um silêncio ali, sem nunca exigir deles uma narrativa total, existe uma violência muito grande em pedir a alguém que seja feliz em condições que não o permitem.

Esta lógica de fragmento, e não de relato, é também a lógica com que trabalho escultoricamente: o corpo que construo nunca está completo, está sempre disperso em partes à escala real, porque essa dispersão é mais fiel ao testemunho dele do que qualquer memória narrativa.

É aqui que o corpo, o meu corpo, a minha memória e os fragmentos que dela guarda se tornam matéria de trabalho. Trabalho sobre o corpo porque sempre o observei, sempre o procurei cuidar, sempre o protegi, sempre o defendi. Todos nós carregamos feridas abertas e cicatrizes de dores e traumas; o corpo é arquivo de tudo isso, mesmo quando a mente não consegue, ou não quer, dar-lhes nome.

Mas se o corpo retém o que a consciência não processa, é necessário compreender também onde, dentro de nós, esse "não processado" fica guardado.

Recorro a Carl Jung, em “O eu e o inconsciente” explica o consciente e inconsciente pessoal: o consciente é organizado em torno do Eu “Ego”, que funciona como o centro subjetivo da nossa percepção (Jung 2014, 45). Nós desenvolvemos uma “persona” para interagir com o mundo social, essa funciona como uma máscara (que é uma simples máscara da psique coletiva) ou papel social que procura convencer os outros e a si mesma que é individual, quando na realidade não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva (Jung 2014, 46). A psique coletiva é uma disposição psíquica herdada e universal (Jung: 2014, 128), que sustenta a consciência de todos os seres humanos, sendo resultado da nossa estrutura cerebral. Ela é composta por elementos impessoais, como os instintos e arquétipos, esses sendo formas primordiais de pensamento e sentimento que não dependem da experiência individual, mas pertencem à humanidade. A nossa consciência é apenas um fragmento desta estrutura, e a “persona” representa uma parte da psique coletiva para facilitar a convivência em

sociedade (Jung 2014: 35, 123 ,130, 131, 135, 153,). Já o inconsciente pessoal contém eventos que foram reprimidos por se encontrarem incompatíveis com a consciência por serem “desagradáveis”, ele contém tudo o que não queremos reconhecer, podem ser desejos, recordações ou padrões de comportamento, tal como referi anteriormente, as nossas feridas e cicatrizes. É precisamente o que não cabe nessa “persona”, o que não teve permissão para ser visto, dito ou sentido que fica retido no inconsciente pessoal (Jung 2014: 24), as feridas e cicatrizes a que me referi, não esquecidas, apenas inacessíveis à narrativa consciente, mas inteiramente presentes no corpo, tal como Bessel Van der Kolk e Thomas Fuchs a partir de Appelfeld e Merleau-Ponty descrevem.

O que Jung chama “inconsciente pessoal” e o que Van der Kolk e Fuchs descrevem como memória implícita do corpo não são, a meu ver, dois fenómenos distintos, mas duas linguagens, uma psicológica, outra fenomenológica e somática para nomear o mesmo: aquilo que vivemos sem conseguir, no momento, transformar em consciência ou em palavras, e que continua, ainda assim, a atuar sobre nós.

Esta ideia tem, na minha prática, uma projeção direta, não apenas metafórica. Quando faço um molde do meu antebraço, da minha mão, do meu rosto, estou a usar a matéria para registar uma impressão do corpo independentemente da minha vontade consciente de a controlar. O gesso e o látex não interpretam, não narram, não filtram, replicam. Por isso o processo de moldagem exige: imobilidade, confiança e introspecção. O molde é, neste sentido, o equivalente material do que Thomas Fuchs descreve como memória implícita: uma marca que existe no corpo, ou a partir dele, sem precisar de linguagem para se justificar (Fuchs 2011: 139).

Retomo este tema, a sombra, a sua integração, e a moldagem no capítulo III, onde a prática artística se torna o espaço onde o inconsciente pessoal, e o testemunho do meu corpo encontram finalmente forma e matéria.

O corpo, neste sentido, é um arquivo. E é a partir deste arquivo: o meu, o da minha mãe e o do meu pai, que esta investigação avança para pensar a vulnerabilidade não como fraqueza, mas como

condição relacional, política e uma potência.

Aquilo que o corpo experiência é sempre lido, interpretado e, frequentemente, julgado por algo exterior a ele, por estruturas sociais, históricas e políticas que decidem o que conta como força e o que conta como fraqueza, a quem é permitido ser vulnerável e a quem essa vulnerabilidade é negada ou usada contra si. Antes de avançar para a prática artística que nasce do testemunho do corpo, é necessário, portanto, compreender essas estruturas: como é que o pensamento ocidental entendeu a vulnerabilidade ao longo do tempo, e como é que as relações de poder patriarcais e outras produzem, distribuem e legitimam, de forma desigual, aquilo que os nossos corpos testemunham.

El caos es infinito pero mi ternura también

Julio Cortázar, "Rayuela " 1963

VULNERABILIDADE E RESISTÊNCIA

Habitar a vulnerabilidade

Cresci com estes dois corpos como o meu primeiro entendimento do que significa ser humano e foi neles que aprendi, antes de qualquer teoria, que vulnerabilidade e resistência não se excluem. Perceber porquê exigiu conceitos que ainda não tinha. Aprendi antes de ter linguagem para isso que a vulnerabilidade não é fraqueza, é o que acontece quando o suporte estrutural falha (Butler 2016: 13, 23, 24).

Para perceber o que experienciei, precisei de compreender, em primeiro lugar, o que o mundo fez com a palavra vulnerabilidade, e durante quanto tempo a usou contra quem mais a carregava.

Através de uma análise do pensamento ocidental, depreende-se que a vulnerabilidade tem sido compreendida e colocada, através dos tempos, tanto como um defeito moral, como uma fragilidade inerente e ontológica do corpo humano, no fundo, uma limitação quase inevitável. Esta associação, persistente e transversal a diferentes épocas, torna-se mais acentuada quando referente ao feminino, cuja vulnerabilidade (leia-se: fragilidade) tem sido sistematicamente naturalizada, tida como "essência" e utilizada como justificação para a existência de relações assimétricas de poder (Butler, Gambetti, Sabsay 2016: 13, 14).

O conceito de vulnerabilidade origina etimologicamente do verbo latino vulnerar e da palavra vulnerare, que significa "ferir, melindrar, ofender" e remete para a capacidade de ser ferido ou "aberto ao ataque ou dano" (Brown 2012: 43). A palavra portuguesa vulnerabilidade é já uma derivação do francês vulnérabilité (Cunha 1982: 3539). A vulnerabilidade no ocidental, historicamente e durante incontáveis séculos, foi tida como uma limitação e como um defeito moral a ser colmatado[4].

Durante séculos, a vulnerabilidade foi predominantemente definida como uma condição de fraqueza e fragilidade, essencialmente uma limitação ligada ao corpo e à moral. Mesmo correntes modernas de pensamento, como a psicanálise, não foram inicialmente capazes de se desvincular desses preceitos, e apenas nas últimas décadas é que a vulnerabilidade passou a ser redefinida e ressignificada através das suas potencialidades éticas, políticas e existenciais, fundamentais para a experiência humana e para potenciais ações transformadoras. Num passado recente, a vulnerabilidade passou a ser pensada de outro modo, e observa-se uma crescente desvinculação da mundividência que a tinha como uma característica essencialmente negativa.

Contudo, uma leitura histórica e teórica contemporânea da vulnerabilidade revela um campo conceitual muito mais complexo do que uma análise simplista poderia jamais fazer transparecer. Através desta visão, entrecruzam-se categorias relacionais como: exposição, dependência, resistência e potência, de um modo que desafia os entendimentos e mundivisões tradicionais.

De fundamento a ponto catalisador: a vulnerabilidade como ato de resistência. É exatamente nessa dicotomia conceptual, nessa tensão entre duas visões polarizadas e divergentes, uma que concebe a vulnerabilidade como fragilidade naturalizada e instrumento de dominação, e outra que a reconhece como condição relacional e força transformadora que se situa o problema abordado neste capítulo; se, por um lado, os alicerces do poder patriarcal produzem, distribuem e legitimam a vulnerabilidade, nos seus próprios termos e de modo desigual, de modo a reforçar formas de exposição a situações limite e fortalecendo certas narrativas sobre o corpo feminino, por outro lado, essa mesma vulnerabilidade induzida pode ser mobilizada como uma força ética, política e existencial.

Cresci a ver a vulnerabilidade da minha mãe ser lida como fraqueza pela sociedade, pelo sistema, pelas circunstâncias, por quem não lhe deu suporte. Ao cruzar-me com Butler confirmei o que vinha a pensar e a definir como a minha designação de vulnerabilidade. Mudou a forma como olhei para o meu próprio corpo no processo de criação.

[4] A vulnerabilidade no ocidental, historicamente e durante incontáveis séculos, foi tida como uma limitação e como um defeito moral a ser colmatado. Na Antiguidade Clássica, particularmente na filosofia grega, a vulnerabilidade era recorrentemente associada à animalidade da condição humana e à sua inevitável mortalidade; Aristóteles reconheceu a fragilidade (vulnerabilidade) do corpo e da vida material, mas via na razão e a virtude moral (invulnerabilidade do espírito) um caminho para superar tais limitações terrenas. Esta tensão entre corpo vulnerável e espírito como instância não desapareceria com o mundo antigo, pelo contrário, continuará presente e aprofundada pela tradição cristã. Na Idade Média, a resignação e a humildade perante Deus eram virtudes, perante a quase inevitável vulnerabilidade da carne e do espírito (Agostinho 1996: 98). O Renascimento trouxe uma mudança de paradigma, com a crescente valorização do potencial humano e da sua dignidade, no entanto, a vulnerabilidade continua a ser entendida, primariamente, como uma limitação física e moral (Israel 2006: 568, 577). No Iluminismo, a vulnerabilidade era ainda associada à fraqueza ou fragilidade natural, mas agora deveria ser superada através da razão, da ciência e do progresso, e o indivíduo deveria alcançar a liberdade e a auto-realização (Taylor 1989: caps 8-9; 13,14). Sigmund Freud via a vulnerabilidade emocional como um conflito interno a ser analisado e controlado; a vulnerabilidade, mesmo na psicanálise, continuava a ser relacionada com a ideia de fraqueza ou de doença (Freud 2011: 211, 294, 324).

No livro “Vulnerability in Resistance”, 2016 Judith Butler ao conceber a vulnerabilidade (ou precariedade) como simultaneamente condição ontológica e socialmente produzida, mostram que ela não é um entrave à resistência, mas sim que a possibilita, pois é a partir de uma condição de vulnerabilidade que temos as ferramentas para a apreender, questionar e problematizar. Só se pode questionar e transformar aquilo que se consegue sentir e nomear.

Judith Butler contesta a noção de que a vulnerabilidade é diametralmente oposta à resistência, argumentando que a vulnerabilidade pode ser entendida como “a exposição deliberada ao poder faz parte do próprio significado da resistência política como uma atuação concreta.” (Butler, 2016: 33). A vulnerabilidade coloca o sujeito numa posição de exposição que torna visível o que de outra forma permaneceria invisível, e esta é uma condição partilhada, e, de tal modo, é política. Butler mostra que a precariedade não é individual, é distribuída desigualmente pelas estruturas de poder (Butler 2016: 15, 22, 25; Ahiska, 2016: 224). Focar apenas no sujeito individual falha em capturar e compreender como a vulnerabilidade e a precariedade são moldadas por “políticas sociais e econômicas que estão a destruir meios de subsistência” e resistência (Butler 2016: 26).

Quando essa condição compartilhada é reconhecida coletivamente, essa transforma-se em base para a solidariedade e para a ação política. A vulnerabilidade deixa de ser fraqueza meramente individual e interior e torna-se um catalisador e agência: "An acknowledgment of vulnerability, both shared and produced, can open a space of interconnection as well as a platform for responsiveness and resistance." (Butler 2016: 91).

Brené Brown, noutro contexto conceptual, sublinha que a vulnerabilidade é também a coragem, a verdade e o núcleo das experiências humanas fundamentais (Brown 2012: 13). Em ambas as conceções, a vulnerabilidade cessa de ser tida apenas como fragilidade, e passa a ser condição para tomar ação e executar transformações.

Transformações essas que residem na problematização dos construtos do poder, e na identificação de genealogias das estruturas que o operam, e que produzem a vulnerabilidade induzida, é tida como ontologicamente frágil.

Vulnerabilidade, resistência e potência

A vulnerabilidade não elimina a potência; a resistência não anula a exposição; e a potência não implica invulnerabilidade (Butler 2016: 26) – é a articulação destas três dimensões, e a forma como são politicamente geridas, normativamente reguladas e subjetivamente vividas, o objeto de estudo (Butler 2016: 18). É portanto, a partir deste enquadramento teórico que recusa a separação entre a vulnerabilidade, a resistência e a potência que se formula o problema central que orienta este trabalho: Como é que as estruturas patriarcais de poder moldam a percepção da vulnerabilidade como abjeto? E de que modo vulnerabilidade, resistência e potência se articulam num corpo, enquanto dimensões simultâneas e interdependentes?

A partir destas questões, estes próximos capítulos procuram deslocar a vulnerabilidade de um registo exclusivamente deficitário e pejorativo, para uma compreensão mais ampla, na senda de Judith Butler, Zeynep Gambetti, Leticia Sabsay, Brené Brown, Michel Foucault, Silvia Federici e Julia Kristeva, em que a vulnerabilidade é apresentada como elemento fundamental da condição humana e como potencial motor de resistência, agência e transformação no corpo feminino.

Butler define a vulnerabilidade não como fraqueza inerente ou uma disposição subjetiva, mas sim como condição complexa e multifacetada, que é simultaneamente ontológica, socialmente induzida e recurso fundamental para a resistência política (Butler 2016: 25). Para Butler, a vulnerabilidade é uma relação complexa com um campo de forças, objetos e paixões igualmente multifacetado, que nos afetam e exercem influência sobre nós de alguma forma (Butler 2016: 25). A vulnerabilidade (ou a precariedade) é uma condição ontológica comum (Butler 2016: 32), uma vez que todos estamos sujeitos a situações condicionantes como acidentes, doenças e ataques, que podem roubar as nossas vidas rapidamente (Butler 2016: 24, 25). A vulnerabilidade torna-se assim uma característica quase natural, inevitável, parte ontológica do que um corpo é, da sua materialidade e da sua inserção social, e da sua decorrente dependência de outros corpos e redes de apoio (Butler 2016: 16). A vulnerabilidade, segundo Butler, está intrinsecamente ligada à dependência (Butler 2016: 23,24, 25), pois o corpo é definido por relações sociais e materiais que tornam a sua própria vida, agência e ação possíveis (Butler 2016: 13, 16).

A ideia de que a precariedade é uma condição ontológica comum a toda a vida é o ponto de partida para os argumentos de Judith Butler, em defesa da fundamentação da política ética contemporânea no reconhecimento da vulnerabilidade mútua e da interdependência. Concomitantemente, a precariedade refere-se à nossa existência social como seres corporais, sempre dependentes de uma rede complexa, de modo a suprir necessidades de sobrevivência. Desta dependência decorre a precariedade, que se refere às condições que se seguem quando essas necessidades de sobrevivência não são atendidas pela estrutura política, social e económica. Para Butler, a precariedade também se refere à situação de populações expostas, à força, a formas de violência militar sancionada pelo Estado, cuja condição é exacerbada pelo facto de que a sua única opção é procurar a proteção do próprio Estado que as alveja com violência. Para os autores, é a vulnerabilidade à possibilidade de desapropriação, de pobreza, de insegurança e de danos, que precede a própria resistência (Butler 2016: 23). Assim, Butler rejeita o pressuposto de que a vulnerabilidade é o oposto da resistência, argumentando que a vulnerabilidade é uma condição de possibilidade da própria resistência, tratando-se de um ato de coragem e de subversão política corporificado, uma exposição deliberada ao poder que estrutura as próprias fundações da vulnerabilidade (Butler 2016: 22, 25).

A vulnerabilidade não é superada pela resistência, mas torna-se uma força mobilizadora potencialmente eficaz em mobilizações políticas coletivas (Butler 2016: 25). A vulnerabilidade não é contrária à agência. O ato de aparecer em público e exercer a liberdade de se manifestar depende de um ambiente de suporte, e o corpo que requer suporte e age em público é aquele que pressupõe a vulnerabilidade e a mobiliza (Butler 2016: 25). Em suma, para Judith Butler, a vulnerabilidade não é um sinónimo de vitimização ou de passividade. É a nossa condição de

ser afetado (que inclui sermos atingidos de maneiras que não escolhemos), e essa mesma condição de ser permeável e dependente pode ser mobilizada para desafiar o poder instituído (Butler 2016: 22, 25)[5].

[5]Esta ideia dialoga diretamente com as conceções do corpo da mulher desenvolvidas por Michel Foucault e Federici a partir do controlo reprodutivo e biopolítico, que serão aprofundadas nos subcapítulos seguintes.

O corpo como relação

[6]Como mencionado no I capítulo, quando abordo a origem do tema de trabalho.

O corpo, aqui entendido como "realidade material", relacional e política, é o lugar onde variadíssimos processos ocorrem e tomam forma visível, pois para além de superfície biológica, o corpo é modelado por, e exposto a profusas normas sociais, estruturas de poder, discursos, expectativas e sistemas de apoio (ou, por vezes, à sua ausência).

Decorrentemente, de modo a pensar a vulnerabilidade no feminino, é necessário reconhecer que nenhum corpo é neutro, e todos são produzidos e interpretados através de relações de poder, que moldam a sua percepção, e experiência, para com a vulnerabilidade (Foucault 1987: 29). É exatamente nessa condição de exposição constitutiva que retira o corpo do domínio da autonomia soberana e o inscreve numa teia de dependências e relações que o precedem e atravessam, que se situa também o pensamento de Judith Butler sobre a corporeidade; se por um lado o corpo tem fronteiras físicas reconhecíveis, por outro, é definido menos por essas fronteiras do que pelas relações que tornam a sua própria vida e ações possíveis – infraestruturas materiais como a saúde, ou o espaço público, e redes sociais que permitem a presença e ação coletiva (Butler 2016: 26, 27). Sem esse ambiente de apoio, o corpo torna-se radicalmente vulnerável: incapaz de agir, de aparecer, de existir dignamente. Os ideais de autonomia absoluta são, neste quadro, fantasias masculinistas de mestria que apagam esta condição originária de dependência e exposição, condição que não é acidental, mas constitutiva do que significa ser humano (Butler 2016: 32, 35, 290).

