

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

RELATÓRIO DE PROJETO

INÊS MENDES

ORIENTAÇÃO
RUTE RIBEIRO ROSAS

2025/26

MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS
ESPECIALIZAÇÃO EM **ESCULTURA**

PAISAGENS-CORPO
CORPOS-PAISAGEM:

HABITAR E IMAGINAR O MUNDO
NUMA PRÁTICA AUTORAL EM ESCULTURA

AGRADECIMENTOS 09-11

NOTA AO LEITOR 12-15

RESUMO / ABSTRACT 16-19

PALAVRAS-CHAVE / KEYWORDS 20-21

LISTA DE FIGURAS 22-47

INTRODUÇÃO 48-55

GLOSSÁRIO 60-63

MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO 66-87

- ENCONTROS 78-87

ENTRE TERRA(S) 88-179

- PAISAGEM-MUNDO 100-127
- MODOS DE OLHAR A PAISAGEM 128-135
- CORPO-TERRA 136-145
- IMAGINAR A TERRA 146-161
- ENTRE FRAGMENTAR E EXTRAIR 162-179

SERES 180-261

- ESTADOS INTERMÉDIOS 200-219
- ADERÊNCIAS MOMENTÂNEAS 220-239
- LENTES INVERTIDAS 240-261

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM 262-301

REFERÊNCIAS 302-305

ANEXOS

- DIAGRAMAS 308-333
- CONTAMINAÇÕES POR VIR 334-335



[Fig.1]

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

AGRADECIMENTOS

Haveria uma lista inesgotável de influências às quais gostaria de agradecer. Entre seres de todas as naturezas, humanos e não humanos. A todos os que me abriram à incerteza e me mostraram o gesto criativo como um exercício de descoberta, compreensão e convivência.

À minha família. À minha mãe pela motivação, partilha e confiança diária. Construímos este percurso lado a lado, e nela encontro a melhor amiga que alguma vez poderei ter. Ao meu pai, por me mostrar que a vida é mais vasta do que aquilo que compreendemos e que nos construímos na multiplicidade. Aos meus irmãos, Mariana e Francisco, por me mostrarem que a diferença é também uma forma de pertença.

Ao Gonçalo, por ser o meu melhor amigo e companheiro. Por ser o primeiro a acreditar em mim, pela força e pela resiliência com que acompanha o meu percurso. Por me ensinar o valor de cultivar relações e por me mostrar que uma parte de mim reside noutro corpo.

Aos meus amigos artistas, cada um com as suas particularidades, com uma importância única no meu caminho. Obrigada, Bea, Cecília, Lara, Teresa, Martim, Lira, Paula, Cris, Jéssica e Pedro.

Aos que, mesmo distantes, permanecem em mim: Rita, Moura, Joana, Tomás e Edgar.

Aos artistas e técnicos, sem os quais este trabalho não teria sido possível. Pessoas que me lembram que o conhecimento se constrói na adaptação entre diferentes saberes: Tiago Cruz, Alcides Rodrigues, Pedro Aguiar e Carlos Lima.

À minha orientadora Rute Rosas, por todo este percurso, pela capacidade de entrar em universos por vezes distantes dos seus. Por tantas vezes ter tornado visíveis aspetos que eu própria não compreendia no meu trabalho. Por toda a sinceridade, atenção e pelo exemplo que representa enquanto artista e mulher de armas.

Por fim, agradeço ao coletivo *Olhómetro,* à Bea, à Bárbara e ao Raúl, pela ajuda no momento expositivo, pela cedência do espaço e pela oportunidade de acolher este projeto e contribuir para o crescimento de outro.

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

NOTA AO LEITOR



[Fig.2]

1 Esta investigação procura gerar entendimentos em torno da minha prática escultórica. A utilização da primeira pessoa é, por isso, constitutiva: o pensamento constrói-se a partir da minha forma particular de observar, imaginar e associar.

2 Proponho a escrita como parte ativa da construção de sentido do meu corpo de trabalho. Enquanto meio de reflexão, retorno e reformulação, está implicada tanto na leitura dos trabalhos já realizados quanto na identificação de métodos, no reconhecimento de conceitos estruturantes e na transformação dos modos de os compreender.

3 Alguns termos operam simultaneamente como conceitos e como imagens. Funcionam como mecanismos de aproximação à prática e vão sendo deslocados e reinscritos ao longo da investigação, adquirindo novos entendimentos à medida que atravessam outros contextos, concretizações e escalas.

4 A escrita organiza-se em quatro movimentos: ***Movimentos no Subterrâneo***, ***Entre Terra(s)***, ***Seres*** e ***Paisagens-corpo/Corpos-paisagem***, segundo uma lógica espiral em que cada movimento permanece ativo nos seguintes, mesmo quando a investigação se concentra em dimensões mais específicas.

5 O relatório estende a sua proposta percetiva através do uso da monocromia. As imagens, registos, recolhas e trabalhos de artistas são apresentados maioritariamente a preto e branco, convidando o leitor a partilhar este modo de olhar. Sempre que necessário, é facultado o acesso às versões originais.

6 As concretizações apresentadas ao longo desta investigação correspondem a estados momentâneos de um processo contínuo. A secção ***Contaminações por Vir***, incluída no final deste relatório, assinala o espaço destinado aos registos da exposição final.

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

RESUMO
ABSTRACT

Sob o título ***Paisagens-Corpo/Corpos-Paisagem***, esta investigação teórico-prática em escultura desenvolve-se em torno da articulação entre o vivido, a imaginação e a escultura. Parte da compreensão do mundo enquanto campo não linear, múltiplo, heterogéneo e cruzado, assumindo que aquilo que percecionamos corresponde apenas a uma perspetiva parcial entre muitas outras possíveis. Esta posição orienta toda a investigação. Através da desconstrução das concretizações e da sua observação por diferentes ângulos, procuro aprofundar influências e efeitos que participam na sua constituição.

O relatório organiza-se em quatro movimentos interdependentes. ***Movimentos no Subterrâneo*** apresenta a prática artística enquanto campo contínuo de agências, através de uma compreensão rizomática da realidade. ***Entre Terra(s)*** transporta a linha investigativa de uma visão macroscópica para a experiência percetivo-imaginária da paisagem, tornando-a impulsionadora de modos de presença, atenção e fragmentação. ***Seres*** dá continuidade a esse desdobramento, desviando o olhar da medida humana para intervenientes microscópicos, animais, vegetais e minerais, tomados como parceiros na construção de corpos híbridos, habitantes e formadores de paisagens mutáveis.

Paisagens-Corpo/Corpos-Paisagem regressa ao conjunto de esculturas para reconhecer, nelas, os efeitos dos processos desenvolvidos ao longo da investigação. Depois de fragmentados em conceitos, mecanismos e modos de operar, os trabalhos retornam às *cenas* construídas no momento expositivo. Nesse regresso, afirma-se a continuidade entre habitar e ser habitado, tornando permeáveis os contornos entre *corpo* e *paisagem*.

Under the title ***Landscapes-Body/Bodies-Landscape***, this theoretical-practical research in sculpture develops around the articulation between lived experience, imagination, and sculptural practice. It begins from an understanding of the world as a non-linear, multiple, heterogeneous, and interconnected field, assuming that what we perceive corresponds only to a partial perspective among many others. This position guides the entire investigation. Through the deconstruction of the works and their observation from different angles, I seek to deepen the influences and effects that participate in their constitution.

The report is organised into four interdependent movements. ***Underground Movements*** presents artistic practice as a continuous field of agencies, through a rhizomatic understanding of reality. ***Between Earth(s)*** carries the investigative line from a macroscopic view to the perceptual-imaginative experience of landscape, making it a driver of modes of presence, attention, and fragmentation. ***Beings*** extends that development, shifting the gaze away from the human measure towards microscopic, animal, vegetal, and mineral agents, understood as partners in the construction of hybrid bodies, inhabitants and shapers of mutable landscapes.

Landscapes-Body/Bodies-Landscape returns to the sculptural works in order to recognise within them the effects of the processes developed throughout the investigation. After being fragmented into concepts, mechanisms, and modes of operation, the works return to the scenes constructed in the exhibition context. In that return, the continuity between inhabiting and being inhabited is affirmed, making the contours between body and landscape permeable.



[Fig.3]

PAISAGEM — EXPERIÊNCIA — SERES — IMAGINÁRIO — PRÁTICA ESCULTÓRICA

LANDSCAPE — EXPERIENCE — BEINGS — IMAGINATION — SCULPTURAL PRACTICE

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

LISTA DE FIGURAS

[Fig.1]



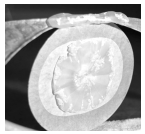
Amorfos, 2025
Grés, sal e grafite
Estudos compositivos

[Fig.2]



Registo fotográfico autoral.
Nuvem, Guimarães, 2025.

[Fig.3]



(Detalhe) ***De Passagem*** (2024)
Vime, papel de arroz, tinta da china, aguarela e sal.

Fotografia por Cecília Lima

[Fig.4]



S/título, 2022
Carvão s/papel
42x59,4cm

[Fig.5]



Sobre a Terra: superfície, 2022
Carvão s/papel
100x110cm

[Fig.6]

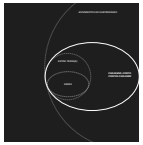


Diagrama geral da investigação.

[Fig.7]

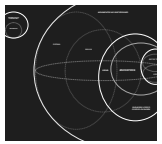


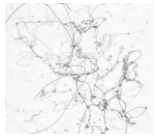
Registo fotográfico autoral.
Flor-da-paixão (Passiflora) Famalicão, 2025.

[Fig.8]

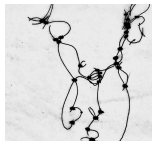


Registo fotográfico autoral.
Flor-copo-de-leite (Zantedeschia aethiopica)
Famalicão, 2025.

[Fig.9]  Diagrama ***Movimentos no Subterrâneo***.

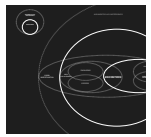
[Fig.10]  Sobreposição de percursos realizados a partir de caminhadas entre Porto, Guimarães e Famalicão referentes ao processo da concretização ***Fragmentos*** (2025).

[Fig.11]  Mapeamento isolado, caminhada em Guimarães. Processo de recolha de ***Fragmentos*** (2025).
Digitalização de papirografia sobre papel.

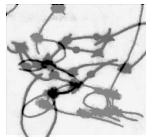
[Fig.12]  Mapeamento isolado, referente ao percurso realizado em Guimarães. Processo de recolha de ***Fragmentos*** (2025).
Digitalização de papirografia sobre papel.

[Fig.13]  Registo fotográfico autoral.
Sombras e reflexos de árvore, Porto, 2025.

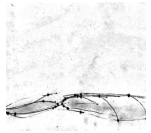
[Fig.14]  Registo fotográfico autoral.
Folha de eucalipto, Guimarães, 2025.

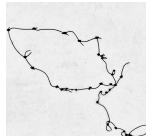
[Fig.15]  Diagrama ***Encontros***.

[Fig.16]  Mapeamento isolado, caminhada em Famalicão. Processo de recolha de ***Fragmentos*** (2025).
Digitalização de papirografia sobre papel.

[Fig.17]  Pormenores dos mapeamentos, ***Fragmentos*** (2025) sobrepostos digitalmente.

[Fig.18]  (Detalhe) ***O que rasteja também pode voar*** (2025-26)
Aço, terra, carvão e projetor de luz

[Fig.19]  Mapeamento especulativo de uma folha, 2025
Digitalização de papirografia sobre papel.