A dependência do outro começa antes mesmo de sermos capazes de falar: somos interpelados por nomes, inseridos em categorias de género e normas sociais muito antes de termos capacidade de qualquer escolha consciente ou volição (Butler 2016: 27, 28). Isto revela que nós, o sujeito, não precede o campo social, mas é constituído por ele, atravessado por um discurso que o afeta permanentemente. É uma condição partilhada e, precisamente por isso é política; a vulnerabilidade não é individual, é distribuída desigualmente pelas estruturas de poder que a produzem e legitimam nos seus próprios termos. Mas é também, e simultaneamente, o fundamento de uma ética e de uma política outra, pois o corpo está sempre "fora de si", dado ao outro pelos sentidos, pela necessidade, pela paixão, e é precisamente esta porosidade que torna possível o agir em conjunto, a exigência coletiva de condições de vida dignas, e a transformação da interdependência de entrave em ferramenta de resistência coletiva (Butler 2016: 32).

O corpo da minha mãe é afetado de uma forma totalmente diferente do corpo do meu pai, ambos pela falta de apoio, mas em níveis e realidades diferentes. É o corpo da mulher que sofre sempre mais (Butler, Gambetti, Sabsay 2016: 13).

A punição deixa de ser um espetáculo público, e a eficácia da mesma (e do poder) passa a residir na certeza da punição, e não na sua intensidade visível. A análise de Foucault é relevante na contemporaneidade, pois permite compreender como o poder opera de forma invisível e estrutural, aquilo que Foucault denomina como "microfísica do poder". A resistência parte da problematização das estruturas de poder, que entendem e produzem a vulnerabilidade como fragilidade, e da observação dos mecanismos que docilizam o corpo, e que "produzem" a "alma" (Foucault 1987: 20).

Consequentemente, parte-se da premissa base de que a vulnerabilidade e a resistência (Butler 2016: 25) são conceitos que podem (e devem) coexistir, pois, trata-se de elementos que podem ser co-constitutivos; balizar estes conceitos como condições mutuamente exclusivas é forçar uma separação que não existe na prática, que serve a mesma narrativa secular que permeia concepções formadas pelo status quo.

Estruturas de poder e a vulnerabilidade

Dialogando com a premissa de que a vulnerabilidade é socialmente produzida por estruturas de poder, Michel Foucault analisa essas mesmas estruturas, ou o que pode ser entendido como hierarquias de poder, através da lente das estratégias de dominação e da microfísica do poder, rejeitando a concepção tradicional de poder como algo que é possuído, simplesmente. Assim, Foucault concebe o poder não como propriedade ou algo que pode ser detido, apropriado ou possuído, mas sim como uma estratégia de dominação (Foucault, 1987: 30), cujos efeitos não são atribuídos a uma "apropriação", mas sim a disposições, manobras, táticas, técnicas e funcionamentos (Foucault 1987: 30), explícitos ou dissimulados. Posto isto, o poder deve ser deslindado como uma rede de relações em atividade e em tensão constante, em vez de um privilégio estático. (Foucault 1987: 30, 108). O poder é mais exercido do que possuído, e requer manutenção constante; não se trata de um "privilégio" único adquirido ou conservado pela classe dominante, mas sim do efeito do conjunto das suas variadas posições estratégicas para a dominação em massa. Estes efeitos manifestam-se e, por vezes, são até mesmo reforçados pelas posições e ações tomadas pelos que são dominados (Foucault 1987: 30); as relações de poder manifestam-se em todos os aspetos da sociedade, mesmo naqueles que são aparentemente insignificantes ou desprovidos de valor intencional, e não se restringem às relações do Estado com os cidadãos ou às fronteiras de classe (Foucault 1987: 30) e por isso, para Foucault, a análise das relações de poder requer o estudo de uma "microfísica do poder" (Foucault 1987: 30,32).

Esta microfísica é colocada em prática pelos aparelhos e instituições burocráticas, que dominam e controlam os corpos, através do seu extenso campo de ação; por isso o corpo, a partir do momento em que o é, é coercitivamente mergulhado no campo do político. As relações de poder têm alcance automático sobre ele, marcando-o, dirigindo-o e sujeitando-o (Foucault 1987: 29). O corpo só se torna uma força útil, na visão dos detentores de poder, se for simultaneamente corpo produtivo e corpo submisso: corpo “capturado num sistema de sujeição” (Foucault 1987: 29). Este controlo das forças do corpo é o que Foucault designa por “tecnologia política do corpo” (Foucault 1987: 27). Esta tecnologia é difusa, raramente formulada em discursos explícitos e sistemáticos, e compõe-se de uma instrumentação multiforme das massas. Foucault argumenta que o poder e o saber estão diretamente implicados, uma vez que o poder produz saber: não há relação de poder sem a constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não pressuponha e não constitua relações de poder. Esta implicação fundamental do poder-saber determina as formas e os campos possíveis do conhecimento (Foucault 1987. 29, 31).

No contexto dos sistemas punitivos e disciplinares modernos, que se afastaram dos suplícios corporais visíveis (como a guilhotina, que suprime a vida sem tocar o corpo, tal como a prisão suprime a liberdade ou a multa tira os bens), o poder opera através de mecanismos de disciplina (Foucault 1987: 17, 28). Assim, as "hierarquias de poder" não são, para Foucault, estruturas monolíticas de dominação de cima para baixo, mas sim estratégias complexas de sujeição que atuam num nível microfísico e utilizam o conhecimento como ferramenta para tornar os corpos produtivos e subjugados. (Foucault 1987: 28, 31). A associação entre as hierarquias de poder analisadas por Foucault e o conceito de vulnerabilidade reside essencialmente na produção, distribuição desigual e investimento político do corpo e da sujeição.

A vulnerabilidade, neste contexto, não é vista apenas como uma fragilidade ontológica inerente, mas sobretudo como uma condição social e diretamente moldada pelas estruturas de poder. As análises do autor sobre o poder incidem também a sua ação imediata no corpo, e este torna-se uma força útil apenas se for, simultaneamente, corpo produtivo e corpo submisso (capturado num sistema de sujeição) (Foucault 1987: 29, 30). A vulnerabilidade associa-se a este investimento político do corpo, pois o corpo é entendido como uma realidade material, relacional e política, sendo o local onde os processos sociais e as estruturas de poder tomam forma visível (Foucault 1987: 34); as relações de poder, ao moldarem o

corpo, definem a perceção e a experiência do indivíduo perante a vulnerabilidade. Foucault conceptualiza o poder através de uma estratégia, contínua e complexa, exercida pela classe dominante, cujos efeitos se traduzem em dominação, explícita ou dissimulada. O conceito de vulnerabilidade ilumina como esta dominação se inscreve em exposição coerciva e seletiva a perniciosidades.

Pode então aferir-se que a vulnerabilidade, ou a precariedade de Butler, são condições social e politicamente induzidas, e que as estruturas patriarcais de poder (e outras formas de distribuição assimétrica de poder) produzem, distribuem e legitimam a vulnerabilidade de modo desigual, reforçando formas de exposição, e de sofrimento desproporcional e seletivo (Butler 2016: 24). Historicamente, a vulnerabilidade (lida como fragilidade) tem sido sistematicamente naturalizada, usada como "essência" e como justificação para a existência de relações assimétricas de poder. Foucault nota que a rede de relações de poder encontra-se em tensão constante, podendo surgir focos de instabilidade e risco de inversão da relação de forças; deste modo, a análise contemporânea da vulnerabilidade associa-se a esta investigação, ao sublinhar que a vulnerabilidade não é um entrave à resistência, mas sim que a possibilita (Butler 2016: 25). Tal como o postulado por Butler, a vulnerabilidade é uma força ética, política e existencial que pode (e deve) ser mobilizada.

Contesta-se aqui a ideia hegemónica de que a vulnerabilidade figura como antónimo à resistência, argumentando que ela pode ser entendida como uma condição de possibilidade da própria resistência, pois constitui uma exposição deliberada ao poder. Esta exposição subverte a ideia de que a vulnerabilidade se deve ocultar por tratar-se de uma característica essencialmente má e esta agência e subversão, por parte do oprimido, tem consequências a nível da atuação política concreta no coletivo.

Afirma-se que a vulnerabilidade não anula a potência, e que a resistência não anula a exposição.

Pelo contrário, é a articulação destas dimensões (vulnerabilidade, resistência e potência) que têm potencial de impacto nas estruturas de poder já estabelecidas, pois a vulnerabilidade pode tornar-se uma ferramenta potencialmente eficaz em mobilizações políticas coletivas (Butler 2016: 25, 33) Em síntese, Foucault expõe os mecanismos (estratégicos e disciplinares) pelos quais as hierarquias de poder controlam e sujeitam os corpos; a análise da vulnerabilidade (e da precariedade) demonstra que o poder não exerce apenas o controle, mas que também o produz e distribui. Esta condição de exposição, paradoxalmente, é também a base a partir da qual pode surgir resistência, contra o próprio poder que a gerou. Foucault, na sua análise das relações epistemológicas de poder, permite-nos compreender como o corpo feminino foi historicamente regulado e controlado por uma dimensão discursiva que o define enquanto ameaça à ordem simbólica “do pai”, o chamado “Simbólico” (Butler 1999: 72)[7].

[7]Para Butler, o “Simbólico” corresponde ao sistema de regras linguísticas e culturais que estrutura o parentesco e organiza as posições de género, sendo identificado com a "Lei do Pai". (Butler 1999: 72) É nesta ordem que o sujeito ingressa na linguagem, assumindo posições sexuais binárias e assimétricas: o masculino é concebido como aquele que "tem" o Falo, enquanto o feminino é reduzido a "ser" o Falo (o reflexo) (Butler 1999: 91). Butler contesta, contudo, a ideia de que esta ordem constitua uma estrutura absoluta ou imutável. Pelo contrário, entende-a como uma ficção reguladora que naturaliza a heterossexualidade e cuja autoridade depende da repetição constante das normas que institui. Butler descreve a lei paternal como “perptual bumbler” (Butler 1999: 73, 79).É precisamente essas falhas constantes que permitem que o sujeito subverta as normas através de repetições paródicas e dissonantes, revelando que a "Lei do Pai" não é uma verdade ontológica, mas um efeito das relações de poder (Butler 1999: 78, 79).

O corpo feminino e a produção da vulnerabilidade

A crítica de Michel Foucault sobre o poder e a disciplina dos corpos representa um marco fundamental para a compreensão das estruturas de dominação, e do modo como operam dissimuladamente e de forma estrutural. No entanto, podemos aferir que o feminino está muito pouco presente no corpo da sua análise, e é neste ponto que a crítica de Silvia Federici influi, não para contestar ou contrapor o teorizado por Foucault, mas sim para complementar a sua análise mediante um ponto de vista que o autor desatende sistematicamente, a forma como o poder domina de forma desigual e segmentada, os corpos femininos.

Conquanto que Foucault descreve e sistematiza a disciplinarização dos corpos como um processo que atinge os sujeitos de forma parcialmente indiscriminada, através das instituições, das normas, e da vigilância, Federici revela que este processo, longe de ser indiferenciado, foi sexuado (Federici 2004: 22). Enquanto Foucault se centra na "anatomia política" do corpo, no âmbito da produção industrial e da disciplina institucional (Foucault 1987: 33), Federici aponta que o autor ignora quase totalmente a esfera da reprodução, e o papel da mulher, na força de trabalho (Federici, 2004. 14). Para Federici, o corpo feminino não foi apenas "disciplinado" da mesma forma que o masculino, pois foi também transformado pelo Estado e pelo capital numa "máquina de produção de novos trabalhadores" (Federici 2004: 12). O corpo da mulher foi objeto de violências e coações particulares, sistemáticas e politicamente organizadas, e isto deveu-se, em grande parte, ao facto de o corpo feminino ser o lugar da reprodução. Controlar o corpo feminino era monitorizar os restantes corpos, e em última instância, o futuro do capital (Federici, 2004: 45).

A crítica de Federici demonstra que, ao ignorar a diferenciação sexual e a história específica das mulheres, a teoria de Foucault não mostra como a transição para o capitalismo não apenas produziu corpos dóceis, mas construiu uma hierarquia de poder baseada na degradação social da mulher e na expropriação do seu corpo como uma máquina de reprodução.

O postulado por Frederici atua diretamente na análise daquilo que constitui vulnerabilidade: se Foucault expõe o modo como o poder produz corpos dóceis, Federici mostra que este foi um processo desigual, e que o corpo feminino foi historicamente o mais exposto, docilizado e violentado "...as mulheres sempre foram tratadas como seres socialmente inferiores, exploradas de modo similar às formas de escravidão." (Federici 1999: 23). A vulnerabilidade do feminino não é, portanto, apenas uma condição ontológica ou uma distribuição política abstrata; é o resultado de um processo histórico deliberado, que usou o corpo da mulher como recurso e como alvo (Butler, Gambetti, Sabsay, 2016: 13,16).

A vulnerabilidade e a abjeção como estratégia poética

Geralmente, crescemos com uma ideia, que nos é imposta, de que o corpo feminino é um objeto, e que não nos pertence. O corpo é, desde o momento em que existe, mergulhado no campo do político, marcado, dirigido, sujeitado (Foucault 1987: 29) e como Federici afirma em "Calibrã e a Bruxa" (2004) o corpo feminino é afetado de forma diferente pelas estruturas de poder.

Trabalhar artisticamente a partir do corpo é, nesse sentido, um ato de recusa dessa sujeição, e uma forma de reinscrever o que foi marcado e decidido por outros, nos nossos próprios termos. O corpo da mulher é conectado com a reprodução, a menstruação e a sexualidade, e é contínua e discursivamente associado ao abjeto, pois tratam-se de elementos que evocam a desordem, o caos e a transgressão na ordem simbólica, essencialmente masculina (Kristeva 1982: 78, 79).
Consequentemente, o feminino é sistematicamente colocado à margem, excluído das esferas de poder e da organicidade social. Judith Butler em “Problemas do Género” (1990) ao problematizar conceções de género tidas como ontológicas, oferece uma perspetiva pós-estruturalista para esta questão, mostrando que os corpos e identidades são performativos e constituídos socialmente dentro de lógicas de poder dominadas pelo "Simbólico" (Butler 1990: 39).

O "feminino" e o "masculino" são identidades "inteligíveis" que se instituem através da heteronormatividade compulsória (Butler 1990: 29). O corpo "feminino" tido como abjeto não se trata de uma essência fixa, mas um efeito das normas discursivas e dos regimes de poder que regulam o que pode ser visto, dito e vivido. A abjeção, conforme desenvolvida por Julia Kristeva em “Powers of Horror: An Essay on Abjection” (1980), refere-se a tudo o que é rejeitado pelo sujeito de forma a preservar a sua integridade e sentido de si, mas que, paradoxalmente, continua a assombrá-lo como uma presença liminar e inquietante (Kristeva 1982: 88). Kristeva considera que a arte é um espaço privilegiado para abordar e sublimar a abjeção, obras que confrontam o abjeto permitem uma aproximação a essa experiência de forma controlada, proporcionando catarse e reflexão sobre os limites do humano (Kristeva 1982: 26).

"It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite." (Kristeva 1982: 4).

A vulnerabilidade e a abjeção estão intrinsecamente ligadas: a abjeção atua como uma força que revela a fragilidade estrutural da condição vulnerável do ser, estabelecendo-se através da fragilidade, das fronteiras, da identidade e do reconhecimento de que o ser humano é um ser dependente e ferível (Kristeva 1982: 5, 13). É exatamente nessa articulação que se situa o problema central desta reflexão: se, por um lado, a abjeção opera como uma força que perturba a identidade, por outro, a vulnerabilidade revela-se como a condição relacional que, embora insegura, permite a conexão humana, a empatia e a transformação política (Kristeva 1982: 10, 11). É precisamente na tensão entre estas duas dimensões que o sujeito se constrói. Esta transposição das normas hegemónicas pode ser tida, portanto, como ato político e poético, capaz de suplantar e problematizar os papéis de género e as normas heteronormativas que os sustentam. O abjeto, enquanto estratégia poética, é fundamental na prática artística: permite articular o confronto entre um discurso hegemónico que postula o "feminino" como abjeto e as marcas do trauma, a fragilidade e a dor que habitam o corpo e a memória (Kristeva 1982: 25, 35, 81). A minha prática situa-se nessa tensão: reinscrever o abjeto como potência, tudo o que foi rejeitado, todo o trauma, o corpo feminino, o meu corpo.

A PRÁTICA ARTÍSTICA COMO ESPAÇO DE TRANSFORMAÇÃO E INDIVIDUALIZAÇÃO

Todos os conceitos anteriormente desenvolvidos incorporam-se na minha prática artística, juntamente com todas as leituras realizadas, que me permitiram ter uma percepção mais completa do meu trabalho, preenchendo vazios e questões que persistiam em ecoar dentro de mim.

A escultura, permite-me materializar experiências de vulnerabilidade através de processos de fragmentação, moldagem, repetição e transformação da matéria, convertendo experiências subjetivas em formas de conhecimento.

Propiciaram-me o entendimento de que existe a possibilidade de nomear o que sentimos, e habilitaram-me para ser capaz de ver além da minha mundivisão, dos meus sentimentos, das minhas sensações e da minha intuição. Entendi como é que o meu corpo e a minha mente funcionam e se sincronizam, e, no entanto, não mudei muito, nem conseguiria, na forma como crio diretamente – mudei apenas na forma como penso e descrevo o que crio, e no modo como o encaro, agora com mais coragem e empatia. Estas leituras colaboraram e ampararam-me no processo catártico, que acabou por se tornar mais intenso porque obtive uma maior compreensão do porquê de o fazer.

A minha prática artística centra-se na composição de objetos ritualísticos e energéticos que atuam como recipientes de memória, trauma, cura e transformação. Através do processo de transmutação para a materialidade, procuro externalizar processos internos, pessoais, e criar um espaço de transição entre contenção e libertação. A minha prática artística parte de um lugar de observação, dos corpos que me formaram, da consciência das desigualdades que permearam as suas vidas, do entendimento acerca do meu próprio corpo e das minhas vivências.