[Fig.20]  Mapeamento isolado, referente ao percurso realizado em Guimarães. Processo de recolha da concretização ***Fragmentos*** (2025).
Digitalização de papirografia sobre papel.

[Fig.21]



Diagrama ***Entre terra(s)***.

[Fig.22]



Registo fotográfico autoral.
Nuvem sobre montanha, Moledo, 2025.

[Fig.23]



Registo fotográfico autoral.
Lago entre cascatas, Gerês, 2025.

[Fig.24-25]



Registos fotográficos autorais. Miramar,
2024.

[Fig.26]



Registo fotográfico autoral.
Flor Bons-dias (Ipomoea indica) Porto, 2025.

[Fig.27-29]



Anna Rubin

Summer Field, 2005.
Bambu, papel tengucho e tinta
120 × 80 cm.

Moth, 2001.
Bambu, papel japonês e tinta
90 × 45 cm.

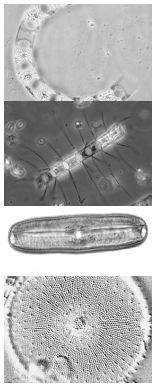
[Fig.30-33]



Registos fotográficos autorais.

Recolhas para o trabalho ***De Passagem***
(2024), Miramar, 2025.

[Fig.34-37]



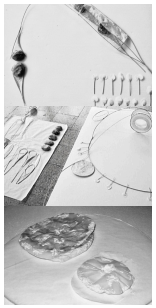
Recolhas digitais para o trabalho ***De Passagem*** (2024). Diatomaceas

Imagens de diatomáceas obtidas na base de dados SOMLIT Diatoms.
https://plankton.mio.osupytheas.fr/somlit-diatoms/

Michael Reese, Much Bethlehem, 2012, EUA. Registo fotográfico de diatomácea.
https://biodrydiatomáceas.pt/paginas/28/composicao-100-natural-das-diatomáceas-dioxido-de-silicio-organico-e-silica-amorfa/

Mats Kuylenstierna, Thalassiosira rotula Meunier, 1910. Fotomicrografia de diatomácea.
https://nordicmicroalgae.org/taxon/thalassiosira-rotula/

[Fig.38-40]



Registos fotográficos autorais.
Processos do trabalho ***De Passagem*** (2024).

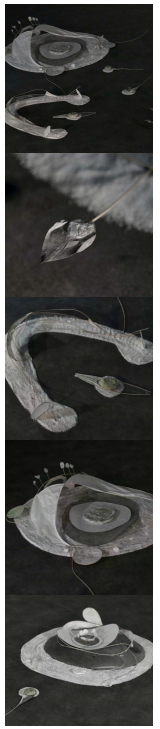
[Fig.41-44]



Registos da intervenção momentânea, em Miramar.

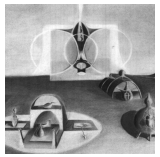
De Passagem (2024).

[Fig.45-49]



De Passagem (2024).
Vime, papel de arroz, tinta da china, aguarela e sal.

[Fig.50]



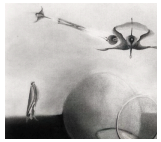
Mensagem do orador silencioso, 2023
Carvão s/papel
42x59,4cm

[Fig.51]



S/título, 2026
Carvão s/papel
42x59,4cm

[Fig.52]



Alguns pássaros usam botas. Mas luvas jamais, 2023
Carvão s/papel
42x59,4cm

[Fig.53]



S/título, 2026
Carvão s/papel
42x59,4cm

[Fig.54]



Registo fotográfico autoral.
Folha de confrei (Symphytum officinale),
Guimarães 2024.

[Fig.55-56]



Registo de processo de ***Amorfos*** (2025).
Mesa do Atelier, FBAUP, Porto.
Elementos em grés.

[Fig.57]



(Detalhe) ***De Passagem*** (2024)
Vime, papel de arroz, tinta da china,
aguarela e sal.

[Fig.58-61]



Registo de recolhas, processo de ***Fragmentos*** (2025).
Guimarães.

Saco de transporte
Folha de Bardana (Arctium lappa)
Folha enrolada de Eucalipto
Amentilhos de Salgueiro-chorão

[Fig.62-65]



Fragmentos, 2025
MDF, bioplásticos, grés, glicerina sólida e pigmentos extraídos de pedras

Composição escultórica de dimensões variáveis; maior elemento 33 × 119 × 58 cm

Registos da exposição coletiva, *Topografias do Ar,* Fisga, Porto, 2025

[Fig.64] por Cecília Lima

[Fig.66]



Registo fotográfico autoral.
Lírio-da-Paz (Lilium longiflorum), Porto 2025.

[Fig.67]



Registo fotográfico autoral.
Elemento em vidro realizado na formação em Vidro Soprado, no Cencal, Marinha Grande.

[Fig.68-70]



Brigida Baltar

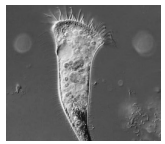
A colecta de neblina, 1999.
Fotografia
40 × 60 cm.

A colecta do orvalho, 2001.
Fotografia
21 × 32 cm.

Registos por Juliana Rocha

Colector de orvalho, 2001.
Vidro soprado sobre madeira.
11 × 60 cm.

[Fig.71]



Stentor, registo por Charles Krabs, 2026
https://krebsmicro.com/webgal7/gal7_9.html

[Fig.72]



Ceropegia, registo por André De Kesel, 2018.
https://www.flickr.com/photos/andredekesel/41326868984?

[Fig.73]



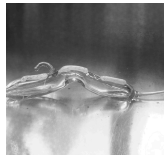
Registo fotográfico autoral.
Lagarta-urso na neve, Vilnius, Lituânia, 2026.

[Fig.74]



Registo fotográfico autoral.
Plantago, Guimarães, 2026.

[Fig.75]



Registo fotográfico autoral.
Elemento em vidro realizado na formação em Vidro Soprado, Cencal, Marinha Grande.

[Fig.76]

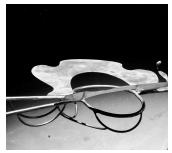


(Detalhe) ***O que rasteja também pode voar*** (2025-26)
Aço, terra, carvão e projetor de luz

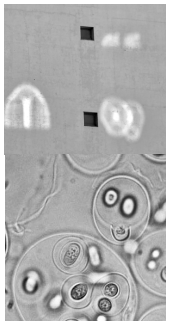
[Fig.77] 
Diagrama ***Seres***.

[Fig.78] 
Registo fotográfico autoral.
Azálea, Guimarães, 2026.

[Fig.79] 
Registo fotográfico autoral.
Lagarta-do-Pinheiro, Porto, 2025.

[Fig.80] 
(Detalhe) ***O que rasteja também pode voar,*** 2026
Aço, terra, carvão e projetor de luz

[Fig.81] 
Registo fotográfico autoral.
Papoula-da-califórnia, Giverny, França, 2023.

[Fig.82-83] 
Relação entre registos.

Registo fotográfico autoral.
Reflexos em fachada de edifício, Guimarães, 2025.

Registo de micro-algas, de água doce, (Gloeocapsa subaerial).
Imagem retirada de: https://www.buildingthepride.com/faculty/pgdavison/our_images_of_cyanophytes.htm

[Fig.84] 
Registo fotográfico autoral.
Mesa da Oficina de Metais e Madeiras.
Processo de ***O que rasteja também pode voar*** (2025-26)

[Fig.85] 
(Detalhe) ***O que rasteja também pode voar,*** 2025-26
Aço, terra, carvão e projetor de luz

[Fig.86-88] 
Xolo Cuintle
Romy Texier e Valentin Vie Binet
Mediação por Thomas Conchou

Jardim de Symbioses, 2024
Cimento e Cerâmica

https://xolocuintle.com/jardin_de_symbioses_2024/

[Fig.89] 
Registo fotográfico autoral.
Malva, Guimarães, 2026.

[Fig.90] 
Registo fotográfico autoral.
Besouro-do-solo (Carabidae), Famalicão, 2026.

[Fig.91]



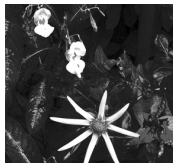
Registo fotográfico autoral.
Mosca-varejeira numa flor, Guimarães, 2026.

[Fig.92]



Registo fotográfico autoral.
Mariposa, Guimarães, 2026.

[Fig.93]



Registo fotográfico autoral.
Dália-Estrela e Bálsamo-do-Himalaia, Giverny, França, 2023.

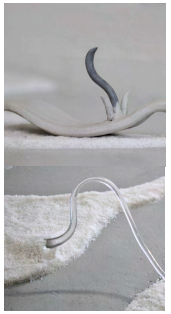
[Fig.94-96]



Amorfos, 2025
Grés, sal e grafite
Dimensão geral variável, dependente do espaço expositivo, dimensão máxima 35x90x40cm

Registos da exposição coletiva, *Topografias do Ar*, Fisga, Porto, 2025.

[Fig.97-98]



Amorfos, 2025
Grés, sal e grafite
Dimensão geral variável, dependente do espaço expositivo, dimensão máxima 35x90x40cm

Registos da exposição coletiva, *Topografias do Ar*, Fisga, Porto, 2025.

[Fig.99-101]



Marguerite Humeau

High Tide (The Dancer I, The Dancer II, The Dancer III & IV), Centre Pompidou, Paris, 2019

https://www.whitecube.com/artworks/marguerite-humeau-high-tide-centre-pompidou-paris-85018?edition

[Fig.102]



(Detalhe) ***Amorfos,*** 2025
Grés, sal e grafite

[Fig.103]



Registo fotográfico autoral.
Gerânio-de-raiz-grossa, Guimarães, 2026.

[Fig.104-107]



Eclosão, 2025
Vime, papel de arroz, tinta-da-china e aguarela
Composição escultórica de dimensões variadas; o maior elemento mede 37×172×104 cm.

Registos da exposição coletiva, *Topografias do Ar*, Fisga, Porto, 2025.

Registos por Cecília Lima

[Fig.108]

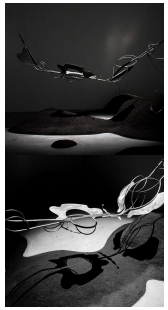


O que rasteja também pode voar, 2026
Aço inox, chapa de aço zincado, rede, terra, carvão vegetal e projetor de luz
Dimensões variáveis, dimensão máxima 110x180x300cm

Registos da exposição coletiva, *Check in*, Galeria da Cozinha, FBAUP, Porto, 2026.

Registos por Elisa Vieira e Cecília Lima
https://vimeo.com/1202486950

[Fig.109-110]



O que rasteja também pode voar, 2026
Aço inox, chapa de aço zincado, rede, terra, carvão vegetal e projetor de luz
Dimensões variáveis, dimensão máxima 110x180x300cm

Registos por Elisa Vieira e Cecília Lima
https://vimeo.com/1202486950

[Fig.111]



Registo fotográfico autoral.
Suculenta (Dudleya), Famalicão, 2026.

[Fig.112]



Registo fotográfico autoral.
Cigarrinha-da-vinha (Empoasca vitis), Famalicão, 2026.

[Fig.113-115]



Amorfos, 2025
Grés, sal e grafite

[Fig.116]



Registo fotográfico autoral.
Borboleta-coruja, pousada sobre folhas de palmeira, Santarém, 2022.

[Fig.117]



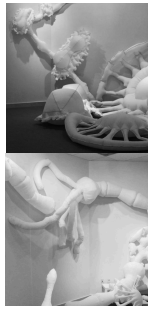
Registo fotográfico autoral.
Percevejo-rendado, Porto, 2025.