Cada trabalho parte de um fragmento de mim: uma sensação que persiste em reaparecer, uma imagem recorrente, uma emoção que não tinha ainda encontrado forma concreta. A fragmentação manifesta-se de diversas formas, concomitantes, no meu trabalho: como método, forma, conteúdo e posição política, e, para além disso, o processo de

criação é também um processo de (re)construção de narrativa(s) e de dar, por fim, forma ao que ficou sem forma.

A minha prática artística relaciona-se igualmente com o processo de individualização teorizado por Carl Gustav Jung e de sermos capazes de transformar a dor em força.

É neste ponto que o pensamento de Brené Brown explica que a nossa "disposição para abraçar e envolver-nos com a nossa vulnerabilidade determina a profundidade da nossa coragem" e a clareza do nosso propósito (Brown 2012: 39, 41), pois a vulnerabilidade é o "núcleo, o coração, o centro das experiências humanas significativas" e é o catalisador de todas as emoções (Brown 2012: 21).

Vulnerabilidade é, para Brown, o berço do amor, de pertença, de alegria, de coragem, de empatia e de criatividade; é, em suma, o berço das emoções e fonte primeira de esperança, de empatia, de responsabilidade e de autenticidade. Brown define a vulnerabilidade não, apenas pelas suas características mais óbvias de incerteza, risco e exposição mas sobretudo pelo seu papel vital como catalisador de conexão e o "núcleo" de todas as experiências intensas que conferem significado à vida (Brown 2012: 21). Estes dois anos foram o período de tempo onde iniciei verdadeiramente a longa caminhada de encontrar a minha voz, de contactar diretamente com a minha vulnerabilidade e de a abraçar com coragem.

A prática artística requer presença, uma entrega e, juntamente, a coragem de ser vista, e estas são condições que só se tornam possíveis quando me permito sair de um modo de resistência e entrar num espaço de reflexão e de escuta.

Como nos diz Brown, embora a verdade e a coragem possam não ser sempre confortáveis, "nunca são fraqueza", pois formam-se no ato de "ousar aparecer e deixarmo-nos ser vistos" e de "estar totalmente dentro" em vez de esperar que sejamos "perfeitos ou à prova de bala" (Brown 2012: 13, 41).

Brown dedicou grande parte do seu trabalho a desmistificar a conceção de que a vulnerabilidade é fraqueza, defendendo tratar-se, antes, de coragem e

de força. Assim, a vulnerabilidade "não é fraqueza" e "soa como verdade e sente-se como coragem".

Enquanto Butler permite compreender a vulnerabilidade enquanto condição política e relacional, Brown oferece uma perspetiva sobre o modo como essa vulnerabilidade pode ser habitada e transformada através da criação. Judith Butler e Brené Brown completam-se e são os pilares que dão estrutura ao significado que pessoalmente dou à vulnerabilidade, resistência e potência.

O corpo como arquivo

Licenciei-me em Design de Moda e toda a minha base prévia e conhecimentos adquiridos advém daí. A verdade é que sempre notei grandes disparidades, quase um choque de realidades, entre Design de Moda e Artes Plásticas, por mais que pense que a moda não existe sem as artes plásticas e visuais. Sempre foi meu objetivo estudar artes plásticas, mas a dado momento decidi mudar de rumo, antevendo que, eventualmente, iria retornar e aqui estou.

Anteriormente, nunca tinha criado algum trabalho em artes plásticas, por muito que todo o meu trabalho anterior em moda fosse muito inspirado pela escultura e pelos seus materiais.

As minhas referências visuais eram maioritariamente da área da fotografia e cinema, sendo os principais artistas de referência: Man Ray, David Lynch, Francesca Woodman e Andrei Tarkovsky.

Trabalho com o meu corpo sempre fragmentado, mas à escala real, e os fragmentos juntos constroem-me – os meus trabalhos são um espelho de mim. Este método relaciona-se diretamente ao processo de fragmentação e à ideia que Gonçalo M. Tavares desenvolve em Atlas do corpo e da imaginação (2013): o corpo como unidade de perceção, e a ideia de que o corpo que vê, toca e que sente se funde com o objeto para criar identidade e consolidar a nossa relação com o mundo (Tavares 2013: 231).

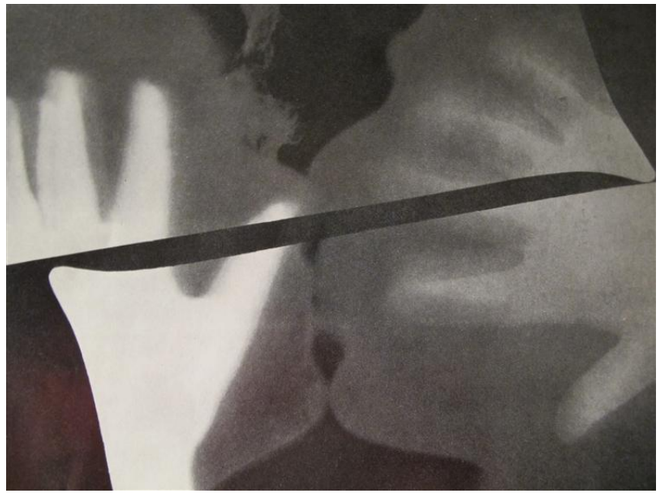




Fig.5 Man ray, O beijo, 1992, | Fig.6 David Lynch, Foto de Nudes, 2018

ESCONDERIJO

"Esconderijo" (2024-25) trata sobre as projeções externas e como essas dizem mais sobre quem comenta do que sobre nós mesmos. O casulo tem um significado onde metaforicamente, simboliza a transformação, a renovação e, o mais importante para mim, a introspecção. Inconscientemente, e só

na escrita sobre a minha prática artística é que compreendi que me encontro constantemente a revelar-me na posição de um casulo ou de um feto. Refletiu um momento específico da minha vida, marcado pela entrada num contexto novo e desconhecido. Hoje compreendo-o gradativamente mais como um trabalho sobre transformação, vulnerabilidade e crescimento, mas também como o início de uma linguagem artística que continua a desenvolver-se através do corpo, da matéria e da relação entre recolhimento e exposição.

"Esconderijo" 2024-25 materializa um processo de transformação através de uma sequência de 4 casulos de escala progressiva. O primeiro casulo tem o tamanho necessário para acolher o meu corpo enrolado sobre si mesmo, remetendo para uma condição de contenção e recolhimento. A partir desse ponto, os casulos aumentam gradualmente de escala até atingirem a dimensão máxima, o tamanho real do meu corpo. Esta progressão representa um percurso de libertação, seja ela total ou apenas parcial. Tudo o que produzo encontra-se, nesse sentido, num estado de libertação: seja no início de um processo que conduz a um fim, seja já nesse próprio fim.

Contudo, essa libertação não corresponde necessariamente a uma resolução total, mas antes ao início de uma transformação. Tal como na ideia junguiana da sombra, trata-se da morte simbólica de uma versão de si, de um conflito, de um padrão ou de uma emoção que encontrou uma nova forma de existir (Jung 1964: 168). O fim, neste contexto, não é necessariamente literal; pode corresponder à transformação, à integração ou ao abandono de algo que já não nos serve.

Só mais tarde compreendi que o uso do casulo já se encontrava presente no meu trabalho muito antes de iniciar a prática escultórica. Ao revisitar fotografias realizadas durante a licenciatura, encontrei-me repetidamente enrolada sobre mim mesma, numa posição muito semelhante à de um feto ou de um casulo. Existe algo de intuitivo e recorrente neste gesto de proteção. Talvez por isso trabalhe tantas vezes à escala do meu próprio corpo. Sinto que essa escolha me aproxima de mim

mesma, daquilo que faço e da forma como me exponho, mas também das pessoas que observam o trabalho.

Embora o corpo não esteja fisicamente presente, permanece inscrito no trabalho através dos seus vestígios e da energia depositada durante o processo de criação. Existe sempre uma troca e uma descarga energética no momento em que trabalho as peças, num processo simultaneamente catártico e curativo. O corpo continua presente na matéria, não apenas enquanto referência direta, mas também enquanto memória, gesto e energia materializada e transformada.

Ao encontrar um casulo à escala humana, o observador é convidado a reconhecer essa necessidade de pausa e introspecção, compreendendo o ato de recolhimento não como fuga, mas como parte fundamental de um processo de mudança.

O casulo deixa de ser apenas um objeto observado à distância e passa a funcionar como uma projeção simbólica do próprio corpo. O trabalho fala da necessidade de recolhimento, pausa e transformação, apresentando o ato de recolhimento não como sinal de fraqueza, mas como condição necessária ao crescimento (Brown 2012: 13, 41).

Os quatro casulos estão suspensos, dispostos em arco, a alturas diferentes. Não tocam o chão. A circulação é livre. Não existe uma entrada definida nem uma sequência imposta. O espectador move-se entre os casulos e encontra-os a alturas distintas, o que significa que a relação corporal com cada um é diferente, alguns ficam ao nível do rosto, outros acima, outros mais próximos do tronco. A escala progressiva dos casulos não é lida de forma linear, mas descoberta à medida que o corpo se desloca. Quem entra pelo maior encontra primeiro os espelhos no interior; quem entra pelo menor percorre um movimento de expansão. O percurso não é restrito porque o processo de transformação que o trabalho aborda também não o é.

Existe numa zona intermédia do espaço, e é precisamente esse estado intermédio que interessa ao trabalho, a transformação como processo que

ainda não encontrou resolução, que não assenta.

Os materiais utilizados foram essencialmente têxteis, provenientes de tecidos em segunda mão, cortinas reutilizadas e arames revestidos manualmente com fios. Interessa-me a maleabilidade dos têxteis, a possibilidade de os rasgar, dobrar, pintar e transformar continuamente. Costumo pintar os tecidos com tinta acrílica, neste trabalho fiz-lo, atrai-me a forma como a tinta cria uma camada, uma camada que em certos momentos se começa a degradar, a desfazer e conseguimos observar isso na peça, uma semelhança com o testemunho do corpo. Sinto uma atração particular por materiais que já viveram uma vida, que foram habitados e utilizados. Existe algo simbólico em trabalhar com essas presenças anteriores, procurando limpar, transformar e reinscrever novas histórias na matéria sabendo que as marcas anteriores continuaram presentes. mesmo que escondidas. O próprio processo de revestir a estrutura durante horas consecutivas tornou-se uma ação repetitiva, quase meditativa, um gesto contínuo que exigiu tempo, paciência e permanência.

Essa escolha relaciona-se também com o aspeto degradado dos casulos. O aspeto degradado dos materiais não surge como representação de ruína ou destruição, mas como vestígio de um processo de transformação. Talvez por isso me interesse tanto trabalhar com tecidos que já viveram uma vida e que foram, em determinado momento, abandonados por quem considerou que tinham cumprido a sua função. Tal como determinados padrões emocionais, conflitos ou versões anteriores de nós são abandonados ao longo do tempo, também a matéria apresenta sinais de desgaste, alteração e decomposição. A degradação torna-se, assim, um indicador visual de mudança e não de perda. As superfícies desgastadas tornam visível a ideia de libertação de padrões antigos e a possibilidade de reconstrução, reforçando a noção de que toda a transformação implica simultaneamente um fim e um recomeço.

A construção dos casulos foi igualmente influenciada pelo simbolismo presente nas cartas de Tarot, particularmente nos arcanos maiores: a Morte e o Eremita. Enquanto a Morte representa transformação, encerramento de ciclos e renovação, o Eremita remete para a necessidade de isolamento, introspecção e escuta interior (BANZHAF 1988: 37, 459. Ambos os arquétipos atravessam o trabalho e relacionam-se diretamente com a ideia do casulo enquanto espaço intermédio entre aquilo que fomos e aquilo que estamos em vias de nos tornar. Curiosamente, estas foram cartas que surgiram repetidamente em leituras de tarot realizadas durante o período de criação, reforçando simbolicamente questões que já se encontravam presentes no trabalho.

No interior do casulo de escala humana encontram-se pequenos espelhos, quase ocultos ao olhar. Apenas quem decide aproximar-se e direcionar o olhar para o interior consegue encontrá-los. A sua presença remete para uma das ideias centrais do trabalho: a noção de que tudo é, em alguma medida, projeção. Os espelhos devolvem fragmentos de quem observa, sugerindo que as interpretações que fazemos dos outros revelam frequentemente algo sobre nós próprios. Estamos constantemente a fazer projeções de nós mesmo para os outros, reagimos à nossa própria sombra, tendemos a projetar naqueles que nos rodeiam qualidades e impulsos que negamos em nós mesmos (Jung 1964: 53). O reconhecimento destes padrões chama se o “processo de individualização”, onde trabalhamos a nossa sombra e permitimos que essa energia anteriormente gasta em autossabotagem do “Eu” e das nossas relações (Jung 1964: 157), seja entregue a construção de um estado mental mais calmo que nos levará a uma vida mais plena (Jung, 1964: 146).

O processo de individualização é guiado pelo “Self”[8] que é o centro organizador da psique, ele visa a totalidade através da união entre a consciência e o inconsciente (Jung, 1964: 8). O caminho exige que o ego encare ativamente a sombra, confrontando todas as emoções e memórias reprimidas – transcendendo a persona, sendo essa a máscara social que encobre a natureza pura do indivíduo (Jung 1964: 21, 126). Ao longo da caminhada, símbolos em sonhos e na arte funcionam como mensageiros essenciais para

[8]O “self” é a vontade interior mais considerável que utiliza a linguagem dos símbolos para guiar o indivíduo a cura e a totalidade, que exige uma participação ativa, consciente e corajosa do ego para ser plenamente concluído - é o objetivo final do processo de individualização (Jung, 1964: 147, 149, 197).

orientar o processo de cura e autoconhecimento (Jung, 1964: 225, 282), neste trabalho, o Esconderijo, o Tarot e a vontade de libertação alimentaram-se mutuamente. O objetivo final não é atingir a perfeição, mas a totalidade: a harmonia do ser (Jung 1964: 8, 149).

A utilização da cor preta, recorrente em toda a minha prática artística, reforça esta dimensão de recolhimento e proteção. Contrariamente às associações mais comuns da cor ao negativo, ao medo ou ao luto, o preto surge para mim como uma cor de acolhimento, conforto e segurança, claramente associada ao trauma. Esta escolha deriva igualmente da influência do Design de Moda na minha construção estética e da relação que sempre mantive com uma linguagem visual onde a cor tende a ser reduzida.



Fig.7 Esconderijo, 2024/25

Metais, fibras texteis e peles, técnica de feltragem

140 x 85 x 55cm, 102 x 64 x 57cm, 94 x 77 x 60cm, 72 x 50 x 40cm, 69 x 45 x 35cm

Magdalena Abakanowicz usa a escala humana e a repetição serial para falar de trauma coletivo. Procuro trazê-la como exemplo da fragmentação por mais que o meu trabalho parta de um lugar oposto, individual e autobiográfico, mas que reconhece em tal a possibilidade que orienta toda a prática: que o testemunho do corpo singular possa alcançar uma ressonância coletiva.

Os “Abakans” (1969) de Magdalena Abakanowicz foram uma referência fundamental para a forma como compreendi o potencial do têxtil na escultura. Foi através deles que percebi que a fibra têxtil podia ultrapassar a sua associação ao objeto utilitário e assumir uma presença escultórica. A monumentalidade dessas obras, suspensas no espaço, mostraram a capacidade que o têxtil tem para ocupar o ambiente de forma física e imersiva, transformando a escala num elemento central da experiência da obra.

Contudo, é precisamente na questão da escala que encontro uma das principais diferenças entre o meu trabalho e o de Abakanowicz. Enquanto os seus “Abakans” se afirmam através da imponência e da ocupação do espaço, as minhas peças tendem a desenvolver-se numa dimensão mais íntima e contida. Não procuro envolver o espectador através da monumentalidade, mas antes através da proximidade emocional e da carga simbólica dos objetos. Se em Abakanowicz a escala contribui para uma experiência coletiva e quase arquitetónica do corpo, no meu trabalho interessa-me a construção de um espaço mais pessoal, ligado à memória, ao trauma, à cura e à transformação.

Também a forma como aborda o corpo me interessa, no trabalho “ Figures” (2002) Abakanowicz, revela os corpos frequentemente sem rosto, sem identidade individual, remetendo para experiências coletivas e universais. O meu trabalho, embora partilhe a ideia de que o corpo é portador de memória e testemunho, parte de experiências concretas e situadas: do meu corpo, das minhas vivências e dos corpos que me formaram, é aí onde encontro a possibilidade de, a partir de uma experiência singular, criar ressonâncias que possam ser reconhecidas por outras pessoas. É nesse equilíbrio entre aproximação e distância que a obra de

Abakanowicz continua a ser uma referência importante para o meu trabalho. Abakanowicz afirma que nós somos capazes de colocar a nossa energia em objetos, esse é um dos processos mais presentes na minha prática, é catártico.

“Os Abakans foram uma espécie de ponte entre mim e o mundo exterior. Eu podia aproximar-me deles; eu podia criar uma atmosfera na qual de alguma forma me sentisse segura porque eles eram o meu mundo; eram algo entre o figurativo e o natural, como animais, como figuras, enquanto abstratos, como formas geométricas, mas nunca para serem definitivamente descritos. Eles foram extremamente importantes não só para mim, mas porque são diferentes de tudo.” Magdalena Abakanowicz (Tate Museum, 2023)



Fig.8 Obra de Magdalena Abakanowiz

Seated Figures (1974–1984)



Magdalena Abakanowicz, BLACK GARMENT 1969
Tecelagem de sisal sobre suporte metálico
300 x 180 x 60 cm



Magdalena Abakanowicz ,BOIS - LE - DUC 1970-71
Tecelagem de sisal e lã
800 x 2000 x 200 cm

Fig.9, 10 Obras de Magdalena Abakanowiz

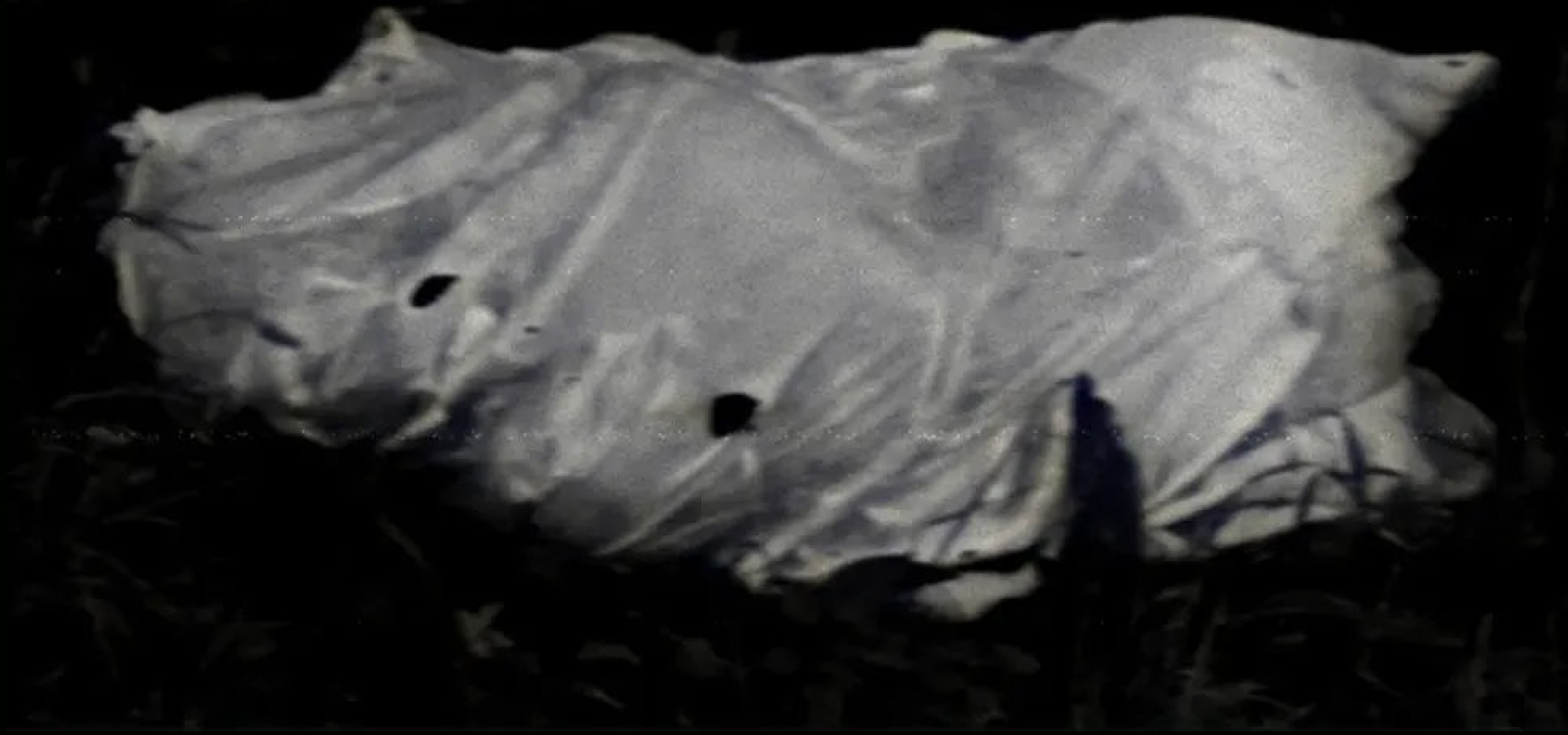


Fig.11 Frame do vídeo-arte "há tanto tempo que não me ocupo" 2025

https://drive.google.com/file/d/1yToIFQp4cQuK8n1FoLO1zIOi_Qz0B5DJ/view

há tanto tempo que não me ocupo

"há tanto tempo que não me ocupo" (2025), composto por uma vídeo-performance e uma escultura, através da qual procuro dar corpo ao silêncio e tempo à escuta.

Surge a partir de uma reflexão sobre o trauma inscrito no corpo feminino, nomeadamente o assédio, o abuso, o conflito e o toque não consentido. Foi também o primeiro momento na minha prática em que senti a necessidade de fragmentar o corpo de forma explícita. Aceitar e habitar o próprio corpo depois de este ter sido invadido sem consentimento é um processo complexo e longo.

Partiu simultaneamente de uma necessidade pessoal e de uma tomada de posição política. Por um lado, surgiu da necessidade de expulsar algo que já tinha sido trabalhado e curado dentro dos limites do possível; por outro, constituiu uma forma de utilizar a minha voz e o meu corpo para abordar uma realidade que continua a marcar a experiência de muitas mulheres.

O processo de moldagem assumiu um papel que ultrapassou a simples reprodução do corpo. Durante a sua execução, experienciei uma ligação a partes de mim que permaneceram reprimidas durante longos períodos de tempo. Através do contacto direto entre corpo e matéria, surgiram memórias, sensações e emoções que nem sempre eram acessíveis através da reflexão consciente. O ato de moldar tornou-se, assim, um espaço de encontro com aspetos da minha experiência que permaneciam difíceis de verbalizar.

Um dos aspetos que mais me surpreendeu ao longo deste processo foi a capacidade que adquiri na prática artística para regular emoções e organizar experiências internas. Os fragmentos do meu corpo surgem como forma de reorganização da minha memória e do trauma – só é libertado, como referido anteriormente, o que foi processado e precisa de adquirir uma nova forma.

A criação não funcionou apenas como um meio de expressão, mas como uma ferramenta de compreensão de como vejo o meu corpo e como o íntegro na minha prática artística. Muitas das formas surgiram antes da sua explicação racional, sendo apenas posteriormente possível reconhecer as relações que mantinham com determinadas vivências, memórias ou estados emocionais.

A escolha das mãos como elemento central deste trabalho não foi arbitrária. As mãos surgem pela sua relação com o toque, com o cuidado, com a ligação ao outro e com a experiência sensorial do mundo. São através delas que estabelecemos contacto, que cuidamos e que somos cuidados. Tornaram-se, por isso, um lugar privilegiado para refletir sobre proximidade, afeto e vulnerabilidade. A utilização das minhas próprias mãos como elemento escultórico permitiu-me ressignificar esse gesto, transformando-o num ato de proteção e cuidado. O toque deixa de ser sentido como uma ameaça e torna-se um gesto de cuidado.

O corpo não aparece fragmentado por razões anatómicas, mas porque determinados fragmentos concentram significados específicos relacionados com as experiências que procuro compreender e materializar.

Não procuram reproduzir uma imagem idealizada ou completa, mas registar vestígios de uma relação contínua entre corpo, memória e transformação.

A partir destes moldes construí um manto em látex composto por múltiplas repetições de um único fragmento corporal, no seu positivo e negativo (toque como cuidado e toque como ameaça). A repetição desempenha aqui um papel fundamental, funcionando como um gesto insistente de proteção e reconstrução, além do sentimento que nos persegue durante todo o processo de cura, existe uma ressignificação. A escolha do látex relaciona-se com a sua capacidade de remeter para algo simultaneamente orgânico e artificial, pela sua viscosidade, maleabilidade e pela possibilidade de construção de camadas sucessivas. Interessa-me a sua visceralidade e a forma como o material parece aproximar-se da pele.

Ao criar este manto, reencontrei-me novamente na posição fetal, no refúgio e no casulo, elementos que atravessam grande parte da minha prática artística. O ato de cobrir o corpo tornou-se uma extensão da necessidade de proteção que já havia explorado em

trabalhos anteriores, mas que emerge aqui associada a uma experiência concreta de vulnerabilidade e resistência.

O corpo invadido sem consentimento transporta consigo uma convivência forçada com memórias, ausências e desconfortos. A escultura em látex e a vídeo-performance que a acompanha procuram questionar o silenciamento, o abuso, a memória e o testemunho do corpo. O trabalho não se centra apenas na violência que o corpo sofreu, mas também na resistência e na possibilidade de reconstrução.

A vídeo-performance surge como um reflexo do conflito interno que habitava o meu corpo naquele momento. Nela, procuro refletir visualmente a tensão constante entre o sufoco e a necessidade de libertação.

Espelham o esforço contínuo de resistir, sobreviver e encontrar uma saída para aquilo que parecia permanecer preso dentro de mim. Existe uma procura constante por bem-estar, por paz e por uma forma de voltar a habitar o meu corpo sem ser no modo de sobrevivência.

Enquanto a escultura materializa um gesto de proteção através do manto construído pelas minhas próprias mãos, a vídeo-performance torna visível esse processo interno de confronto, resistência e transformação. Ambas as peças habitam o mesmo território emocional, a tentativa de cuidar de mim própria enquanto tento recuperar, reconstruir e permanecer inteira depois de ser invadida.

Acompanhei o trabalho com uma almofada em gesso, onde o manto se deita. Este elemento surgiu da necessidade de materializar o peso invisível transportado pelo corpo após experiências traumáticas. Existe um cansaço que permanece, mesmo quando a experiência já passou, uma espécie de vazio que continua a ocupar espaço. Neste sentido, a almofada funciona como metáfora desse peso silencioso que acompanha o quotidiano. Por mais que curemos, as marcas ficam.



Fig.12 Frama do vídeo-performance "há tanto tempo que não me ocupo" 2025



Fig.13 Frame do video-performance "há tanto tempo que não me ocupo" 2025







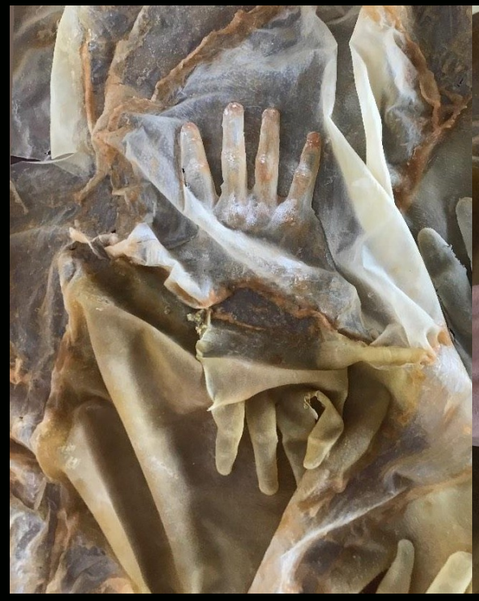




Fig.14-17 Fotos da exposição

"há tanto tempo que não me ocupo" 2025

latex, gesso, Tv, video-arte 4.45

170cm x 50 x 50cm

Exposição coletiva EN.CON.TRO Junta de Freguesia do Bonfim - Salão nobre

Francesca Woodman é uma referência muito presente no meu trabalho e esteve particularmente presente durante o desenvolvimento da vídeo-performance “Há Tanto Tempo Que Não Me Ocupo”. Interessa-me a forma como fragmenta o corpo feminino e como trabalha simultaneamente a presença e a ausência. Nos seus trabalhos, tais como: “Self-Deceit #1” (1978), “Untitled” (1977-78) serie de 3 fotografias e From Space² or Space² (1976) o corpo surge desfocado, parcialmente oculto ou fundido com o espaço envolvente, resistindo a uma leitura “completa”. Essa oscilação entre o visível e o invisível permitiu-me refletir sobre a relação que estabeleço com o meu próprio corpo e sobre a forma como a experiência traumática altera a perceção da identidade e da presença.

Em Woodman, a fragmentação do corpo funciona frequentemente num registo poético, ambíguo e simbólico, onde o desaparecimento assume uma dimensão quase fantasmática. No meu trabalho, a fragmentação surge associada a uma experiência concreta. O corpo fragmenta-se porque procura reconstruir uma relação consigo próprio após ter sido atravessado por experiências que alteraram a forma de o habitar. A ocultação não funciona apenas como estratégia formal ou visual, mas como uma forma de recuperar agência sobre aquilo que é mostrado e aquilo que permanece invisível. A visibilidade torna-se uma escolha e não uma imposição. Também a presença do abjeto assume contornos distintos.

O corpo dissolve-se em espaços abandonados e degradados, confundindo-se com eles. No meu trabalho, manifesta-se menos através do espaço físico e mais através da materialização de experiências emocionais e corporais. A aproximação existe, mas os pontos de partida são diferentes, duas formas de ressignificar o abjeto.

Woodman ajuda-me a pensar a fragmentação da identidade e a forma como o trauma altera a percepção do corpo, mas é necessário também pensar como ressignificar aquilo que permanece. Ana Mendieta permite-me pensar isso: o vestígio, a inscrição e a possibilidade de reconstruir uma relação com o corpo através da matéria .



Fig.18 "Untitled" (1977-78)
Impressão em gelatina de prata
8,73 × 8,73 cm

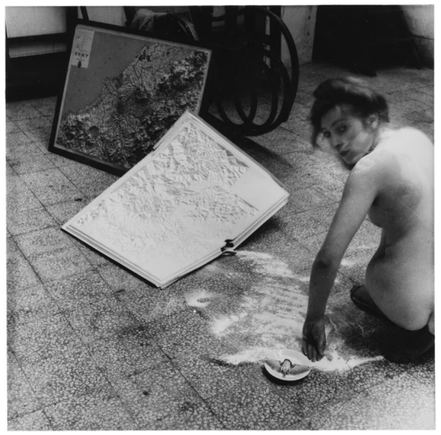


Fig.19 "Untitled" (1977-78)
Impressão em gelatina de prata
11,43 × 11,59 cm



Fig.20 "Untitled" (1977-78)
Impressão em gelatina de prata
10,32 × 10,32 cm



Fig.21 "Untitled" (1977-78)
Impressão em gelatina de prata
9,68 × 9,84 cm

Ana Mendieta é uma referência essencial para pensar o corpo como lugar de inscrição, testemunho e resistência. A série “Siluetas” (1973–1980) constitui um dos gestos mais radicais da arte feminista do século XX: Mendieta inscreve o seu próprio corpo na terra, na areia, na pedra e na água, deixando uma marca que existe entre presença e desaparecimento. Nos primeiros trabalhos, o corpo funde-se fisicamente com a paisagem, permanece apenas o seu contorno, uma silhueta que convoca simultaneamente a experiência entre presença e ausência. A prática de Mendieta trabalha o corpo feminino, ajudando-o a repor a capacidade de agir e de produzir a partir da sua própria materialidade, afastando-o da condição de objeto de representação, recuperando a sua agência. A “Silueta “torna-se, assim, o registo de uma história de exílio, deslocação e violência, mas também de pertença, memória e resistência. O recurso ao fogo, ao sangue, à terra e a outros materiais orgânicos acentua a natureza efémera dessas inscrições. Realizadas em espaços sujeitos à erosão e à transformação, as “Siluetas” evidenciam a vulnerabilidade do corpo e a precariedade da sua permanência, evocando simultaneamente a violência, o desaparecimento e a persistência da memória.



Fig.22 Ana Mendieta "Untitled" (1976) Silueta series

Impressão cromogênica

50.8 x 33.7 cm



Fig.23 Ana Mendieta "Untitled" 1976) Silueta series

Impressão cromogênica

32.7 x 49.21 cm

Em “Há tanto tempo que não me ocupo”, encontro em Mendieta um ponto de partida fundamental: o corpo como matéria, memória e testemunho. Tal como nas “Siluetas” (1973–1980), também os moldes do meu corpo procuram devolver agência ao corpo feminino e ressignificar aquilo que historicamente foi entendido como frágil, abjeto ou descartável. Em ambos os trabalhos, o corpo deixa de ser apenas um motivo de representação para se tornar matéria e o lugar onde se inscrevem experiências de identidade, memória e resistência. É precisamente nesta conceção do corpo como território de inscrição, agência e transformação que encontro em Ana Mendieta uma referência fundamental para a minha investigação e prática artística. O que aproxima o meu trabalho do seu é a compreensão de que o corpo é capaz de produzir novos significados, resistir às narrativas de objetificação, violência e silenciamento do corpo feminino e ressignificar a vulnerabilidade, o vestígio e aquilo que foi historicamente construído como abjeto.



Fig.24 Frama do video-perofrmance "há tanto tempo que não me ocupo" 2025



Fig.25 Frama do video-performance"há tanto tempo que não me ocupo"2025

Tracey Emin, também é uma referência fundamental pela forma como transforma a experiência autobiográfica em matéria artística, dissolvendo as fronteiras entre vida e prática artística. A sua prática assume a vulnerabilidade, o trauma e a intimidade como lugares de produção de conhecimento, convertendo experiências profundamente pessoais em obras capazes de estabelecer uma identificação coletiva. Mais do que a dimensão pessoal do seu trabalho, interessa-me a forma como a experiência vivida deixa de ser um acontecimento privado para adquirir uma presença material e pública, capaz de convocar memórias, afetos e experiências partilhadas.

É nesta compreensão da prática artística como espaço de elaboração da experiência que encontro uma ligação importante com o meu trabalho. Também parto de vivências pessoais como matéria de criação, utilizando o processo artístico como forma de compreender, transformar e dar corpo a experiências emocionais. Contudo, essa transposição acontece através de uma linguagem distinta. Em vez de utilizar a narrativa explícita verbalmente, procuro que essa experiência se inscreva apenas na materialidade dos objetos, nos processos de transformação da matéria e na dimensão ritual do processo de criação. O objetivo não é representar uma história individual, mas criar um espaço onde diferentes experiências de vulnerabilidade, memória e identidade possam ser reconhecidas e partilhadas.

A obra “I Don't Want to Have Sex Because My Body Feels Dead” é particularmente significativa porque torna visível uma experiência frequentemente silenciada, demonstrando como uma vivência íntima pode adquirir uma dimensão política e coletiva. É precisamente essa possibilidade que procuro desenvolver na minha prática: partir da experiência pessoal não para permanecer na esfera autobiográfica, mas para produzir objetos que ressoem com outras memórias e outras experiências. Tal como na obra de Tracey Emin, a vulnerabilidade não surge como um gesto de exposição por si só, mas como uma forma de resistência e de produção de significado; no meu trabalho, essa transformação acontece através da matéria, que se torna o lugar onde essas vivências

são preservadas, ressignificadas e partilhadas.

Embora partam de linguagens distintas, Woodman, Mendieta e Tracey Emin ajudam-me a compreender o corpo como lugar de memória, vulnerabilidade e transformação. Cada uma delas elucida uma dimensão diferente deste trabalho: a fragmentação da identidade e do corpo feminino como abjeto, o corpo como testemunho e a experiência íntima como gesto de resistência.