[Fig.118]



Registo fotográfico autoral.
Escaravelho-do-pólen numa Gardênia, Famalicão, 2026.

[Fig.119-120]

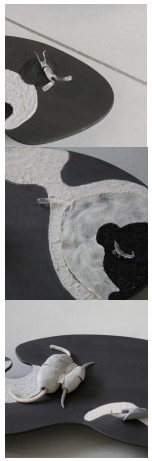


Nicole Anona Banawetz

Contagion, 2014
Nylon insuflável e ar.
Dimensões variáveis.
Instalação apresentada no Museum of Outdoor Arts.

https://www.nicolebanowetz.com/work#/snow-1/

[Fig.121-123]



(Detalhes) ***Fragmentos***, 2025
MDF, bioplásticos, grés, glicerina sólida e pigmentos extraídos de pedras

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

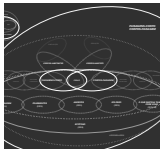
[Fig.124] 

Diagrama ***Paisagens-Corpo/Corpos-Paisagem***.

[Fig.125] 

(Detalhe) ***Amorfos,*** 2025
Grés, sal e grafite

[Fig.126] 

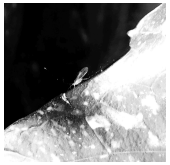
O que rasteja também pode voar,
2026
Aço, terra, carvão e projetor de luz

[Fig.127] 

Registo fotográfico autoral.
Azálea, Guimarães, 2026.

[Fig.128] 

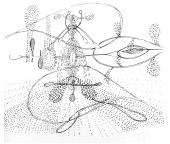
Registo fotográfico autoral.
Vista aérea do território da Lituânia, 2026.

[Fig.129] 

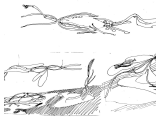
Registo fotográfico autoral.
A cena da Mosca Branca na folha do Jarro,
Guimarães, 2026

[Fig.130] 

Eclosão, 2025
Vime, papel de arroz, tinta-da-china e aguarela

[Fig.131] 

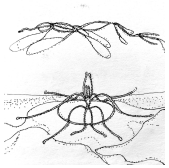
Contágios I, 2025
Caneta s/papel
21x14,8cm

[Fig.132] 

Estudos gerais para construção de peças,
2026
Caneta s/papel

[Fig.133] 

Estudos ***Eclosão,*** 2026
Caneta s/papel
21x14,8cm

[Fig.134] 

Estudos ***Eclosão,*** 2026
Caneta s/papel
21x14,8cm

[Fig.135] 

Estudos gerais para construção de peças,
2026
Caneta s/papel

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

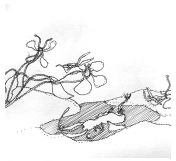
[Fig.136] 
Estudos ***Amorfos,*** 2026
Caneta s/papel
21x14,8cm

[Fig.137] 
Estudos ***Amorfos,*** 2026
Caneta s/papel
21x14,8cm

[Fig.138] 
Registo de peças em processo ***Amorfos,***
2026
Grés
9x50x18cm

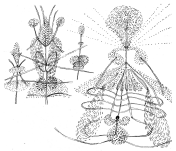
[Fig.139] 
Registo de peças em processo ***Amorfos,***
2026
Grés
38x20x25cm

[Fig.140] 
Registo de peças em processo ***Ecótono,***
2026
Grés
25x90x29cm

[Fig.141] 
Estudos ***Ecótono,*** 2026
Caneta s/papel
21x14,8cm

[Fig.142] 
Estudos ***Ecótono,*** 2026
Caneta s/papel
21x14,8cm

[Fig.143] 
Registo de peças em processo ***Amorfos,***
2026
Grés
17x40x10cm

[Fig.144] 
Contágios II, 2025
Caneta s/papel
21x14,8cm

[Fig.145] 
Registo de peças em processo ***Amorfos,***
2026
Grés
19x43x20cm

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

INTRODUÇÃO

A prática artística conduziu-me repetidamente às mesmas questões: de onde vem? O que a move? O que institui os seus processos? O que se inscreve no *entre* — entre a materialização, as escolhas materiais, as lógicas compositivas e os modos de exposição?

Esta investigação nasce dessas inquietações. Constitui-se como um exercício de retorno e de aprofundamento através do qual procuro repensar as esculturas a partir do vivido, do imaginário e da materialização, de modo a compreender alguns dos processos, influências e efeitos que participam na sua formulação.

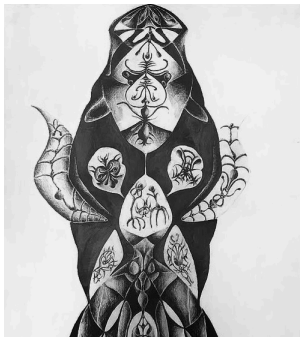
Com o tempo, tornou-se evidente que o sentido não se encontrava num único lugar, nem numa única intenção. Revisitar os trabalhos, os momentos que os antecederam e as circunstâncias que os acompanharam tornou-se uma forma de identificar mecanismos que permaneciam implícitos na prática. O percurso foi frequentemente ambíguo e não linear: em vez de fixar sentidos, a investigação procurou multiplicá-los. Observar um mesmo trabalho através de diferentes ângulos permitiu compreender que nele se conservam vestígios de experiências, referências e contactos que ultrapassam aquilo que se torna imediatamente visível.

Para compreender este percurso, torna-se necessário retornar a um momento anterior ao mestrado, em torno do desenho. Através dele, primeiro surgiram sistemas; mais tarde, paisagens. Hoje entendo que ambos respondiam a modos distintos de abordar uma mesma questão: a composição.

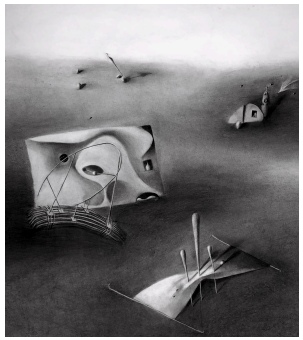
Os sistemas que desenhava organizavam-se através de interações internas entre elementos de diferentes dimensões. Construía-os por etapas, aos poucos, articulando fragmentos que se agregavam em corpos. A passagem para a paisagem trouxe ao trabalho a extensão e a horizontalidade. Se os sistemas me permitiam pensar a constituição de um organismo, a paisagem permitiu-me pensar o lugar onde esse organismo habita.

Introduzo ***Paisagens-Corpo/Corpos-Paisagem*** a partir deste percurso, porque nele reconheço a lógica que sustenta todo o relatório. Ora me detenho no fragmento, ora considero o conjunto; ora observo o corpo, ora a paisagem onde este se inscreve.

É um título que foi construindo o seu significado. No início do mestrado designava sobretudo uma sequência de invenção: partir da paisagem vivida pelo meu corpo para construir outros corpos e, por isso, imaginar outras paisagens. Com o tempo, tornou-se também uma forma de compreender a própria prática, marcada por uma tensão contínua entre habitar e ser habitado.



[Fig.4]



[Fig.5]

O relatório oscila entre o vasto e o detalhe, entre o percetível e o inapreensível. Da complexidade do mundo à sua condensação na paisagem, da paisagem aos seres, dos seres às formas e lógicas construtivas que atravessam o trabalho e destas ao seu reencontro nas concretizações plásticas.

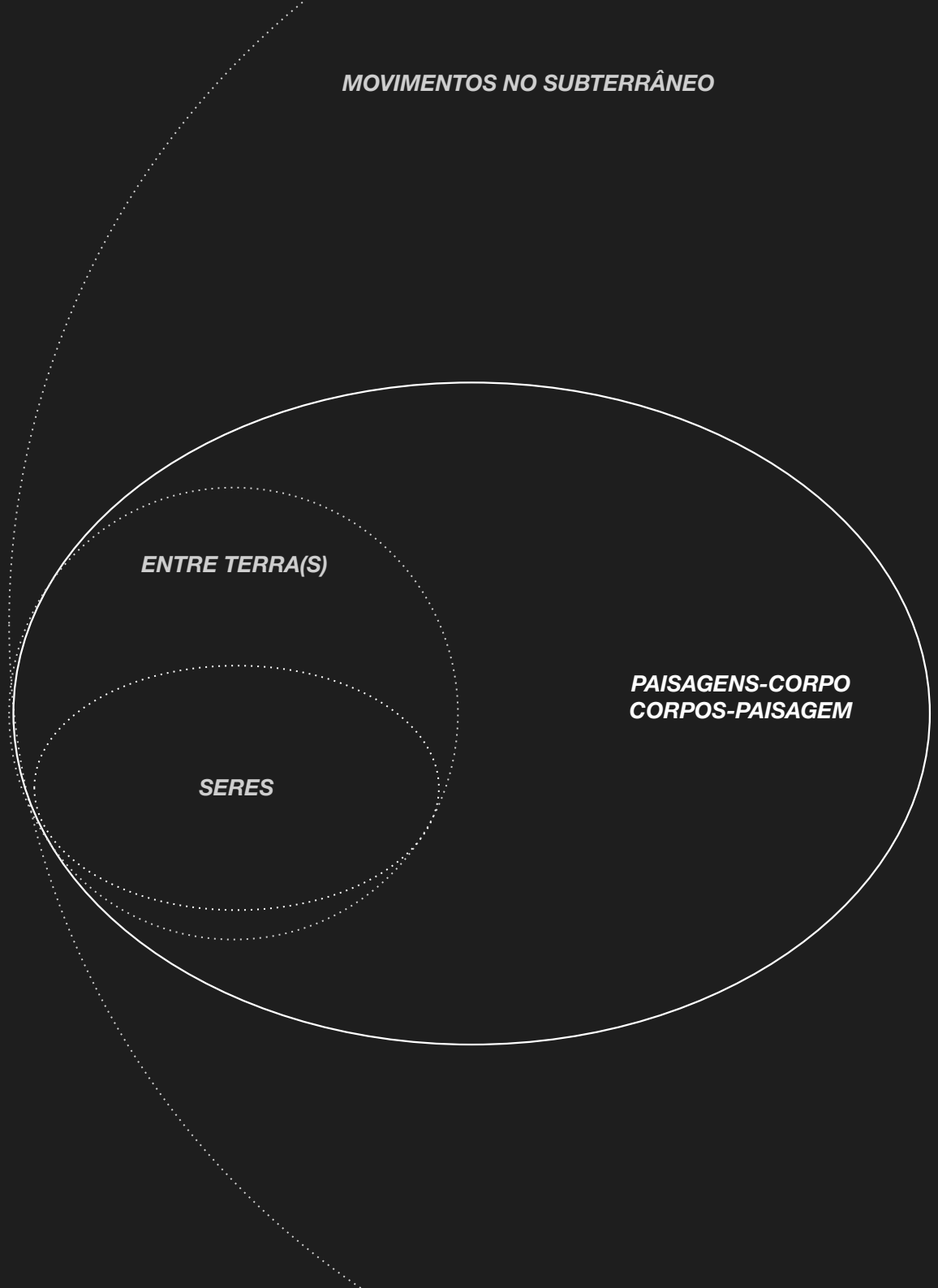
Este percurso pode ser compreendido como uma ampliação gradual. Inicialmente, o olhar situa-se ao longe e procura compreender o mundo enquanto campo de multiplicidades. Este é o território de ***Movimentos no Subterrâneo***, onde o vivido e a prática artística são pensados rizomaticamente. A partir desta visão macroscópica, proponho organizar o percurso através de dois *encontros*: as *paisagens*, como ângulo geral das composições, e os *corpos,* como os seus habitantes e agentes de transformação.

Num primeiro recorte em ***Entre Terra(s)***, penso a paisagem enquanto condição interpretativa capaz de evidenciar a reciprocidade entre o vivido e o imaginado. Por essa via emerge o *estado poético*: uma forma de atenção e presença que sustenta um modo percetivo-imaginativo de contactar e estabelecer vínculos com os intervenientes do mundo. Desse estado decorrem três mecanismos: a *fragmentação* como método de recorte, a *recolha* como prática de transporte e revisitação, e a *extração* como leitura de padrões e afinidades, que abrem a investigação ao movimento seguinte.

Em ***Seres,*** o microscópico, o animal, o vegetal e o mineral tornam-se intervenientes do projeto. Tomo-os como formas de existência que deslocam o olhar da medida humana para outras escalas. Estes parceiros percorrem o conjunto de trabalhos e permitem-me pensar estados intermédios: corpos capazes de albergar diferentes identidades e temporalidades, de misturar reinos e de contradizer escalas e espectros.

Entre presença, fragmentação, imaginação e hibridização, construo um percurso de descobertas, no qual uso de diferentes lentes: umas permitem-me uma leitura abrangente; outras dirigem-me ao corpo e às implicações que dele derivam; outras ainda abrem-me ao outro, afastando-me de mim para procurar afinidades, ensinamentos e ressonâncias que reencontro na minha prática.

No último capítulo, ***Paisagens-Corpo/Corpos-Paisagem***, o olhar, já modificado, volta às esculturas e relê-as à luz dos conceitos, mecanismos e entendimentos construídos ao longo da escrita. Nele convergem todas as fragmentações e aproximações realizadas, bem como reflexões sobre os modos compositivos e expositivos. É quase um reencontro com a sua opacidade, depois de ter tentado visualizar os seus interstícios.


MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
ENTRE TERRA(S)
SERES
PAISAGENS-CORPO
CORPOS-PAISAGEM

[Fig.6]



[Fig. 7]

GLOSSÁRIO

SUBTERRÂNEO Metáfora para as forças, afinidades e influências que atravessam a experiência e a prática sem se tornarem imediatamente visíveis.

RIZOMA A partir de Deleuze e Guattari. Olhar macroscópico sobre o mundo enquanto multiplicidade de coexistências simultâneas, sem centro fixo ou hierarquia.

MALHA A partir de Tim Ingold, a malha (*meshwork*) é abordada em oposição à ideia de rede (*network*). Em vez de pontos concretos e pré-estabelecidos, a realidade é constituída por linhas que se vão formando no próprio percurso. Neste projeto, surge como ponte entre uma compreensão rizomática do mundo e a escultura, funcionando como o campo de atravessamentos no interior do qual a linha investigativa se move.

LINHA Movimento investigativo, desenvolvido através de aproximações, desvios e regressos aos trabalhos. Construída entre experiência percetiva, gestos imaginários e a escultura.

ENCONTROS Reconhecimentos que emergem das composições escultóricas. Ao segui-los, adquirem o funcionamento de *nó*, abrindo desdobramentos que conduzem a outros momentos do relatório. As *paisagens* e os *corpos* constituem os dois encontros que estruturam o percurso.

PAISAGEM Território relacional que se constrói no cruzamento entre corpo, perceção e imaginação. Neste projeto, desloca-se progressivamente do espaço físico para os fragmentos do quotidiano e os seres que o habitam.

IMAGINAÇÃO

Em articulação com o meu corpo, refere-se à capacidade de prolongar o vivido para além da perceção. Permite criar afinidades com o desconhecido, transformar fragmentos dispersos em propostas escultóricas e especular sobre modos de existência inacessíveis.

ESTADO POÉTICO

Modo percetivo-imaginativo que emerge da interinfluência entre corpo e imaginação e converte o vivido em impulso escultórico. Desdobra-se em três mecanismos: *fragmentar*, *recolher* e *extrair*.

FRAGMENTAR

Mecanismo de aproximação ao mundo que opera através de recortes e concentrações momentâneas. Manifesta-se na paisagem, na prática escultórica e na escrita, destacando elementos do contínuo vivido e tornando-os disponíveis a novas articulações.

RECOLHER

Gesto de acumulação que traz fragmentos do vivido para o interior da prática, permitindo a emergência de correspondências entre elementos inicialmente dispersos.

EXTRAIR

Gesto de leitura sobre os fragmentos recolhidos. Identifica afinidades, repetições e padrões, reconhecendo neles possibilidades de recombinação.

ESTADOS INTERMÉDIOS

Modo de existência caracterizado pela transformação contínua e pela sobreposição de identidades múltiplas. Reconhecida nos seres do mundo e nas esculturas, evidencia processos de transferência, contaminação e adaptação.

HIBRIDIZAÇÃO

Acumulação, deslocação e fusão entre reinos, referências e formas numa mesma composição. Este processo potencia a condição intermédia das paisagens e dos corpos escultóricos.

ADERÊNCIAS MOMENTÂNEAS

A partir de Anna Tsing, entendimento das concretizações escultóricas enquanto resultados provisórios. As esculturas não pertencem inteiramente ao presente, carregam o que já foram e permitem-se ser modificadas pelo percurso.

CORPOS-HABITANTES

Corpos escultóricos que partem de experiências e imaginários da paisagem. Influenciados pelos seres do mundo, são construídos através da fragmentação, da especulação e da hibridização. Ampliados em relação às suas referências iniciais, habitam os *corpos-habitats*.

CORPOS-HABITATS

Elementos que se assumem como territórios onde os *corpos-habitantes* se instalam. Reduzidos na escala, sugerem espacialidades mais amplas e organizam a composição expositiva. Moldam os *corpos-habitantes* tanto quanto são moldados por eles.

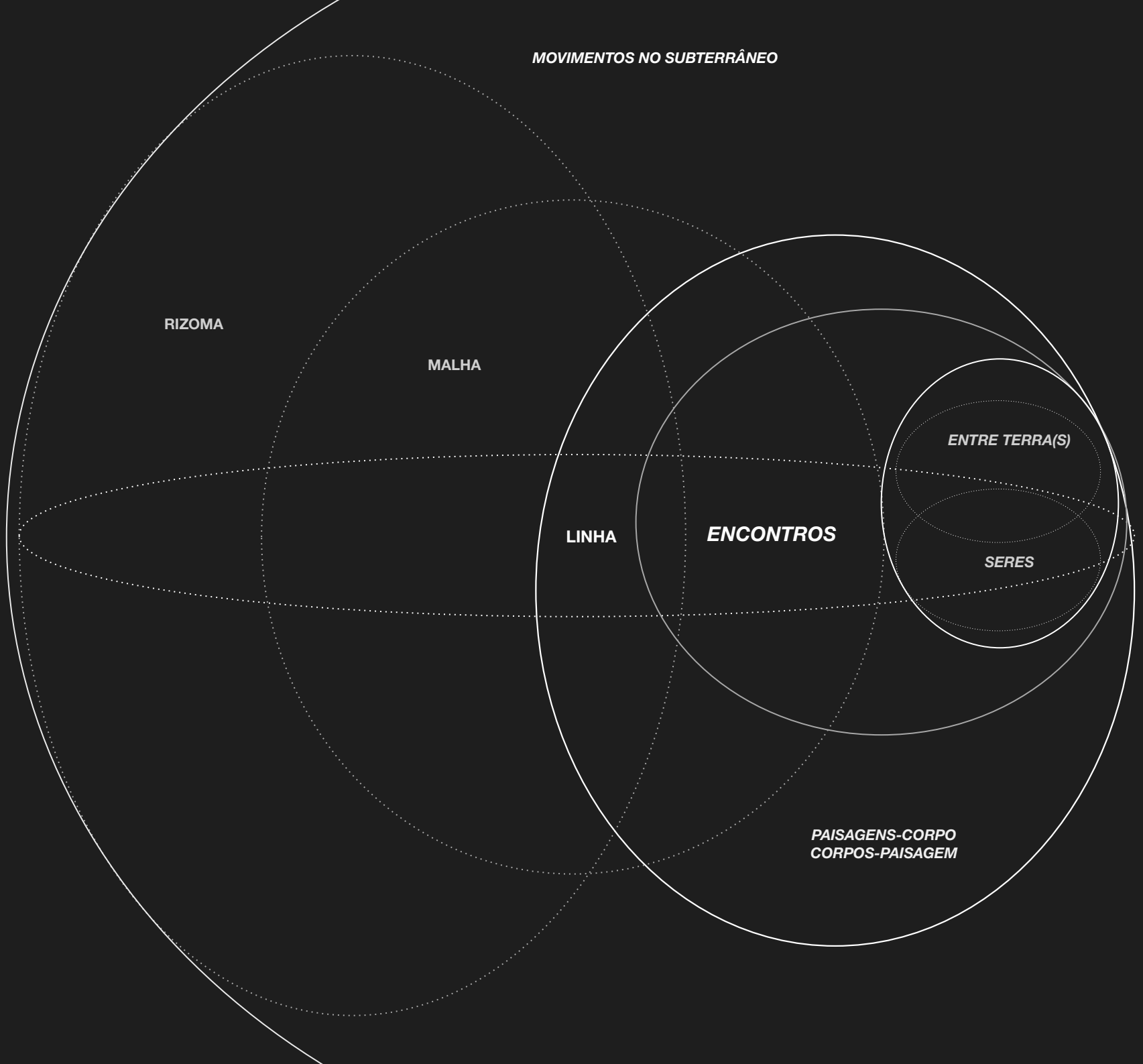


[Fig.8]

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO


MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
ENCONTROS


MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
RIZOMA
MALHA
LINHA
ENCONTROS
ENTRE TERRA(S)
SERES
PAISAGENS-CORPO
CORPOS-PAISAGEM

[Fig.9]

Eis o que é: um conjunto de experiências no mundo que se acumulam em camadas que se sobrepõem, confundem, misturam, desaparecem ou persistem. Essas experiências contínuas, absorventes, que o ser vivo mal consegue organizar interiormente, vão apagando a base, a estrutura inicial, o ponto de partida.[1]

[1] M. Tavares, Gonçalo. *Atlas do corpo e da imaginação* (Editorial Caminho, 2013), p.199.

O termo *subterrâneo* designa aquilo que permanece abaixo da superfície visível do vivido. Tal como aquilo que cresce sob a terra antes de emergir, corresponde a uma zona de circulação onde diferentes intervenientes, ritmos e acontecimentos coexistem sem se deixarem organizar de forma totalmente apreensível, contribuindo ainda assim para o modo como percecionamos, imaginamos e construímos sentido. O entendimento subterrâneo coloca-me na posição de observadora da minha prática: permite compreender alguns dos princípios que a atravessam e as lógicas a que regressa.

Movimentos no Subterrâneo propõe uma deslocação do olhar: entender os acontecimentos e o próprio trabalho artístico, enquanto movimentos continuamente afetados por outros movimentos — uns percetíveis, outros ainda indetetáveis, outros permanentemente ocultos. Mais do que um sistema ordenado, o subterrâneo remete para uma realidade múltipla, composta por cruzamentos, desvios e aproximações contínuas: um tecido relacional no interior do qual diferentes expressões da realidade coabitam, reinventam-se e exercem agência mútua.

Diversos autores, provenientes de campos distintos, ajudaram-me a visualizar um funcionamento desta amplitude. O conceito de *rizoma* acompanhou este processo desde o início. Enquanto sistema não linear, acêntrico e sem origem fixa, ofereceu-me uma forma de compreender a complexidade do mundo como uma realidade vasta e mutável, infiltrada por contactos, vizinhanças e interações múltiplas.