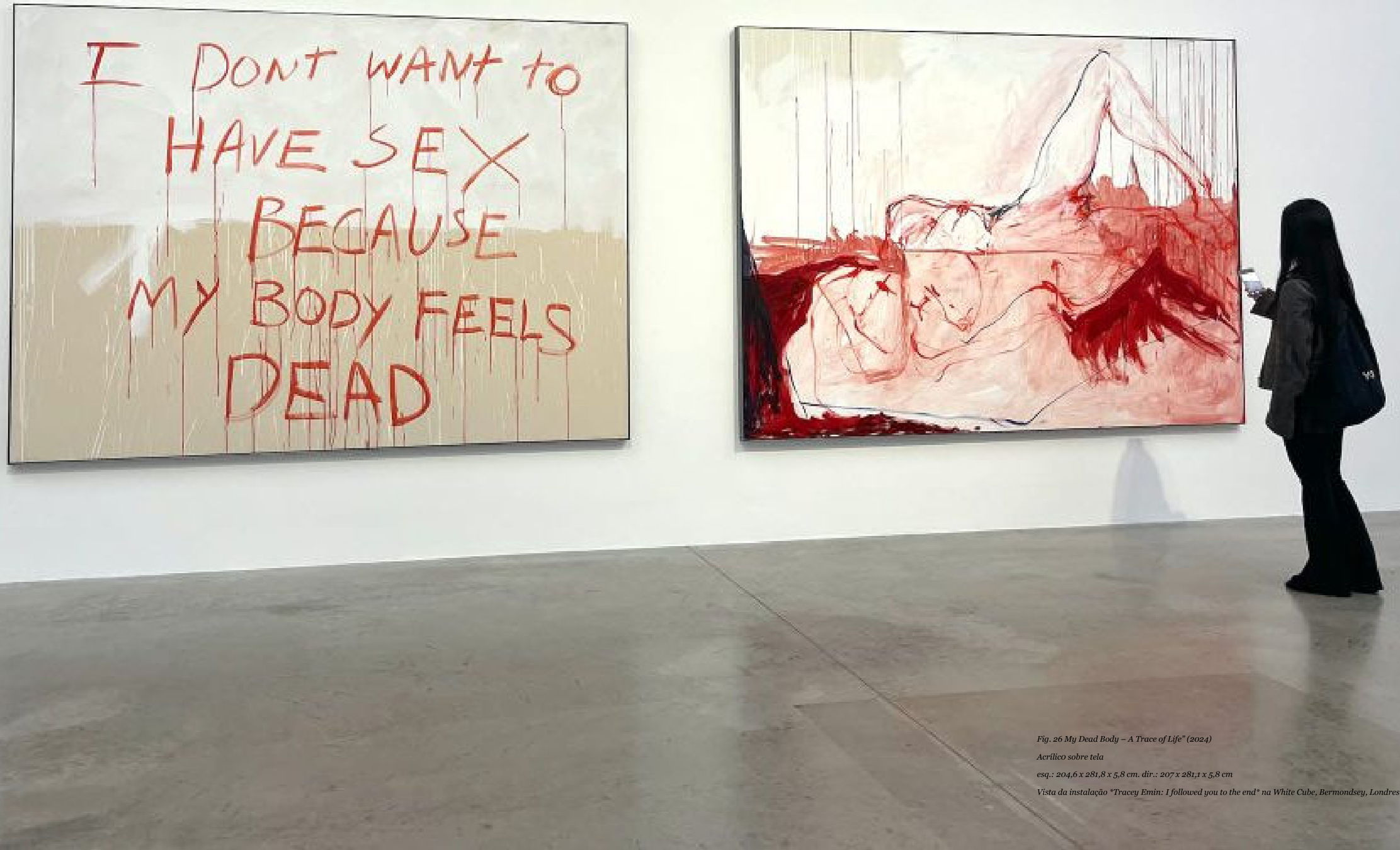


Fig. 26 My Dead Body – A Trace of Life" (2024)
Acrílico sobre tela
esq.: 204,6 x 281,8 x 5,8 cm. dir.: 207 x 281,1 x 5,8 cm
Vista da instalação "Tracey Emin: I followed you to the end" na White Cube, Bermondsey, Londres

Sombra, Individualização e Reconstrução

O trabalho "la nostalgia es un espejo roto" parte da experiência de revisitar lugares outrora partilhados com alguém – espaços impregnados de memória, saudade e silêncio. Através da fotografia analógica e digital, captada durante sucessivas caminhadas por esses lugares, o trabalho não procura restaurar o passado, apenas vivo na memória, mas ressignificar espaços marcados pela ausência, criando novas formas de os habitar.

Estas caminhadas foram realizadas repetidamente ao longo do tempo. Havia uma necessidade constante de regressar aos mesmos lugares, percorrer os mesmos caminhos e confrontar, uma e outra vez, as sensações, emoções e memórias que permaneciam vivas nesses espaços. Existia uma vulnerabilidade muito grande neste gesto: voltar aos sítios partilhados, encarar repetidamente aquilo que evocavam e, sobretudo, voltar a ocupar um espaço necessário. Este processo não foi regressivo, mas generativo. Tratou-se de uma forma de reinscrever a minha presença e de recuperar uma relação com lugares que, durante algum tempo, pareciam pertencer apenas à memória.

O título do trabalho nasce precisamente dessa impossibilidade de regressar ao que existiu. Tal como um espelho partido, a imagem original já não pode ser recomposta na sua totalidade. No entanto, essa fragmentação não representa uma perda absoluta; pelo contrário, abre espaço para múltiplos fragmentos, cada um capaz de refletir algo diferente, algo novo. Tudo aquilo que permanece são vestígios.

A fotografia surgiu como a forma mais direta de registar este processo. Queria guardar, arquivar e preservar estes percursos. As imagens digitais extraídas de vídeos privados realizados durante as caminhadas, escolhendo momentos específicos onde, ao rever os registos, sentia uma alteração na minha energia. A própria caminhada constrói uma narrativa, desde a minha casa até à vila, repetindo o percurso que tantas vezes fiz com essa pessoa -- que continuei a fazer, sem ela.

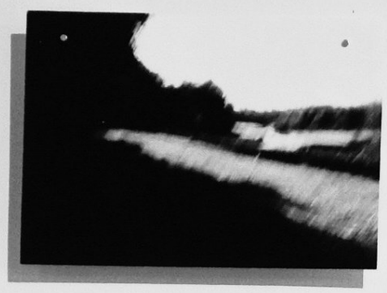
A utilização simultânea da fotografia analógica e digital tornou-se uma parte fundamental do trabalho. Interessa-me o contraste entre estes dois tempos da imagem: por um lado, a espera inerente ao processo analógico, onde a fotografia permanece invisível até ser revelada; por outro, a imediaticidade do digital, que permite revisitar instantaneamente aquilo que acabou de acontecer. Este contraste reflete também duas formas distintas de relação com a memória: a memória que se constrói lentamente através da distância e do tempo, e a memória que regressa de forma imediata.

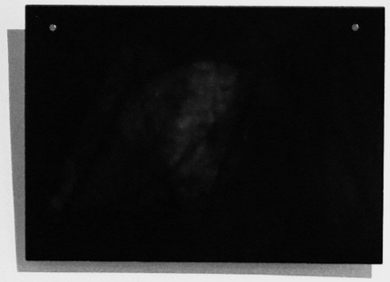
As fotografias foram revestidas com SCOBY, uma matéria orgânica e efémera que, quando enterrada na terra, acaba por desaparecer. A escolha deste material possui uma forte carga simbólica. Existia um desejo de preservar estas imagens para sempre, mas também a consciência de que nenhuma memória permanece intacta. Ao cobrir as fotografias com uma matéria orgânica, que altera progressivamente a sua superfície, degrada a imagem, absorve pigmento e transforma a informação visual, o trabalho aproxima-se do próprio funcionamento da memória. Quanto mais revisitamos uma recordação, mais a transformamos. Aquilo que lembramos nunca permanece exatamente igual. Tal como as fotografias, também as memórias sofrem alterações, perdem definição, ganham novas camadas e tornam-se inevitavelmente fragmentos.

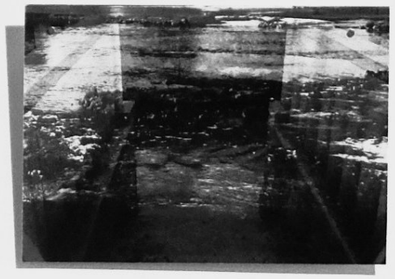
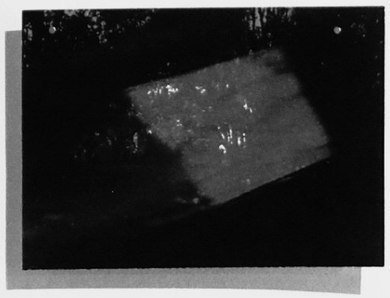
“la nostalgia es un espejo roto” não procura preservar o passado, mas observar os seus vestígios. Entre a caminhada, a fotografia e a degradação da imagem, o trabalho reflete sobre a impossibilidade de regressar ao que foi e sobre a capacidade de criar novos significados a partir dos fragmentos que permanecem.



Fig. 27 Frame de um vídeo das caminhadas de "la nostalgia es un espejo roto" 2025-26



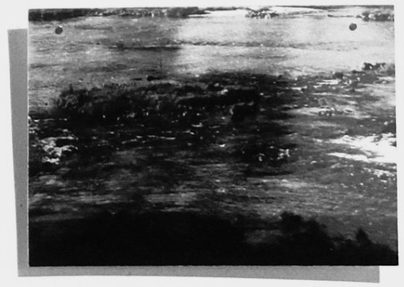


Fig. 28 "la nostalgia es un espejo roto" 2025-26

Impressão em cartolina texturizada, pregos e ímanes | 14.8 x 21 cada

Foto exposição "Check-in" 2025-26, Museu Belas Artes

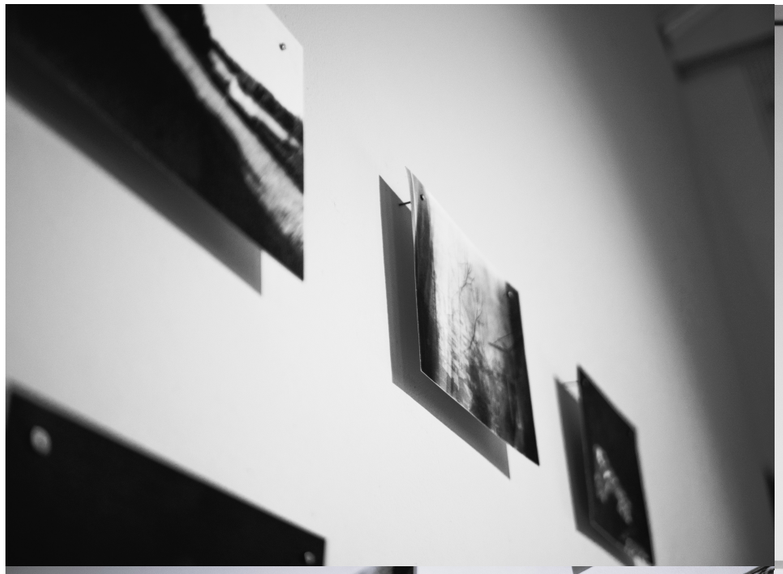








Fig. 29-32 la nostalgia es un espejo roto, 2025-26

Foto exposição "Check-in" 2025-26, Museu Belas Artes

O filme “Nostalgia” (1983), de Andrei Tarkovsky, constitui uma referência fundamental pela forma como aborda a nostalgia e a melancolia não apenas como estados emocionais, mas como experiências físicas, temporais e espirituais. Ao longo do filme, a personagem permanece suspensa entre lugares, tempos e pertenças, incapaz de regressar ao passado e de se reconciliar plenamente com o presente. A nostalgia deixa de ser apenas uma recordação para se tornar uma condição existencial que atravessa o corpo e determina a forma como este habita o mundo.



Fig. 33 Frame do filme "Nostalgia" 1983 , Andrei Tarkovsky

É nesta compreensão da memória como uma experiência corporal e da nostalgia como uma forma de habitar o presente que encontro uma profunda afinidade com o meu trabalho. Também “La Nostalgia es un Espejo Roto” nasce da relação com a memória, com a passagem do tempo e com a tentativa de compreender aquilo que já não pode ser recuperado. As caminhadas repetidas pelos mesmos lugares, o reencontro com espaços transformados e a consciência de que certas experiências pertencem definitivamente ao passado atravessam tanto a minha vida como a minha prática artística. Tratou-se de uma forma de reinscrever a minha presença e de recuperar uma relação com lugares que, durante algum tempo, pareciam pertencer apenas à memória. Tal como em Nostalgia, a caminhada, a duração e a permanência tornam-se gestos de habitar a memória, revelando que determinados lugares continuam a conservar os vestígios das experiências que neles foram vividas.

O que aproxima o meu trabalho de "Nostalgia" 1983 não é a linguagem utilizada, mas a compreensão de que a criação artística pode constituir um espaço onde a perda deixa de significar apenas ausência e passa a abrir possibilidades de transformação. Tal como no filme, não procuro reconstruir o passado, mas permanecer com os seus vestígios. Por mais que seja uma referência importante, existe um contraste muito grande, no filme, o personagem é consumido por uma saudade paralisante e sente-se incapaz de apreciar a beleza e a vida. Em "la nostalgia es un espejo roto" existe o processo de aceitar a impossibilidade do regresso e permitindo que, através da caminhada, da fotografia e da transformação da matéria, esses fragmentos adquiram novos significados e novas formas de presença. Contudo, essa transformação não procura resolver ou reparar a perda. Pelo contrário, parte do reconhecimento de que nem todas as memórias podem, ou devem, ser transformadas. Algumas permanecem inevitavelmente como fragmentos, tal como um espelho partido, preservando na sua incompletude a complexidade da experiência vivida.

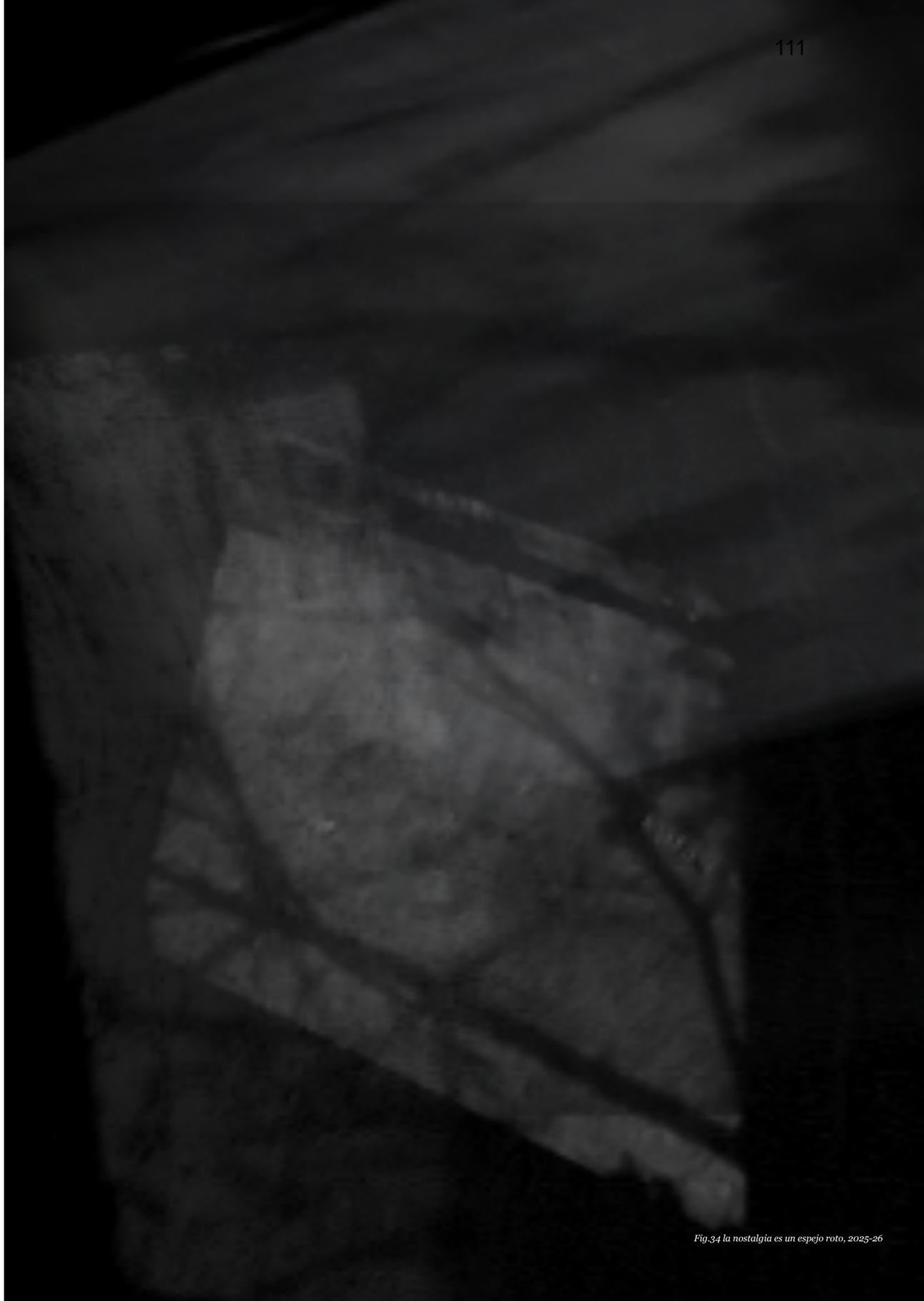


Fig.34 la nostalgia es un espejo roto, 2025-26



Fig.35 "há ruínas no meu espírito"2026

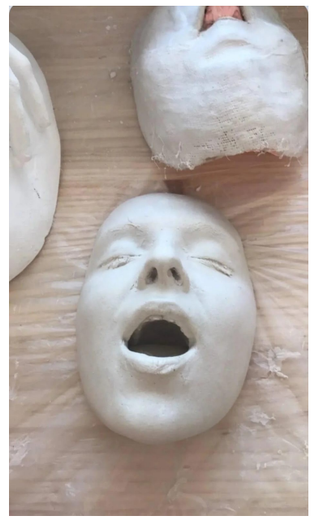
Há Ruínas no Meu Espírito

“há ruínas no meu espírito” aborda o impacto da ansiedade e do trauma no corpo, partindo da minha experiência de despersonalização e desrealização. Durante esse período, existia uma sensação constante de afastamento de mim mesma, como se observasse a minha vida à distância. Olhava para o espelho e tinha dificuldade em reconhecer o meu próprio reflexo. Todos os dias precisava de me lembrar: esta sou eu, eu estou aqui, eu estou viva.

O trabalho reflete precisamente esse estado de despersonalização e desrealização enquanto marcas deixadas pelo trauma. Através de três silhuetas do corpo que representam emoções e expressões faciais que espelham esse estado mental, a escultura representa o momento em que esses sentimentos passam a habitar o corpo, confundindo os limites entre identidade, presença e realidade. Pela primeira vez o meu corpo fundiu-se na totalidade, os fragmentos são a minha percepção de mim mesma. Existe uma inquietação constante associada a estes estados, uma sensação de suspensão, como se por vezes não acreditasse verdadeiramente que estava viva e apenas observasse o meu corpo a existir. Sinto-me a observar-me.

A escultura foi construída a partir de três posições do meu corpo nu. A escolha do número três possui um significado simbólico para mim. Está também associado, em diversas tradições espirituais, à harmonia, à criação e ao equilíbrio. Este trabalho surgiu num momento de transformação, quando comecei finalmente a recuperar da despersonalização, significa o "fim" (claro que os vestígios nos perseguem). Depois de anos a viver com esta experiência, comecei a reconhecer-me novamente no espelho e a sentir uma diminuição da inquietação que me acompanhava diariamente.





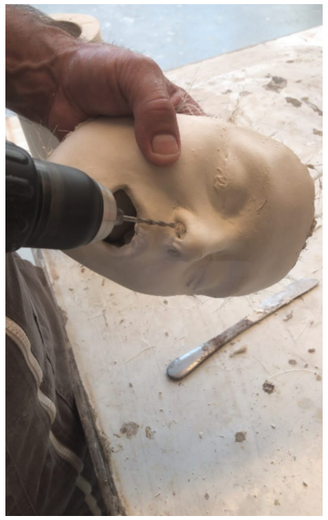


Fig.36 Estudo de forma | Fig.37-38 Moldes

A escultura incorpora moldes do meu rosto com diferentes expressões. Numa delas existe uma sensação de sufoco, de querer gritar, fugir: noutra surge uma expressão mais neutra, marcada pelo cansaço e pela exaustão emocional. As coexistências destas expressões espelham a ambiguidade que caracterizava a minha experiência: o desejo intenso de escapar concomitava com um profundo esgotamento. Era exatamente assim que me sentia.

Existe uma dimensão visceral na escolha dos materiais. Para sustentar uma estrutura em gesso é necessária a aplicação de sisal, e foi precisamente essa necessidade técnica que procurei integrar na peça. O sisal permanece visível em diferentes zonas, revelando a sua textura e a própria estrutura interna do objeto. Essa exposição remete para o corpo, para a sua vulnerabilidade e para os processos de cura, libertação e criação. As marcas do material tornam-se, assim, marcas do corpo; a estrutura passa a refletir a própria condição humana.

A peça é oca e ressoa ao toque. Cada contacto produz um eco, evidenciando a sua fragilidade e a necessidade de cuidado e manutenção. Tal como o corpo humano, a peça exige atenção contínua, assumindo a fragilidade não como uma limitação, mas como uma condição intrínseca da existência.

O processo de realização dos moldes ocupa um lugar importante na minha prática artística. Para permitir que outra pessoa cubra o meu rosto, sou obrigada a confiar. Tenho de permanecer imóvel, no escuro, escutar a minha respiração e regular as minhas emoções. Este momento torna-se, para mim, profundamente terapêutico. É um exercício de presença, escuta e cuidado. Um momento de entrega que exige confiança, tanto em mim como no outro.

Esta relação entre corpo e emoção aproxima-se das reflexões de António Damásio sobre os marcadores somáticos. O autor defende que o corpo reage muitas vezes antes da construção consciente do pensamento, produzindo sinais físicos que influenciam a forma como sentimos, decidimos e interpretamos o mundo (Damásio 2012: 2011). Muitas vezes sentimo-nos inquietos,

desconfortáveis ou ansiosos antes mesmo de compreendermos a origem desses estados. O corpo sabe antes de a mente conseguir formular uma explicação (Damásio 2012: 259).

A ideia acompanha profundamente a minha prática artística. Primeiro o corpo sente, depois pensamos e racionalizamos. Como a mente chega mais tarde, tende frequentemente a assumir o controlo da narrativa, analisando, justificando e criticando aquilo que o corpo já experienciou (Damásio 2012: 287). O problema não está na reflexão, mas no facto de essa voz crítica se tornar, por vezes, dominante. Enquanto o corpo sussurra, a mente grita (Damásio 2012: 210, 212). Talvez por isso a prática artística seja para mim um exercício de escuta: uma tentativa de regressar ao corpo, à intuição e às emoções antes que estas sejam filtradas ou reorganizadas pelo pensamento.

O material utilizado foi o gesso. Interessa-me particularmente a possibilidade de deixar inscritas na peça as marcas do meu próprio corpo. A textura foi construída através do contacto direto das minhas mãos com a superfície, utilizando a palma, os dedos e os gestos repetidos durante o processo de modelação. As emoções presentes naquele momento foram transmitidas através do toque, permanecendo registadas na matéria. Existe, para mim, uma transferência de energia durante o ato de criar. A prática artística torna-se uma forma de entrega, uma troca constante entre mim e a escultura, a minha extensão.

Quando observo esta escultura sinto que ela funciona como um espelho. Vejo-me nela. Existe algo de simultaneamente estranho e reconfortante nesse encontro. Estranho não por falta de reconhecimento, mas precisamente pelo contrário: por ser tão familiar que quase se torna uma extensão viva de mim mesma, consigo sentir a energia que depositei nela.



Fig. 39 "há *ruínas* no meu espírito"2026







Fig. 40-42 "há ruínas no meu espírito" 2026

gesso, pigmento preto, cera

185 x 65cm

Exposição Coletiva "Laboratório", Junta de Freguesia do Bonfim - salão nobre 2026





Fig. 43-44 "há ruínas no meu espírito" 2026

Exposição Coletiva "Laboratório", Junta de Freguesia do Bonfim - salão nobre 2026





Fig. 45-46 "há ruínas no meu espírito" 2026

Exposição Coletiva "Laboratório", Junta de Freguesia do Bonfim - salão nobre 2026



Fig.47 Reencontros

reencontros

Nasce das minhas sessões de terapia holística e de reiki, nas quais faço regressões em busca dos padrões, traumas e feridas que me acompanham nesta vida, procurando compreendê-los e transformá-los[10]. Durante estas sessões deito-me numa maca, acompanhada pela minha terapeuta, que me guia ao longo deste processo exigente, mas profundamente bonito.

Este trabalho requer coragem e vulnerabilidade para olhar para aquilo que dói. Existe uma forte dimensão espiritual, onde me encontro com diferentes partes de mim. Considero este o trabalho onde realizei a maior troca e entrega energética. Nele percorro o processo de procurar a minha sombra, reconhecê-la e compreendê-la, transformando esse encontro numa possibilidade de integração e de criação.

Composto por 5 elementos onde cada um remete a uma vida passada visitada.

Este trabalho encontra-se em desenvolvimento.

[10]Samuel Sagan em “REGRESSÃO, A TERAPIA DE VIDAS PASSADAS PARA A LIBERTAÇÃO IMEDIATA.” (1996) fala sobre o termo "Sourcing”. Este termo é um dos pilares da técnica ISIS e refere-se ao ato de “procurar sistematicamente pela origem de todas as marcas emocionais e comportamentos condicionados” (Sagan 1996: 4). Sagan explica que a regressão visa explorar e libertar bloqueios

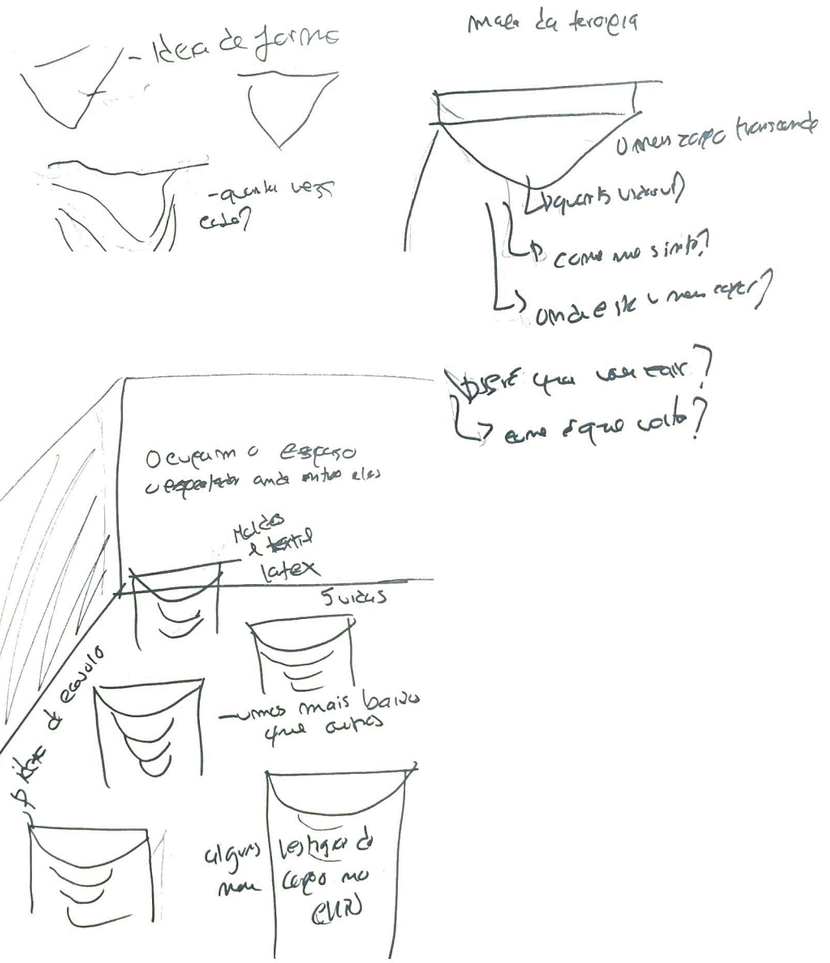
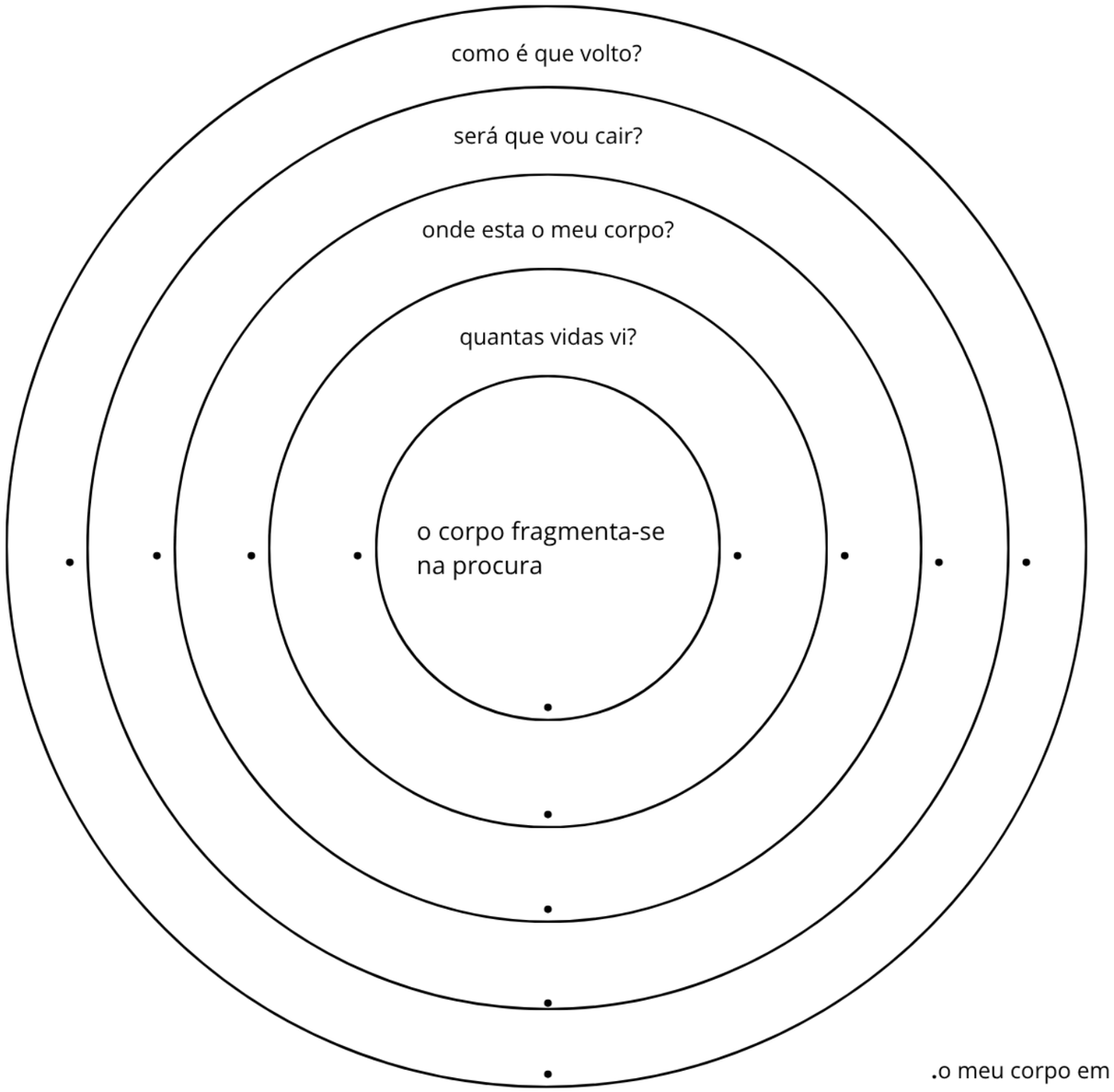


Fig. 48 esboços do processo



Ao regressar a vidas passadas, emergem estas questões que estruturam este trabalho, é nesse confronto que tem ínicio um processo de transformação. É um trabalho que vai estar sempre em desenvolvimento, ele forma-se a partir dessas visitas.

Fig. 49 Diagrama de acompanhamento

Na tentativa de dar forma a estas experiências, feitas de memória, presença, ausência e energia, comecei a procurar artistas que também trabalham a partir daquilo que permanece para além do visível.

Sophie Calle constitui uma referência pela forma como constrói narrativas a partir de vestígios, ausências e experiências vividas. A sua prática transforma fotografias, objetos, cartas e relatos em evidências de presenças que já não podem ser plenamente recuperadas, conferindo-lhes uma dimensão simultaneamente íntima e fantasmagórica. Mais do que documentar acontecimentos, interessa-me a forma como faz da ausência um lugar de memória e de permanência. O seu trabalho "Bob is Dead" (2017), realizado após a morte do seu pai Robert "Bob" Calle, espelha o peso profundo da perda, o período de luto e o vazio que a morte lhe deixou. É um trabalho autobiográfico e catártico, sendo este uma grande referência para mim devido a sua força e partilha íntima.



Fig.50 Sophie Calle, Bob is Dead, 2017
31.1 × 36.2 × 3.8 cm
Fraenkel Gallery

Reconheço uma afinidade com esta atenção aos vestígios e àquilo que continua a reverberar no presente. O trabalho sobre as regressões parte igualmente de padrões, memórias e marcas que persistem, tornando visível aquilo que permanece para além do tempo. Tal como Sophie Calle, parto da experiência vivida; contudo, enquanto a sua prática se constrói sobretudo através da escrita, da documentação e da narrativa, o meu trabalho procura inscrever essas experiências na matéria. Em vez de reconstruir histórias, procuro criar objetos que acolham memória, energia e transformação, corporizando aquilo que dificilmente se traduz em palavras.

É também aqui que surge a dimensão espiritual da minha prática. Quando Sophie Calle afirma: "I speak to some people who are dead, but not because I think they hear me. I speak with them because I need to talk to them." (Sophie Calle apud Fraenkel Gallery 2020) reconheço uma necessidade semelhante de dialogar com o invisível, por exemplo quando afirmo que nunca me senti sozinha, sempre acompanhada por algo que não sabia nomear. No entanto, esse diálogo, no meu trabalho, acontece através do gesto escultórico e do ritual. As regressões não procuram apenas revisitar o passado, mas criar um espaço de encontro com aquilo que permanece sob a forma de marca, herança ou energia, transformando a ausência numa presença material.

Anteriormente, Bessel Van Der Kolk permitiu-me compreender como determinadas experiências traumáticas permanecem inscritas no corpo e regressam sob a forma de imagens, sensações e repetições (Van der Kolk 2014: 46, 53). Carl Gustav Jung tornou-se relevante num momento posterior da reflexão, ao ajudar-me a compreender como esses conteúdos podem emergir à consciência, adquirir significado e integrar-se num processo de transformação pessoal. As suas reflexões sobre o inconsciente e os símbolos permitiram-me reconhecer a linha de pensamento que sigo intuitivamente, tanto na vida como na minha prática artística.

Ao longo do tempo, fui me apercebendo e compreendendo que muito do que carregava não eram apenas memórias, mas sim padrões,

comportamentos que se repetiam, escolhas que me sabotavam, e emoções que reapareciam sem aviso prévio (Jung 1964: 106). Foi através do conceito de sombra, de Jung, que comecei a encontrar linguagem para esse território. A a sombra engloba aquilo que nunca tivemos permissão para ser, pois desde pequenos percebemos de que modo comportamentos geravam, ou não, aprovação. Sem o perceber, criamos uma persona para interpretar no mundo (pois fomos formatados pela moral ou pela cultura hegemônica. As nossas características mais autênticas, e partes da nossa identidade, acabam por ficar no nosso subconsciente, e essa é a sombra (Jung, 1964: 135, 153, 268). Lá não se retêm apenas traços aparentemente inassimiláveis, mas ficam também forças que reprimimos, a criatividade e, por vezes, a nossa voz: "A sombra é tudo aquilo que não tiveste permissão para ser" (Jung 1964: 51, 90).

A sombra guarda uma versão de nós que existe, mas não viveu, por se encontrar anestesiada; a pessoa que teve de crescer a ser forte enterrou a própria vulnerabilidade na sombra (Jung 1964: 26, 153), mas a verdade é que, independentemente do quanto tentemos, essas emoções não desaparecem, e acabam sempre por resistir – vão para o fundo da consciência, e, sorrateiramente, acabam por manipular as decisões que tomamos (Jung 1964: 22, 72), até ao momento em que aprendamos a parar, refletir e olhar para elas e para a sua genealogia (Jung 1964: 56, 106) . Encontro-me nessa jornada, e o meu trabalho é reflexo disso.