O rizoma propõe fluxos de tal forma imprevisíveis que, para os acompanhar, é necessário deslocarmo-nos do posicionamento binário e centralizado. Deleuze e Guattari escrevem: o rizoma "não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo"[2]. Propõem uma estrutura constituída por multiplicidades, orientada pelo potencial do cruzamento; um sistema de acrescento e convivência: "o rizoma é aliança, unicamente aliança (…) tem como tecido a conjunção 'e… e… e…'".[3]

[2] Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Editora 34, 1995), p. 36.

[3] Deleuze e Guattari, 1995, p. 36.

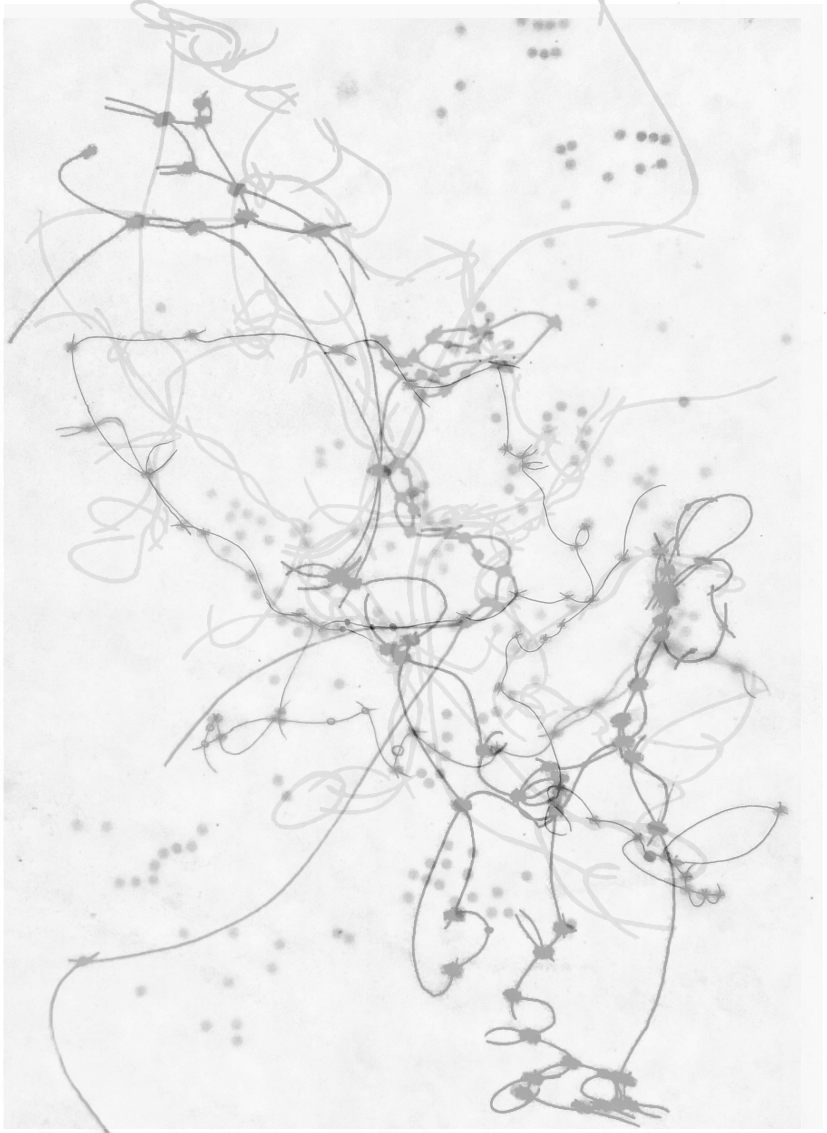
A ideia de rizoma tornou-se particularmente importante por me permitir abandonar a necessidade de localizar um ponto de partida fixo para a prática artística. O trabalho não deriva de um centro estável; constitui-se por desvios e sobreposições que o mantêm em permanente reformulação.

É nesse sentido que retomo o processo gráfico desenvolvido em ***Fragmentos*** (2025), no qual acompanhei itinerários quotidianos entre Guimarães, Famalicão e Porto, produzindo registos digitais desses trajetos. Estes permitiram-me não apenas observá-los a partir do caminhar, mas reunir diferentes paisagens, objetos recolhidos e lugares de permanência.

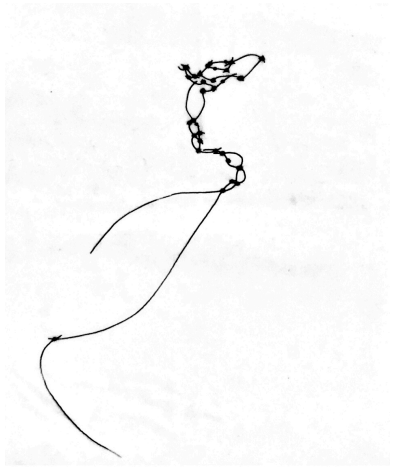
Os percursos foram transpostos da linha para o ponto. Tracei linhas singulares, linhas de cruzamento e pontos de contacto, sobrepondo-os em mesas de luz para estabelecer não só linhas de vizinhança, mas também linhas de fuga, pontos de interseção e de desvio. Este processo possibilitou associar lugares distintos, percursos díspares e encontros heterogéneos, colocando-os em relação na construção de um só mapa multidimensional.

À medida que linhas provenientes de deslocações distintas se iam intercetando, surgiam zonas de encontro inesperadas: percursos que originalmente nada tinham em comum produziam novas configurações. Alguns mantinham-se parcialmente legíveis; outros ficavam parcialmente soterrados sob novas camadas. O mapa crescente deixava de operar como representação estável do território para assumir a forma de uma estrutura instável de densidades e ilegibilidades, próxima do rizoma: múltipla, acêntrica e impossível de reduzir a uma única leitura.

Ainda que aqui funcionem como ilustração necessariamente parcial, bastaria acrescentar-lhes possíveis exemplos de trajetos das aves, dos rios, dos movimentos atmosféricos ou dos caminhos de outros intervenientes daqueles lugares para que o resultado se tornasse praticamente inapreensível.



[Fig.10]



[Fig.11]

O rizoma permite, neste contexto, pensar o mundo enquanto sistema de coexistências. É através do pensamento de Tim Ingold, porém, que essa multiplicidade se torna percorrível. Ao descrever a vida "não como um campo de pontos interconectados, mas de linhas entrelaçadas; não de uma rede, mas de uma malha"[4], o autor propõe pensar a linha para além de uma função meramente conectora. Mais do que unir pontos, ela constitui um modo de acompanhar a multiplicidade, seguindo os seus desvios, continuidades e variações.

Se Deleuze e Guattari propõem um pensamento do "entre", em Ingold a atenção desloca-se para a linha enquanto movimento vivido "ao longo de".

É a partir dessa perspetiva que regresso aos mapeamentos de ***Fragmentos*** (2025), desta vez não para pensar a sobreposição, mas para acompanhar uma das linhas que neles se inscrevem. Ao retirar momentaneamente uma das camadas desse aglomerado de percursos, torno possível aproximar-me dos encontros que nela ocorreram: dos lugares por onde passei, daquilo com que me cruzei, dos pensamentos que surgiram e dos desvios que afetaram esse trabalho e, posteriormente, outros.

Este capítulo deve ser entendido como estágio de partida e de regresso. Estabelece o início da lógica espiral que organiza o projeto: parte de uma visão ampla do mundo para reconhecer, no interior dessa multiplicidade, *encontros* cujos efeitos se prolongam ao longo da investigação.

[4] Ingold, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* (Editora Vozes, 2015), p. 118.



[Fig.13]

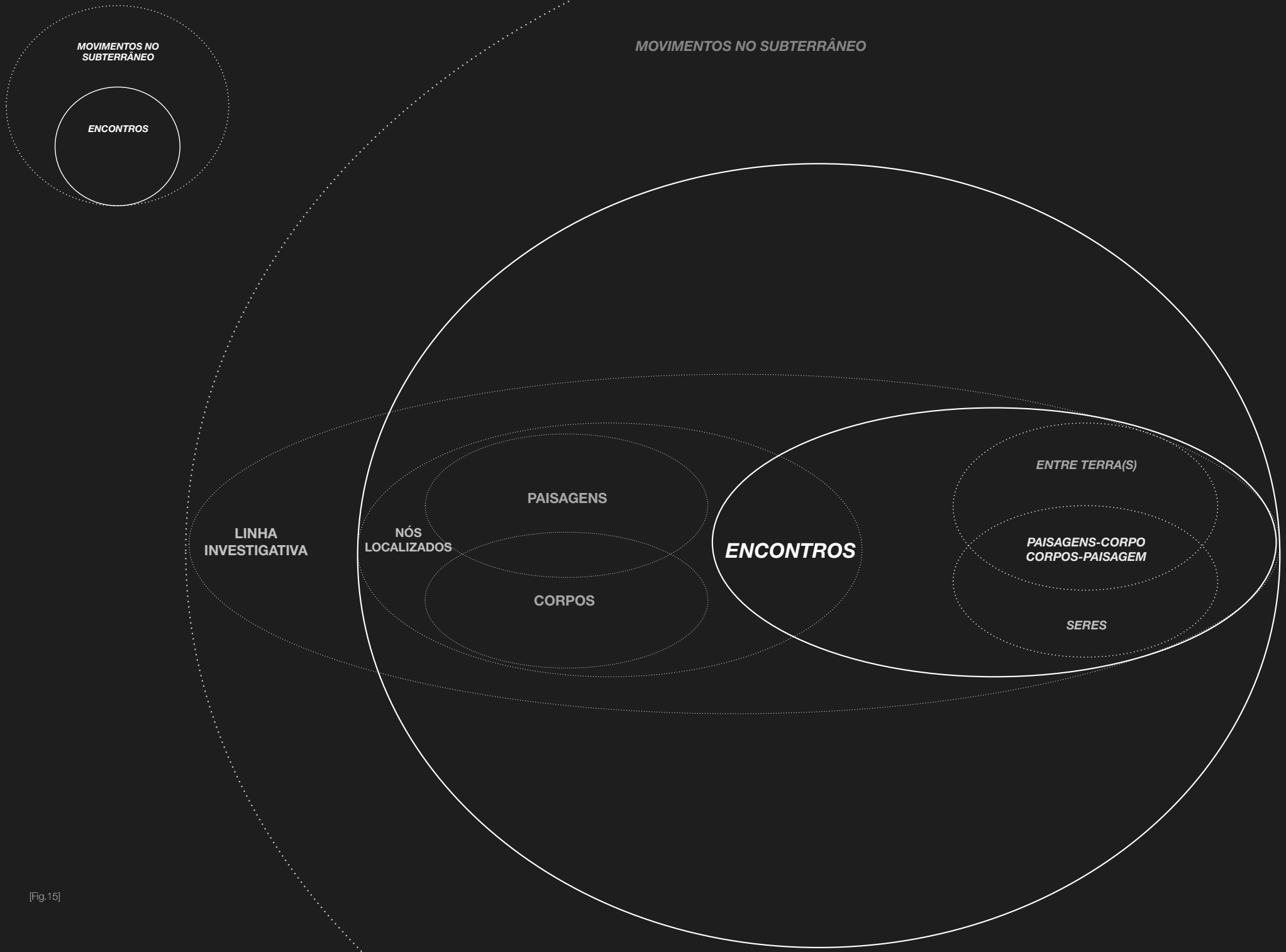


[Fig.14]

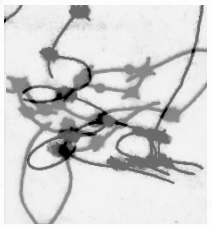
[Fig.12]

MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO

ENCONTROS


MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
ENCONTROS
MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
LINHA INVESTIGATIVA
NÓS LOCALIZADOS
PAISAGENS
CORPOS
ENCONTROS
ENTRE TERRA(S)
PAISAGENS-CORPO
CORPOS-PAISAGEM
SERES

[Fig.15]



[Fig.17]

[Fig.16]

O contacto com o rizoma e, posteriormente, com a ideia de malha levou-me a compreender a investigação enquanto campo de contactos, interferências e misturas. O olhar deslocou-se das concretizações tomadas isoladamente para aquilo que se desenvolvia "ao longo" delas. Passei a pensá-las como entidades vivas, constituídas por experiências, leituras, referências e materialidades em contínua confluência.