A sombra aparece quando fugimos de oportunidades, quando repetimos comportamentos que não são benéficos e quando afastamos pessoas que nos fazem bem (Jung 1964: 21). Jung trabalha a diferença entre consciência e destino, e diz-nos que o que persistimos em não reconhecer governa a nossa vida como se fosse destino, pois "A sombra é o mapa do que precisa de ser visto" (Jung 1964: 51, 153) . Este processo, que Jung designa de individuação, não é algo místico, nem tão pouco implica alcançar um estado perfeito ou iluminado; exige sim energia, exposição e coragem, tratando-se do processo pelo qual luz e sombra param de se enfrentar e colidir, e começam a fazer um trabalho conjunto de cura, integrando o que estava fragmentado (Jung 1964: 41, 149, 153). O processo de individuação surgiu, no meu

caso, através do testemunho do corpo dos meus pais em resposta ao trauma, e também do meu próprio – e é precisamente ao olhar para as nossas feridas que conseguimos usitar a nossa força.

A sombra não é má, está simplesmente presa ao passado, a tentar proteger, com todas as forças, a criança que já fomos – reconhecê-la é um primeiro ato de amor (Jung 1964: 51). A sombra acaba por nos sabotar, porque acha que nos está a proteger: poupa-nos de ser magoados e rejeitados. (Jung 1964: 21) Isso impede-nos de chegar à auto-realização, e de viver a vida com autenticidade, sem repetir a vida do Outro, aquele Outro inominável que nos impõem comportamentos e formas de ser. Se Jung mostra que a auto-realização passa pela integração da sombra, a minha prática artística reflete esse trabalho a nível pessoal: é esse processo tornado visível, e transmutado para o material. Criar torna-se, para mim, um ato de individuação. A individualização só é real quando o indivíduo participa nela conscientemente. A arte é a ferramenta que transforma um processo biológico inerte numa jornada espiritual ativa de cura. Ao transmutar a sombra (energia) para o material, estamos a dar corpo a um diálogo entre o ego e o "self" (Jung 1964: 146, 147, 158). Não devemos enterrar a nossa vulnerabilidade para nos sentirmos "fortes", assim estamos a negar a nossa sombra e a criar uma vida que não vamos viver de forma serena, estando sempre em conflito (Jung 1964: 72).

Como Butler argumenta, a exposição deliberada ao poder faz parte do próprio significado da resistência política como atuação concreta (Butler 2016: 22). A minha prática artística manifesta isso, tratando-se de uma exposição deliberada, que recusa o silêncio coercivo e transforma vulnerabilidade em presença material e visível: "Não é o eu frágil que tem medo de mudar, é o eu gigante que tem medo de ser visto.": a individuação confere-nos coragem para assumir o tamanho real da nossa alma, de nós como um todo. A sombra integrada não desaparece, mas acaba por se tornar uma aliada, e a minha sombra é isso mesmo, pois devolve-me a minha potência criativa. Podemos afirmar que a vida só começa verdadeiramente quando fazemos paz com a

sombra, e a minha prática artística é sobre isso também – porque a aceito, a percebo, a quero e a entendo, empatizo com ela, e ela comigo.

No meu caso, a vulnerabilidade que senti, emocional, relacional, por vezes também pelo facto de ser mulher, foi aquilo que me permitiu desenvolver uma linguagem e uma mundivisão muito própria, e compreender que a minha sombra não era minha inimiga, mas um mapa do que precisava de ser visto e analisado, mudou a direção do meu esforço. Deixei de lutar e de canalizar a luta contra as minhas feridas, e comecei a habitá-las, e a compreensão de que a minha vulnerabilidade não era apenas minha, e que era produto acabado de estruturas que a produziram, não diminuiu o que senti. Pelo contrário, deu-lhe um sentido mais amplo, e percebi que há uma experiência comum e coletiva. É essa passagem do individual ao coletivo que me é possibilitada pela prática artística, e é a articulação destas quatro dimensões: vulnerabilidade, sombra, resistência e potência – que constitui o núcleo central deste trabalho; a prática artística surge como um processo contínuo e sistemático de transformação da vulnerabilidade em potência, do trauma em conhecimento e da fragmentação em possibilidade de reconstrução.

Brown dá-me base para o que vivi, para ser capaz de descrever a vulnerabilidade como coragem, como núcleo central da experiência humana e como condição para a autenticidade e para a conexão. Jung dá-me base para mapear o interior, ao descrever a sombra como lugar onde a minha força estava guardada, à espera de ser compreendida e reconhecida. Butler, Federici e Kristeva politizam essa linguagem e esse mapa, ao mostrar que o que sinto tem estrutura, tem causa, e tem consequências coletivas.

Considerações Finais

Através da prática escultórica compreendi que a vulnerabilidade se transforma quando é partilhada. Aquilo que inicialmente pertence a uma experiência íntima deixa de existir apenas em mim no momento em que é materializado e colocado diante do olhar do outro. Os trabalhos que nasceram de memórias, traumas e vivências pessoais passaram a acolher interpretações, projeções e experiências que já não controlo. Nesse processo, a vulnerabilidade não desaparece; expande-se. Deixa de ser apenas uma condição individual para se tornar um espaço de encontro, reconhecimento e partilha.

Ao longo deste percurso compreendi também que a criação artística não constitui apenas um meio de expressão, mas um processo de conhecimento pessoal. A investigação teórica, as leituras e a prática artística permitiram-me encontrar significado para experiências que anteriormente existiam apenas sob a forma de sensações, imagens ou repetições difíceis de compreender. Passei a entender de forma mais profunda a relação entre corpo, memória e trauma e, sobretudo, percebi que a transformação não acontece através da "eliminação" da dor ou da vulnerabilidade, mas pela capacidade de as ressignificar e integrar na construção da identidade.

Neste contexto, a experiência pessoal e a componente investigativa assumem funções distintas, mas complementares. A experiência pessoal constitui o ponto de partida e o impulso para a criação artística, fornecendo a matéria vivida que sustenta o trabalho. A componente investigativa, por sua vez, possibilita um distanciamento crítico e uma compreensão mais aprofundada das dimensões psicológicas dessas experiências, permitindo analisá-las para além do plano emocional e subjetivo. Deste modo, a investigação não substitui a experiência vivida, mas amplia a sua compreensão, articulando o sentir com a reflexão e o conhecimento teórico.

Bessel van der Kolk foi o principal autor contemporâneo da psicologia mobilizado neste trabalho, devido à relevância da sua investigação sobre o trauma e o stress pós-traumático. A sua obra forneceu um enquadramento fundamental

para compreender os impactos psicológicos e corporais das experiências traumáticas.

Por outro lado, a escolha de Carl Jung prende-se com a dimensão simbólica, espiritual e introspectiva presente no seu pensamento. Embora alguns dos seus conceitos se situem fora dos paradigmas dominantes da psicologia contemporânea, a sua abordagem revelou-se particularmente pertinente para os objetivos desta investigação, uma vez que estabelece uma ligação entre a experiência interior, a imaginação, os símbolos e os processos de criação. Esta perspetiva aproxima-se da forma como compreendo e vivencio a minha prática artística, permitindo-me refletir sobre a criação e a forma como vivo a minha vida.

Este percurso foi igualmente marcado pelos seus limites. Gostaria de ter aprofundado questões relacionadas com a espiritualidade e com o feminino, nomeadamente através do diálogo entre vulnerabilidade e abjeção presente em *Vulnerability in Resistance* (2016), de Judith Butler, Zeynep Gambetti e Leticia Sabsay, bem como em *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980), de Julia Kristeva. Também a reflexão de Silvia Federici sobre o corpo feminino em "Calibã e a Bruxa" (2004) constitui uma referência importante para futuras investigações, tendo sido neste trabalho mobilizada apenas de forma seletiva.

Contudo, o propósito central desta investigação consistia em compreender a origem do impulso criativo e a forma como a experiência traumática pode ser transformada em linguagem artística. Considero que esse objetivo foi alcançado no meu percurso pessoal, permitindo-me avançar com uma compreensão mais sólida da minha prática artística.

A questão foi explorada através do cruzamento entre a experiência traumática pessoal, a reflexão teórica e a prática artística. Ao longo do trabalho procurei compreender de que modo a vulnerabilidade, a resistência e a potência coexistem no corpo e como a experiência traumática pode ser transformada em criação artística. Esta exploração desenvolveu-se através da análise de autores que abordam o trauma, a memória, o inconsciente, o corpo e as estruturas de poder, sendo posteriormente articulada com o processo de criação escultórica. A resposta à questão

de investigação foi sendo construída através deste diálogo contínuo entre experiência vivida, reflexão crítica e produção artística, entendidas não como dimensões separadas, mas como partes complementares do mesmo processo de conhecimento.

Esta investigação abriu igualmente uma nova etapa no meu percurso artístico. Durante a fase final da escrita deste relatório comecei a reconhecer, de forma mais consciente, a dimensão espiritual presente no meu trabalho, percebendo que esse será um dos objetos de estudo que pretendo aprofundar futuramente.

A escolha de Ponte de Lima como local para a defesa deste Relatório de Projeto possuí também um significado simbólico. Foi em Ponte de Lima que tudo o que deu origem à minha prática artística aconteceu e no Porto iniciei um processo de compreensão e cura dessas experiências. Agora em Ponte de Lima, lugar de partida e de regresso, é onde esse ciclo encontra o seu encerramento. Não como um fim definitivo, mas como a passagem para uma nova etapa. Considero que será o momento mais catártico da minha prática artística até agora.

Após a concretização da exposição será produzido um registo documental, incluído nos anexos deste Relatório de Projeto, permitindo que este trabalho permaneça como testemunho do processo desenvolvido.

Este relatório é, assim, mais do que a conclusão de um projeto académico. É o registo de uma transformação. Representa o fim de uma versão de mim e o início de outra.

Bibliografia

Agostinho, Santo. 1996. A Cidade de Deus. Editora Vozes Limitada.

Aristóteles, José Américo, and Eudoro de Souza. 1991. Ética a Nicômaco. São Paulo: Nova Cultural.

Banzhaf, Hajo. 1988. Guia Completo do Tarô. Editora Pensamento.

Brown, Brené. 2012. Daring Greatly: How the Courage to Be Vulnerable Transforms the Way We Live, Love, Parent, and Lead. Penguin Random House Audio Publishing Group.

Butler, Judith. 1999. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge. https://selforganizedseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/07/butler-gender_trouble.pdf

Butler, Judith, Zeynep Gambetti, and Leticia Sabsay. 2016. Vulnerability in Resistance. Duke University Press.

Damasio, António. 2012. O Erro de Descartes. Companhia das Letras.

Federici, Silvia. 2004. Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução do Coletivo Sycorax.

Foucault, Michel. 1987. Vigiar e Punir. Editora Vozes.

Freud, Sigmund. 2011. O Mal-Estar da Civilização. Companhia das Letras

Geraldo. 2010. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. LEXIKON Editora.

Israel, Jonathan I. 2006. Enlightenment Contested: Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man, 1670–1752. Oxford; New York: Oxford University Press.

Jung, Carl Gustav. 2008. O Eu e o Inconsciente. Petrópolis: Vozes.

Jung, Carl Gustav, and Marie-Louise von Franz. 1964. Man and His Symbols. Doubleday Books.

Kristeva, Julia. 1982. Powers of Horror. Columbia University Press.

Lohmar, Dieter, and Jagna Brudzinska. 2011. Founding Psychoanalysis Phenomenologically: Phenomenological Theory of Subjectivity and the Psychoanalytic Experience. Dordrecht: Springer.

Sagan, Samuel. 1996. Regressão: a Terapia de Vidas Passadas para a Libertação Imediata.

Tavares, Gonçalo M. 2013. Atlas do Corpo e da Imaginação. Editorial Caminho.

Taylor, Charles. 1989. Sources of the Self: The Making of the Modern Identity. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Van der Kolk, Bessel. 2014. The Body Keeps the Score. Viking Penguin.

Artétipos - Mabel C. Dias. 2025. “Torne-Se Quem Você Tem Medo de Ser: A Filosofia de Carl Jung.” YouTube. December 10, 2025. https://www.youtube.com/watch?v=aTKX0sy_3FE.

Artsper Magazine. 2018. “Study of a Masterpiece: ‘Mother’ by Louise Bourgeois.” Artsper Magazine. May 16, 2018. https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/3826/.

Averbuck, Clara. 2017. “Clara Averbuck: Tudo é Político Quando Você é Uma Mulher.” Donna/GZH. June 9, 2017. https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2017/06/clara-averbuck-tudo-e-politico-quando-voce-e-uma-mulher-cjpk5t04c0023bycnbcjtwls2.html.

Brehmer, Debra. 2024. “An Emotional Journey through Tracey Emin’s Art.” Hyperallergic. November 7, 2024. https://hyperallergic.com/an-emotional-journey-through-tracey-emin-art-white-cube-london/.

Christie's. 2020. “Magdalena Abakanowicz: The Godmother of Installation Art.” Christie’s. 2020. https://www.christies.com/en/stories/the-existential-visions-of-madgdalena-abakanowicz-ab49f788f5764c11bd51975a376b5450.

Dasartes. 2023. “Magdalena Abakanowicz.” Dasartes. June 29, 2023. https://dasartes.com.br/materias/magdalena-abakanowicz/.

Fraenkel Gallery. n.d. “Sophie Calle.” Fraenkel Gallery. https://fraenkelgallery.com/artists/sophie-calle.

Guggenheim. 2023. “Maman.” Solomon R. Guggenheim Museum. 2023. https://www.guggenheim.org/artwork/10856.

“Magdalena Abakanowicz.” Stronazen.pl. 2026. http://abakanowicz.stronazen.pl/abakans/Abakany5.php.html. Accessed 23 June 2026.

National Galleries Scotland. 2010. “Louise Bourgeois Learning Resource.” National Galleries of Scotland. 2010. https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/louise-bourgeois-learning-resourceNMWA. n.d. “Magdalena Abakanowicz | Artist Profile.” National Museum of Women in the Arts. https://nmwa.org/art/artists/magdalena-abakanowicz/.

“Raiografia ou Fotograma (O Beijo), 1922.” WikiArt. 2018. https://www.wikiart.org/pt/man-ray/raiografia-ou-fotograma-o-beijo-1922.

Tate. 2016. “Louise Bourgeois – ‘I Transform Hate into Love’ | TateShots.” YouTube Video. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qy7xJhImnLw.

Thomas, Christelle. 2017. “O Legado Lírico de Magdalena Abakanowicz.” IdeelArt. April 26, 2017. https://ideelart.com/pt/blogs/magazine/the-lyrical-legacy-of-magdalena-abakanowicz.

Woodman, Francesca. 2018. “Untitled.” Woodman Foundation. https://www.woodmanfoundation.org/artworks/untitled-5597. Accessed 23 June 2026.

MutualArt. 2017. “David Lynch’s Clandestine Nude Photography.” MutualArt. 2017. www.mutualart.com/Article/David-Lynchs-Clandestine-Nude-Photograph/5DD101228046456D. Accessed 23 June 2026.

Sneed, Gillian. 2020. “Ana Mendieta, Silueta Series.” Smarthistory. 2020. https://smarthistory.org/ana-mendieta-silueta-series/.

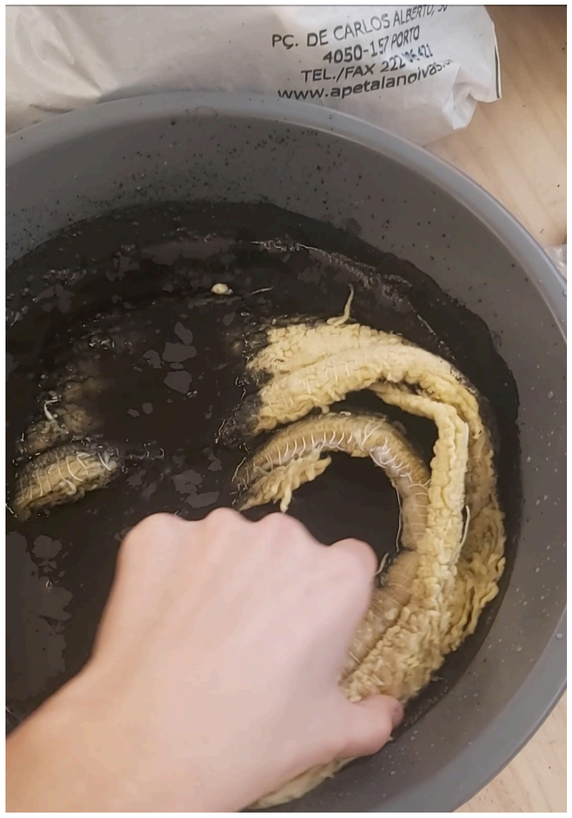
Brehmer, Debra. 2024. “An Emotional Journey through Tracey Emin’s Art.” Hyperallergic. November 7, 2024. https://hyperallergic.com/an-emotional-journey-through-tracey-emin-art-white-cube-london/

Apêndices

Processo - Esconderijo







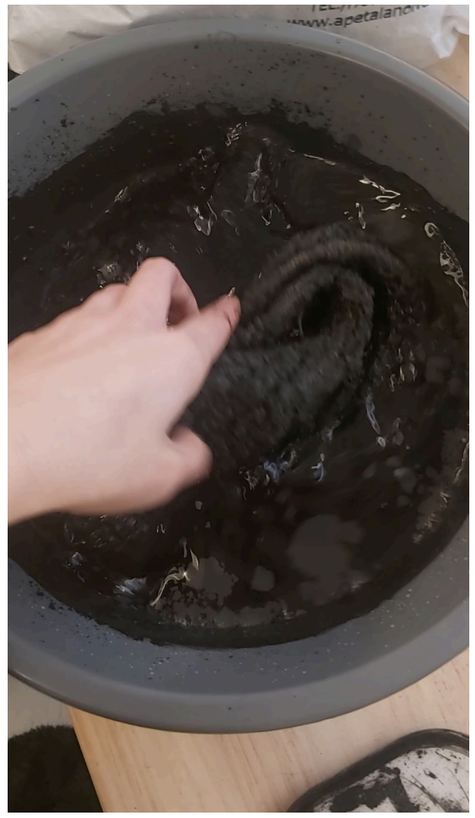




Fig.51-57 Processo de desenvolvimentos do trabalho "Esconderijo" 2024-25



Fig.58 "Esconderijo" 2024-25
Registo Exposição - Ponto de situação MAP, 2025



Fig.59"Esconderijo" 2024-25-
Registo Exposição - Ponto de situação MAP, 2025

Procresso - "há tanto tempo que não me ocupo"