É nesta circulação de influências que situo o *encontro*. Entendo-o como um reconhecimento em que uma afinidade anteriormente dispersa se torna percetível e decido segui-la, tomando-a como possibilidade de aprofundamento. O termo abraça apercebimentos ainda difusos que nascem da componente prática, hipóteses com as quais me comprometo e que prossigo, mesmo sem compreender ainda a totalidade das direções que poderão abrir.

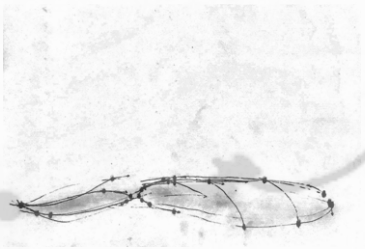
No conjunto das minhas composições, recorro a dois modos de as ler, do amplo ao fragmento: as *paisagens* e os *corpos*. Defino-os como encontros porque surgem inicialmente como indícios. Ao segui-los, adquirem o funcionamento de *nós*[5] a partir dos quais se abrem diferentes ângulos de leitura. Cada um abre novos fios que conduzem a novas construções de sentido.

Entre muitos outros encontros ainda dispersos no subterrâneo, detenho-me naqueles que, repetidamente, emergem à superfície da prática e da escrita. Em ***Entre Terra(s)***, a paisagem constitui um primeiro campo de exploração. Os entendimentos construídos nesse percurso conduzem-me a ***Seres***, onde a atenção se desloca para outras formas de existência. Em ***Paisagens-Corpo/Corpos-Paisagem***, os fios construídos ao longo destes encontros voltam a entrelaçar-se, reinscrevendo a interdependência entre corpos escultóricos e paisagens mutáveis.

[5] Para Ingold, o *nó* constitui-se no entrelaçamento da malha: "O nó (...) não contém a vida, mas, em vez disso, é formado pelas próprias linhas ao longo das quais a vida é vivida. Essas linhas são unidas *no* nó, mas elas não são unidas *pelo* nó. [Pelo] contrário, elas trilhariam além dele, apenas para ficarem presas com outras linhas em outros nós. Juntos eles formam o que chamei de uma *meshwork*."
Ingold, Tim. *Linhas: Uma breve história* (Editora Vozes, 2020), p.172.



[Fig.18]

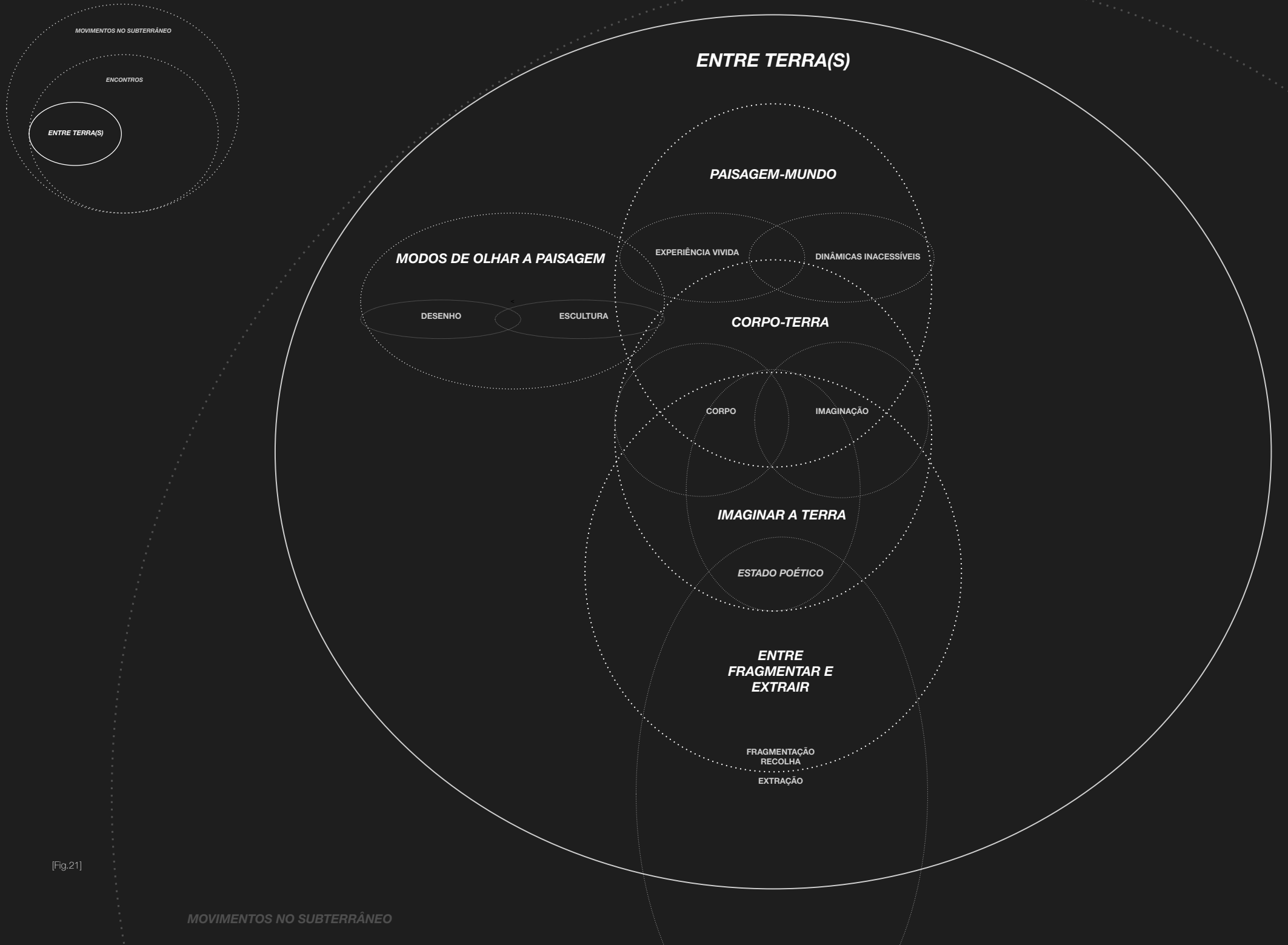


[Fig.19]

[Fig.20]

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

ENTRE TERRA(S)


MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
ENCONTROS
ENTRE TERRA(S)
ENTRE TERRA(S)
PAISAGEM-MUNDO
EXPERIÊNCIA VIVIDA
DINÂMICAS INACESSÍVEIS
MODOS DE OLHAR A PAISAGEM
DESENHO
ESCULTURA
CORPO-TERRA
CORPO
IMAGINAÇÃO
IMAGINAR A TERRA
ESTADO POÉTICO
ENTRE
FRAGMENTAR E
EXTRAIR
FRAGMENTAÇÃO
RECOLHA
EXTRAÇÃO
MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO

[Fig.21]

As paisagens são territórios permeáveis, através dos quais a experiência vivida, a imaginação e a prática escultórica entram em contaminação. Coloco-me ***Entre Terra(s)*** porque não existe um único olhar sobre a paisagem que sustente este projeto: ela é, para mim, campo de desdobramento, do físico ao especulado, cujos entendimentos procuro acompanhar ao longo dos diferentes momentos deste capítulo.

Entre terra experienciada, imaginada, fragmentada e materializada, proponho percorrer esse campo movendo-me continuamente entre posições: por vezes enquanto observadora, mantendo uma certa distância; noutras enquanto participante, permitindo que a própria experiência da paisagem me conduza a estados imaginativos e à nomeação de mecanismos que se tornaram estruturantes para a prática.

Importa, por isso, clarificar que relação com a paisagem sustenta este aprofundamento: não apenas os lugares concretos para onde me desloquei, mas a forma como esses lugares foram construindo, em mim, diferentes sentidos de paisagem.

As paisagens a que recorro correspondem, em primeiro lugar, a um afastamento do urbano a que estou vinculada diariamente: procuro deslocar-me para lugares desconhecidos, ou por onde tinha passado, mas nunca entrado. Procuro também aqueles onde prevaleçam menos intervenções humanas, sem construções compactadas, sons industrializados ou pavimentos regularizados. Lugares com desvios, obstáculos e zonas impenetráveis, onde existe um sentimento de abrandamento e uma suspensão das lógicas de produtividade.

Lugares onde sou capaz de me sentir uma exceção perante o que me rodeia, uma presença estranha num lugar que parece já conhecer os intervenientes que nele circulam, e em que esses intervenientes parecem já profundamente familiares uns aos outros.

Foi a partir de trabalhos desenvolvidos no primeiro ano do mestrado que a paisagem começou a abrir territórios em mim. Procurei trabalhar de fora para dentro: partir para outros lugares, pensar através deles e deixar que modificassem o pensamento em torno das concretizações. Por não se formar numa lógica linear, o meu trabalho não tinha ainda um ponto de partida claramente definido; tive, por isso, de o inventar. Inventei-o a partir da paisagem, tornando-a progressivamente condição de emergência das esculturas.

É através destas primeiras abordagens que emerge uma compreensão acerca daquilo que a presença na paisagem abre: uma sensação simultânea de pertença e estranheza, de proximidade e afastamento, que só se torna possível porque estamos envolvidos nela. Vejo-me implicada num circuito que age para além de mim, deslocando-me para outras dinâmicas, ativando gestos de atenção e alterando as formas normativas através das quais habitualmente organizo a experiência.

Forma-se uma primeira imagem destas paisagens: lugares de águas, terras e miríades de corpos vegetais e animais; territórios organizados entre aquilo que se mostra e aquilo que se insinua, em diferentes escalas, estados e processos.



[Fig.22]



[Fig.23]





[Fig.24-25]



[Fig.26]

ENTRE TERRA(S) *PAISAGEM-MUNDO*

A paisagem pode, portanto, ser o lugar de uma transformação e de uma invenção, e não um conservatório. Também não se identifica com o território. O horizonte não é uma fronteira: dá os seus contornos familiares à paisagem, mas abre-a a um alhures invisível, que convida à viagem e à exploração. Por isso, não é necessariamente o lugar de um enraizamento; comporta um longínquo interior que nos inicia à 'relação de desconhecido'.[6]

[6] Collot, Michel. *Poética e filosofia da paisagem* (Oficina Raquel, 2013), p. 191.

Pensar a paisagem enquanto mundo é admitir que ela se apresenta simultaneamente como fragmento e como abertura. É o lugar localizado que posso percorrer, mas é também aquilo que, através dessa mesma experiência, me coloca em diálogo com dimensões que a excedem. A paisagem é mundo porque é formada por outros mundos: visíveis e invisíveis, próximos e distantes, diminutos e imensos.

Mostra-se apenas em porções de si, preservando, nos seus prolongamentos e interstícios, múltiplas zonas de indeterminação. Essa condição encontra eco no pensamento da antropóloga Anna Tsing: "uma paisagem é o sedimento de atividades humanas e não humanas, bióticas e abióticas, importantes e construídas sem intenção. Paisagens são mundos ativos da vida, sustentados por traços e legados materiais, mas ainda abertos a formas e possibilidades emergentes. [...] Pensar com paisagens abre a análise para uma multiplicidade entrelaçada."[7]

A paisagem excede os meios através dos quais a procuramos compreender, resistindo à total assimilação. Sob um outro ângulo, também Collot se aproxima desta abertura quando escreve que "a 'paisagem imaginária' de um poeta não é uma pura ficção, mas uma resposta ao apelo do horizonte que, em toda a paisagem, convida a ultrapassar o que é imediatamente visível".[8] O horizonte manifesta essa tensão: orienta o olhar, mas permanece inalcançável, projetando a paisagem para além daquilo que nela se mostra.

[7] Tsing, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno* (IEB Mil Folhas, 2019), p.149.

[8] Collot, 2013, p. 192.

O processo artístico filia-se nessa zona de indeterminação: sustenta-se nas impressões que os lugares produzem, reconhecendo neles aberturas interpretativas e impulsos inventivos. Interessa-me, deste modo, aquilo que, na paisagem, escapa aos meus meios corpóreos, o que se inscreve entre as suas linhas, as oscilações de que é confidente, em escalas macro e microscópicas.

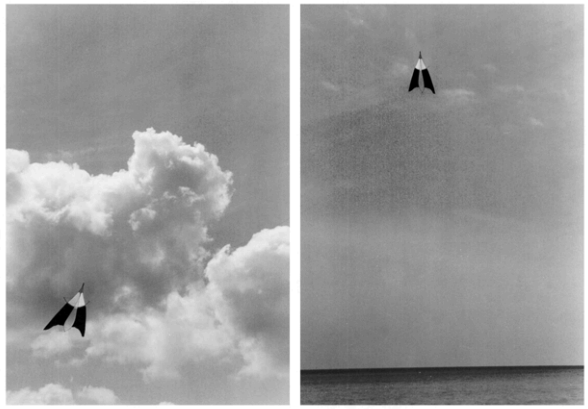
Em ***De Passagem*** (2024) este pensamento começou a encontrar tradução prática. Tinha em mente realizar intervenções na paisagem. Sem que o modo de atuação estivesse definido, o essencial era pensar o lugar estando nele. A única coisa previamente determinada eram os materiais: vime e papel. Fui influenciada pelos objetos voadores presentes no trabalho da artista Anna Rubin[9], exemplos de formas de intervir na paisagem enquanto gesto transitório. São objetos que dependem dela para existir. Precisam de céu, de vento, de amplitude, e é nessa dependência que conversam com ela.

O título *De Passagem* surge como proposta a essa reciprocidade: inventar presenças de passagem que mantêm uma ligação subjacente à paisagem.



[Fig.27]

[9] [Fig.27-29]
https://www.annarubin.at/en/kites.html



[Fig.28-29]

Segui por rotas desviadas, guiada pelo mar onde se faz vento, até Miramar, em Vila Nova de Gaia. Nunca tinha lá estado; cheguei cedo e permaneci durante bastante tempo: registei, recolhi, observei, envolvi-me num processo que ainda não reconhecia como meu.

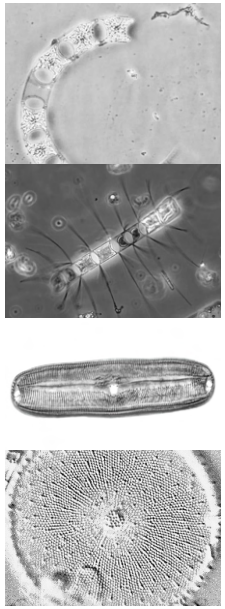
Regressei ao atelier com imagens, registos e objetos ainda não familiares à minha prática. Procurei familiarizar-me: amontoei-os, organizei-os, observei-os.[10] Nesse convívio, manifesta-se o oceano: entidade do horizonte, de profundidade e extensão incomensuráveis. Desvinculados do momento em que estive presente, estes vestígios pareciam resultar de movimentos duradouros e longínquos, produzidos entre ciclos de impacto, dispersão e repouso, entre a costa, o fundo, a extensão e os interstícios do oceano. Aí percebi que aquilo que trouxe comigo eram expressões de um sistema vivo, influente e atuante.

Pensei sobre aquilo que acontece nos lugares onde não estamos, quando não estamos a ver; sobre o que circula para além do alcance do corpo.



[Fig.30-33]

[10] [Fig.30-33]



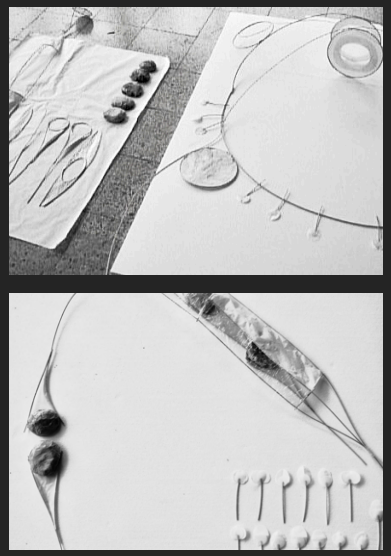
[Fig.34-37]

O oceano tornou-se o meio para pensar essa inacessibilidade: aquilo que contém e faz circular nas suas zonas inalcançáveis, nos organismos que nele habitam, proliferam e o constituem. As diatomáceas surgiram como uma via de acesso a esse invisível. Organismos microscópicos, responsáveis por uma parte significativa da produção de oxigénio do planeta e essenciais à sustentação do ecossistema marinho, foram para mim um vislumbre da malha-mundo: das trocas subterrâneas que atravessam qualquer lugar, onde quer que estejamos, para onde quer que olhemos. Acedi-lhes apenas através de imagens, registos e observações produzidos por outros.[11] Essa distância permitiu-me reconfigurar estruturas, desconstruí-las, misturá-las com materiais distintos, alterar a sua escala e imaginá-las em contextos onde nunca existiriam.

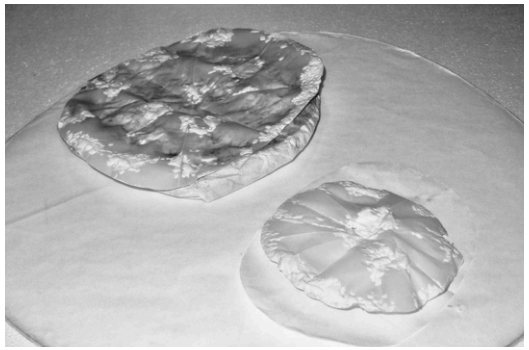
Desse acesso parcial nasceram objetos que alternavam entre qualidades observadas e outras especuladas: zonas de transparência e sobreposição, conjugações de diferentes núcleos, apêndices expansivos, corpos alongados ou circulares. Na intervenção momentânea em Miramar[12], propus o regresso dos corpos inventados ao habitat das recolhas iniciais. Deixados à margem, como se devolvidos pelo mar.

[11] [Fig.34-37]

[12] [Fig.41-44]
https://vimeo.com/1202491281



[Fig.38-39]

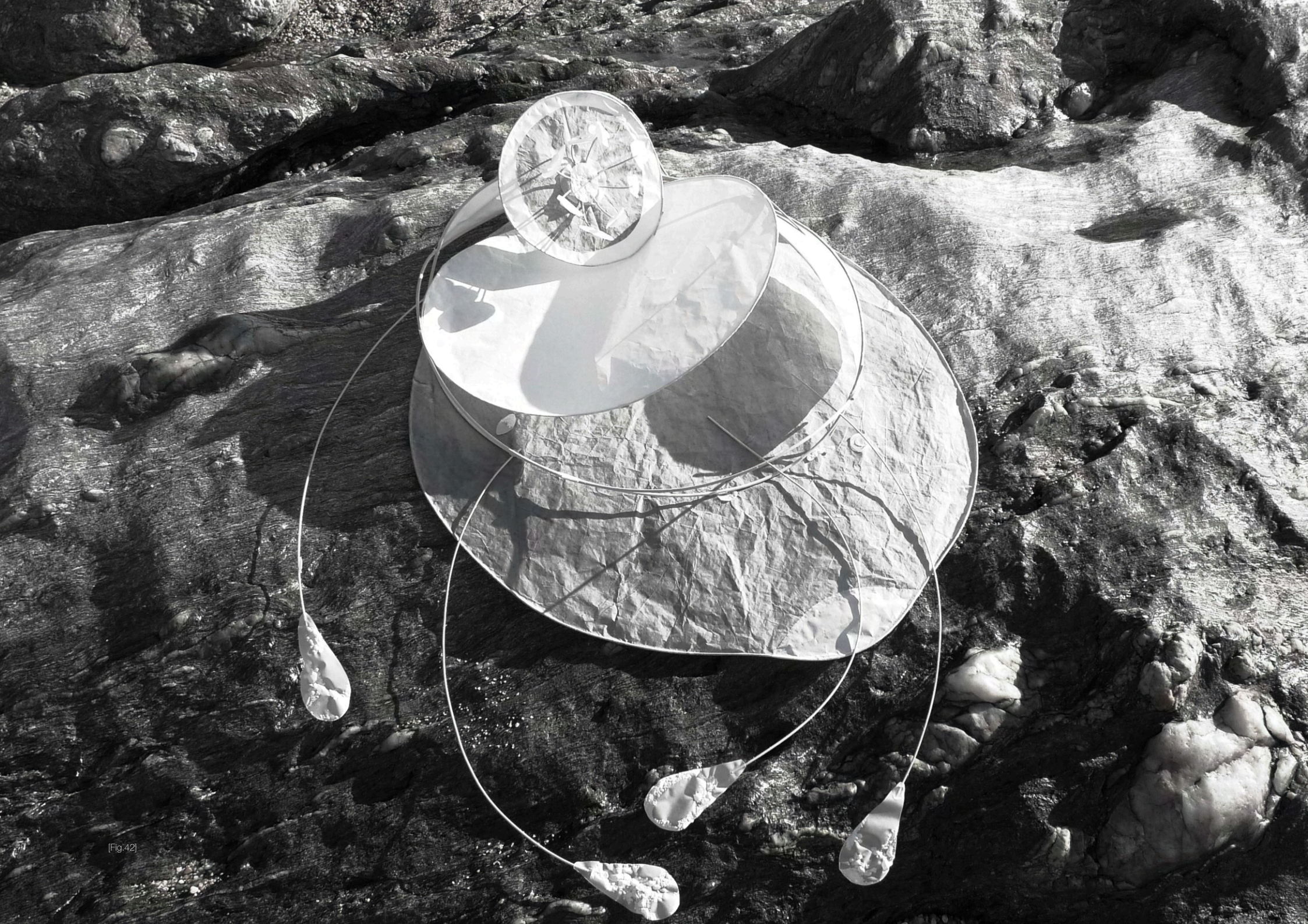


[Fig.40]



[Fig.41]

https://vimeo.com/1202491281



[Fig.42]





[Fig.43-44]

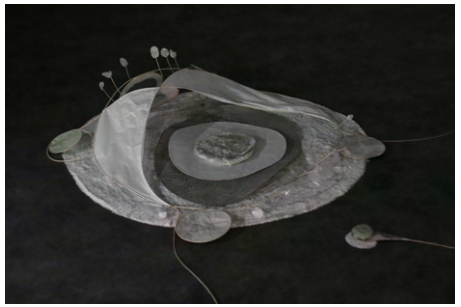


[Fig.45]



[Fig.46]





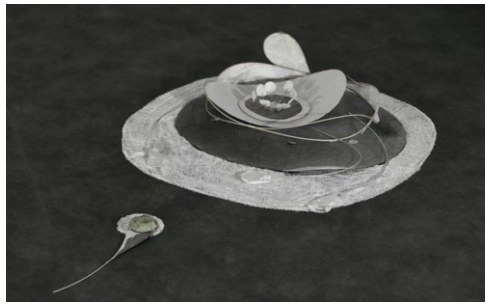
[Fig.47-48]

A partir deste primeiro trabalho, a paisagem instala-se enquanto território de hipóteses: resiste a ser totalmente explicada e é nela que a descoberta — assim como a própria ação escultórica — surge através de extrações produzidas pela permanência, pela atenção, pela pesquisa e, sobretudo, pela recetividade ao diálogo com o desconhecido.