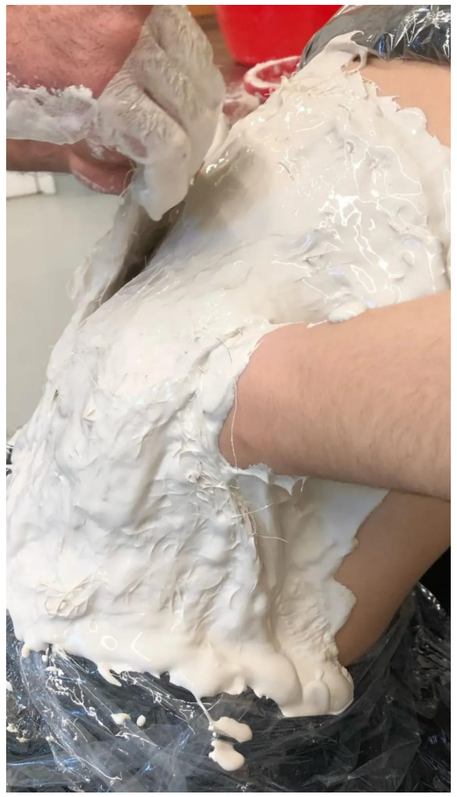














Fig.60-69 Processo de desenvolvimento do trabalho "há tanto tempo que não me ocupo" 2024-25



Fig.70 Frames do video-performance "há tanto tempo que não me ocupo" 2025



Fig 71.72 Frames do video-performance "há tanto tempo que não me ocupo" 2025



Fig.73 Frames do video-performance "há tanto tempo que não me ocupo" 2025









Fig.74-77 Frames do video-performance "há tanto tempo que não me ocupo" 2025



Fig.78 Frames do video-performance "há tanto tempo que não me ocupo" 2025

Procresso - la nostalgia es un espejo roto





Fig.79-80 Frames de vídeos das caminhadas "la nostalgia es un espejo roto" 2025



Fig.81 Frames de vídeos das caminhadas "la nostalgia es un espejo roto" 2025



Fig.82 Frames de vídeos das caminhadas "la nostalgia es un espejo roto" 2025







Fig.83-85 Registo do processo de elaboração dos moldes





Fig.86-87 Registo do processo de elaboração dos moldes







Fig.88-90 Resultado do molde

Processo - há ruínas no meu espírito









Fig.91-94 Registro do processo da estrutura





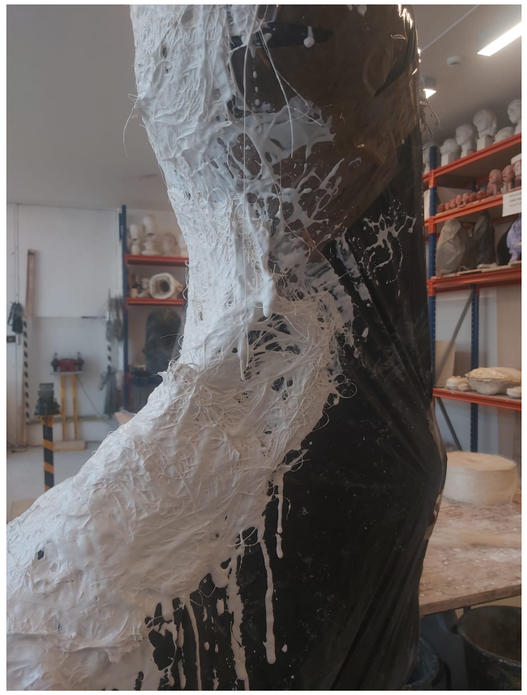




Fig.95-98 Registo do processo da estrutura









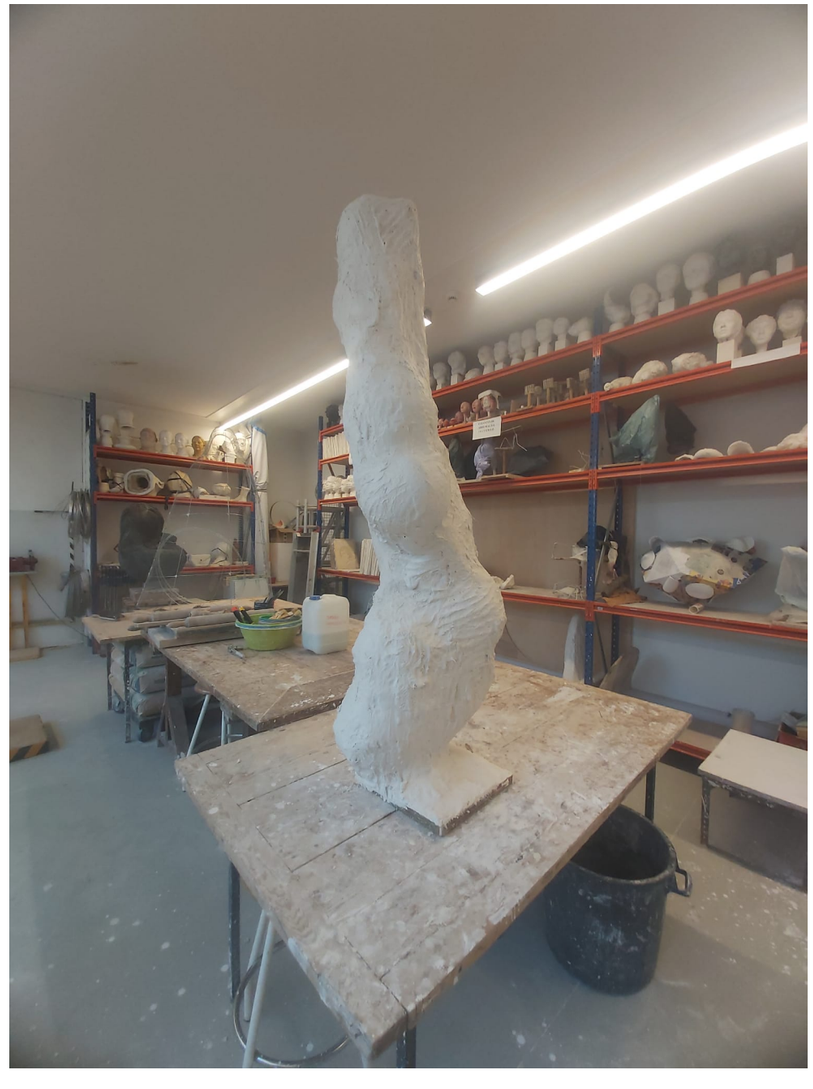


Fig.99-103 Estrutura









Fig.104-107 Processo de colocação dos moldes











Fig.108-112 Processo de colocação dos moldes

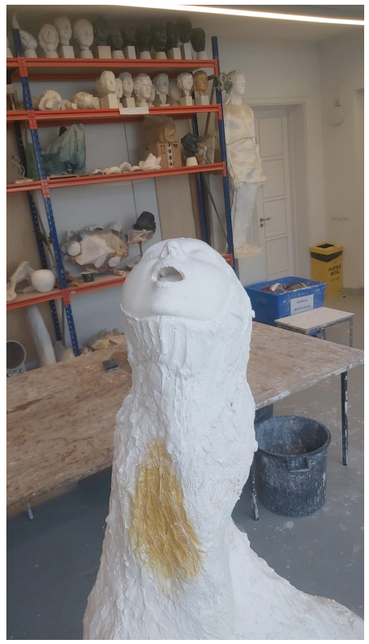












Fig.113-118 Testes de cor







Fig.119-121 Processo de pintura da peça













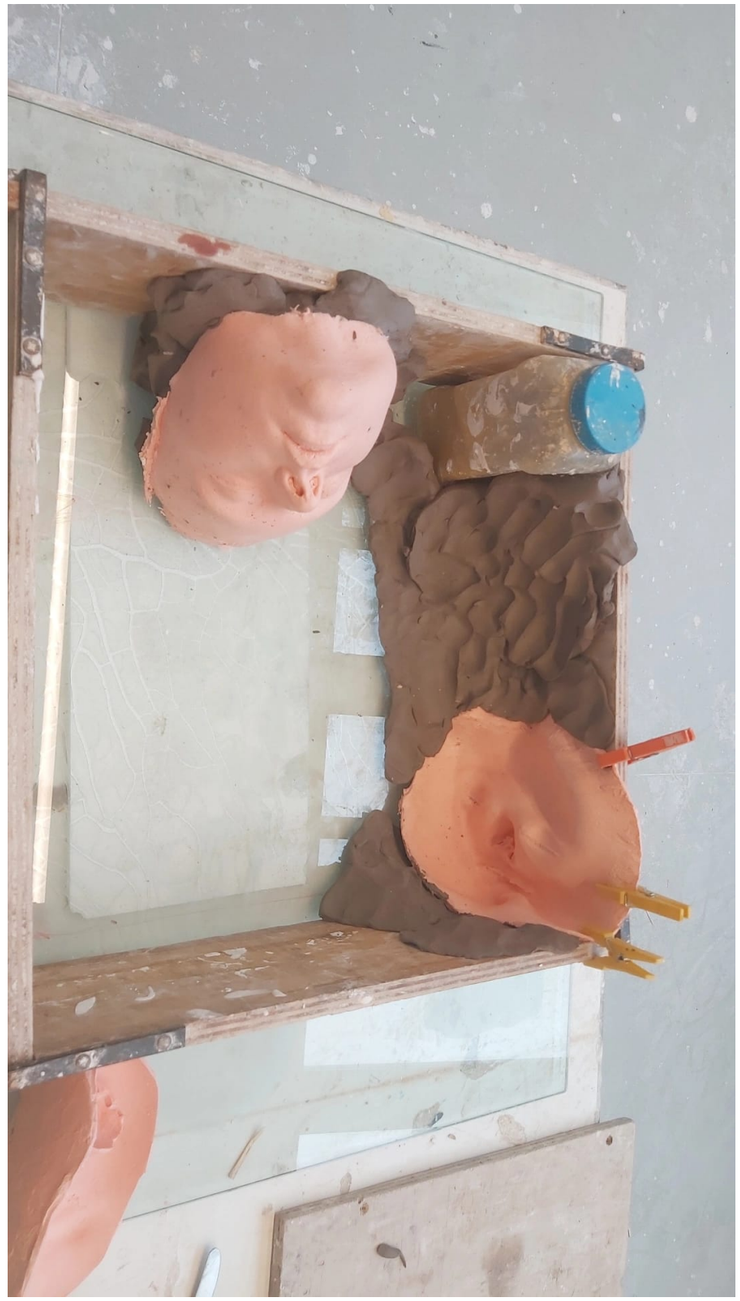


Fig.122-128 Processo de construção da base da peça

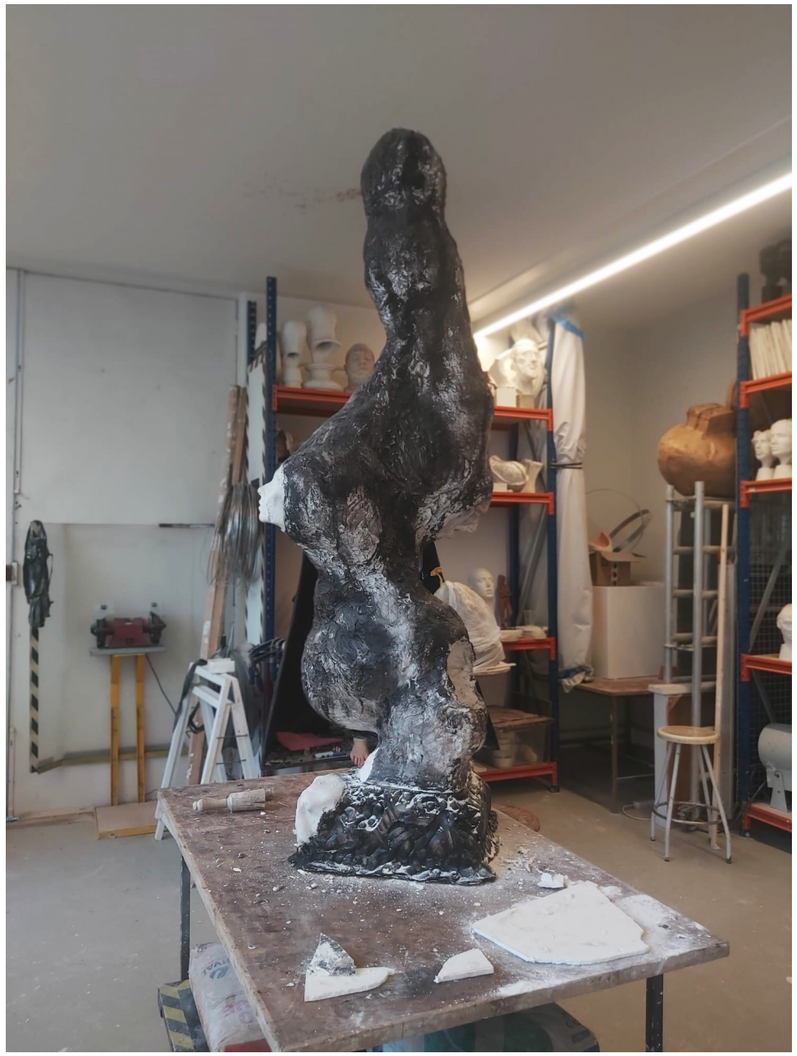


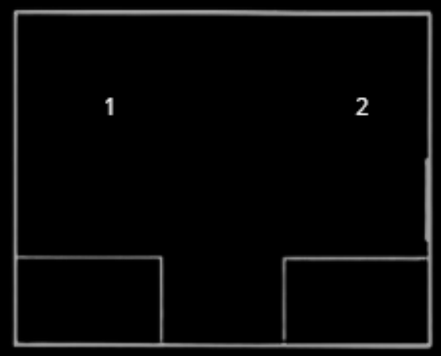


Fig.129 Colocação da base | Fig.131 Processo de lixamento da peça e corte da base

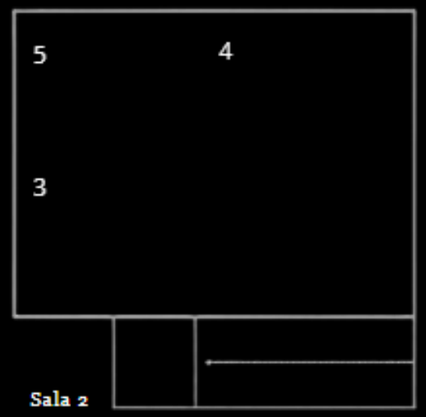


Prova Pública

Folha de sala



Sala 1



Sala 2

1. "Esconderijo" 2024-2025
Metais, fibras texteis e peles. Técnicas de feltragem.
140 x 85 x 55cm, 102 x 64 x 57cm, 94 x 77 x 60cm, 72 x 50 x 40cm, 69 x 45 x 35cm
"As projeções externas distorcem a nossa identidade, refletindo mais sobre quem nos observa do que sobre quem realmente somos. Os casulos de diferentes densidades e tamanhos, simbolizam o conflito entre a identidade imposta e a autêntica, representando o processo gradual de libertação dessas percepções externas."

2. "há tanto tempo que não me ocupo" 2025
Látex, gesso, TV, video arte
170cm x 50cm x 50cm
Criando um manto de látex a partir do molde do meu corpo, exploro o corpo como testemunho vivo das experiências, do toque consentido ao imposto, símbolo de casa e conflito. O corpo, invadido sem permissão, traz desconforto e convivência com essa invasão. Entre proteção e sufoco, investigo ocultar e revelar. A peça e o vídeo arte questionam o silenciamento, abuso, memórias e resistência no corpo.

3. "la nostalgia es un espejo roto" 2025-2026
Fotografia analógica e digital
14,8 x 21cm
La nostalgia es un espejo roto parte da experiência de revisitar lugares outrora partilhados com alguém, espaços impregnados de memória, saudade e silêncio. Através da fotografia analógica e digital, captada durante caminhadas por esses lugares, o trabalho não procura restaurar o passado, apenas vivo na memória, mas ressignificar espaços marcados pela ausência, criando novos modos de os habitar. Este gesto não é regressivo, mas generativo: uma forma de reinscrever a própria presença e de afirmar que, tal como um espelho partido, a impossibilidade de recompor a imagem original não é perda total, mas abertura a fragmentos - cada um capaz de refletir algo diferente, algo novo.

4. "há ruínas no meu espírito" 2026
gesso, pigmento preto, pasta de cera
185cm x 65cm
Reflete o estado de despersonalização e desrealização enquanto marcas deixadas pelo trauma. Através de três silhuetas do corpo e expressões faciais que espelham esse estado mental, a escultura representa o momento em que esses sentimentos passam a habitar o corpo, confundindo os limites entre identidade, presença e realidade.é uma extensão minha -- ela vive em mim.

5. "reencontros" 2026
154cm x 50cm, 124cm x 40cm, 100cm x 60cm
Um processo de procura interior, de reconhecimento e transformação de padrões, feridas e sombras que me acompanham. Através do encontro com diferentes partes de mim, procuro transformar a dor numa possibilidade de integração e criação.
Composto por três elementos, cada um remete para uma vida passada visitada neste percurso de descoberta e transformação.

Jéssica Brandão (2003, Ponte de Lima) é artista plástica e designer de moda, e vive e trabalha no Porto. A sua prática desenvolve-se em torno da vulnerabilidade, do feminino e do trauma, explorando a relação entre corpo, memória e emoção.
O corpo assume um papel central, tanto como matéria quanto como espaço de experiência. Através da escala do próprio corpo, a artista investiga estados emocionais e psicológicos, transformando experiências íntimas em objetos, imagens e narrativas visuais.
O seu trabalho é multidisciplinar e atravessa o têxtil, o vídeo, a fotografia, o desenho e a escultura. Em muitas peças procura fundir estes meios, permitindo que diferentes matérias e formas de expressão coexistam e se contaminem mutuamente.
Com uma forte dimensão espiritual e psicológica, constrói uma linguagem que parte do corpo para abordar identidade, fragilidade, memória e processos internos de transformação, movendo-se entre o físico e o simbólico, o visível e o invisível.
É licenciada em Design de Moda pela ESAD — Escola Superior de Artes e Design (Matosinhos) e mestre em Artes Plásticas — Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

Agradecimentos

Filipa Cruz
Alcides Rodrigues
Miriam Lima
Henrique


O ESPELHO: A VULNERABILIDADE E RESISTÊNCIA INSCRITA NO CORPO
JÉSSICA BRANDÃO





