Olhar a paisagem a partir do lugar que ocupo implica entendê-la como um contentor do mundo, onde se acumulam e cruzam múltiplas influências e pontos de vista, e simultaneamente como um espaço de recolha e de partida com o qual escolho relacionar-me. Constitui-se como lugar de contacto e de imaginação, de aproximação e de deslocamento, comum e íntimo.

É nesse sentido que a paisagem é, para mim, mundo: em cada fragmento que percorro permanece implicado aquilo que não vejo, o invisível latente no visível e o desconhecido que circula entre o percetível.

"O mundo, não podendo ser representado, deve estar presente."[13]



[Fig.49]

[13] Bazaine citado por Collot, 2013, p. 190.

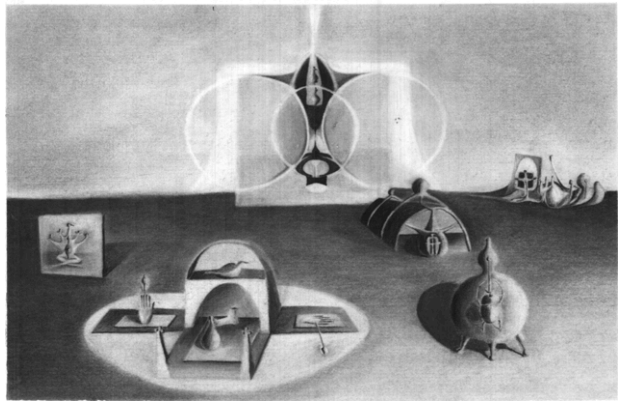
ENTRE TERRA(S) MODOS DE OLHAR A PAISAGEM

O desenho constituiu o primeiro campo de articulação entre paisagem e imaginação. Foi através dele que aprendi o compromisso perante a prática artística: entendê-la como um espaço de cuidado, cultivado pela permanência diária no atelier e pela responsabilidade de estar presente, persistir e aprofundar. Mantenho-o, por isso, próximo, como um interlocutor constante — um lugar de regresso e de desvio, simultaneamente familiar e em transformação. Enquanto campo de produção de pensamento, continua a informar o modo como concebo a tridimensionalidade concreta e material da escultura.

As paisagens surgiam já nesse contexto, fortemente marcadas por um imaginário do fantástico e do onírico: espaços transitórios, de temporalidade indefinida, povoados por presenças ambíguas que emergiam à medida que o desenho se desenhava.

Em retrospetiva, esse gesto desenvolveu-se relativamente desligado da experiência física e sensorial do mundo. Embora implicasse já uma dimensão físico-percetiva, essa dimensão permanecia, para mim, pouco problematizada. Durante muito tempo mantive uma distância relativamente ao corpo, por entendê-lo vinculado às dinâmicas do mundo produtivo, às suas repetições, tensões e formas de desgaste. Sob essa perspetiva, a prática artística constituía um espaço aparentemente autónomo face ao quotidiano, permitindo-me operar sobretudo no interior da construção ficcional.

Essa posição implicava também uma leitura redutora não só do próprio desenho, mas das relações entre corpo e imaginação e, consequentemente, das potencialidades da paisagem. A escultura introduz aqui uma inflexão. A proximidade aos materiais, ao espaço e ao tempo torna incontornável a dimensão física, percetiva e sensorial da prática: o gesto de materializar envolve contacto, resistência e negociação; convoca também limite, fricção e uma atenção contínua ao modo como a matéria responde.



[Fig.50]

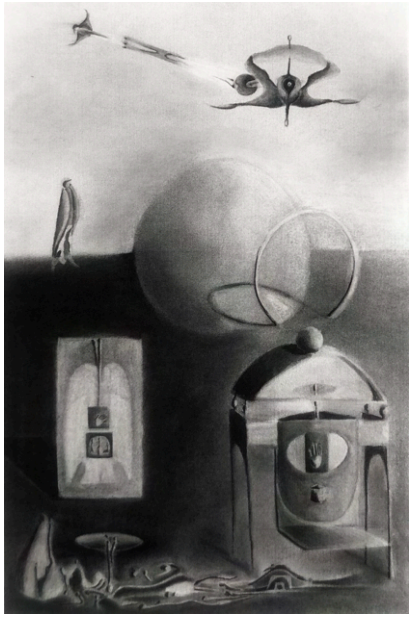


[Fig.51]

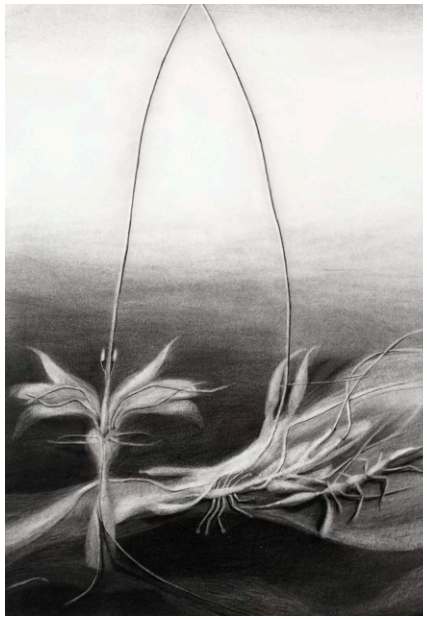
A intenção de inserir objetos no espaço, fazendo-os coexistir com ele, implica uma reconfiguração não apenas da prática artística, mas do próprio modo de ler e de estar presente no mundo. Nesse sentido, a proximidade física à matéria e ao espaço transforma o modo como a paisagem passa a ser entendida no decorrer do processo. Desvincula-se de uma operação puramente mental e constitui-se na espessura do quotidiano e do corpóreo, sem, contudo, abdicar da dimensão especulativa que continua presente nela; pelo contrário, essa dimensão altera-se e ganha novas camadas de sentido através das interações que ocorrem no campo experiencial.

Esta alteração repercute-se igualmente no desenho. Se anteriormente a paisagem se construía sobretudo através da composição de elementos organizados em núcleos relativamente autónomos, passa progressivamente a formar-se na continuidade entre as formas, nos prolongamentos que atravessam a imagem. As formas deixam de surgir de modo isolado e passam a insinuar-se umas nas outras, tornando a própria paisagem visual mais permeável.

Deste modo, a paisagem imaginada do desenho e a paisagem vivida tornam-se indissociáveis no campo da escultura. Desse vínculo emerge um novo fio investigativo, ligado ao corpo enquanto mediador entre perceção, imaginação e prática artística.



[Fig.52]



[Fig.53]

ENTRE TERRA(S) *CORPO-TERRA*

A maior parte de nós está acostumada a considerar que o eu, a nossa essência mais íntima, é algo de incorpóreo. No entanto, sem este corpo — sem esta língua, estes olhos ou estas mãos — não poderíamos falar, ouvir, tocar ou ser tocados, nem sequer ter algo sobre o qual pensar. Sem contacto, sem encontro, sem experiência sensorial, nada haveria para questionar ou conhecer. O corpo vivo é, por consequência, a verdadeira possibilidade de contacto.[14]

[14] Abram, David. *A magia do sensível* (Bertrand, 2011), p. 64.

A paisagem não é totalmente apreensível. Não coincide apenas com a perceção imediata, prolongando-se naquilo que dela subsiste e nas interpretações que continuamos a construir a partir dela. Oscila entre o presente vivido, as marcas que conserva e os sentidos que permanecem em aberto. Nem sempre estou nela; na maior parte das vezes, não estou. Ainda assim, algo persiste e continua a atuar. É nessa distância nunca totalmente resolvida que o corpo se torna mediador, transportando impressões e vestígios que permanecem ativos no interior da prática.

Ao longo do meu percurso, considerei o corpo sobretudo como uma ferramenta de uso prático: para me mover, desenhar, escrever ou vocalizar. Durante muito tempo, prestei-lhe pouca atenção, entendendo-o como algo funcional, um meio através do qual agia e interagia com o exterior. No entanto, é nele que se encontra "a minha verdadeira presença no mundo"[15]: é arquivo vivo, simultaneamente biológico e imaginativo, um repositório em contínua reformulação.

Ao propor a paisagem numa "aliança necessária entre interior e exterior, já que é definida pelo ponto de vista de um sujeito sobre o mundo"[16], Collot remete inevitavelmente para um corpo situado e encarnado, inscrito numa posição, num peso e em limites percetivos específicos. A paisagem não existe independentemente de quem a perceciona; forma-se no cruzamento entre aquilo que o lugar oferece e aquilo que o corpo é capaz de receber, interpretar e prolongar. Particularmente na sua vivência, é através do corpo que ela se delimita e se torna próxima — é nele que se mede, localiza, observa e retém.

[15] Abram, 2011, p. 46.

[16] Collot, 2013, p.103.

O corpo não se limita a registar o mundo: participa, compromete-se, questiona, projeta e responde. Como escreve Merleau-Ponty, "o corpo é o veículo do ser no mundo"[17]; não existe uma mente separada que recebe informações através dele, mas um corpo que percebe, sente e se orienta, implicado desde o início naquilo que encontra.

Numa condição movediça, o corpo adapta-se aos gestos de deslocação, trabalho e ação, acumulando passagens e acontecimentos. Entre aquilo que produz, aquilo que o trespassa e aquilo que nele permanece inscrito, revela-se múltiplo. Relaciona-se com as influências que o envolvem — ajusta-se à luz, aos ritmos do dia e aos contactos com o exterior — enquanto sustenta processos internos que tornam possível essa participação no mundo. Respira, autorregula-se e regenera-se. Antes de se tornarem pensamento, muitas vivências são retidas e transformadas, incorporadas e reorganizadas. A imaginação integra este processo: constitui uma das formas pelas quais o corpo prolonga e reconfigura o vivido recombinando os vestígios que nele permanecem.

Sugiro, com isto, um corpo mediador, impulsionador da imaginação e ferramenta da prática. Veículo de passagem, retentor de experiências e participante ativo na forma como são filtradas e reorganizadas.

Quando somos pequenos, imaginamos intensamente; habitamos numa espécie de modo desassociado face ao que nos rodeia. Eu brincava sobretudo através da imaginação: inventava situações, habitava lugares onde mais ninguém estava, via coisas que os outros não viam. O meu corpo permanecia entre lá e cá, acompanhando o desvio do olhar para contextos inventados, alternando entre eles e regressando ao presente comum através de pequenos gestos. Exprimia, assim, uma condição de dupla presença, ao mesmo tempo localizada no espaço concreto e desviada para outro, imaginado. Essa simultaneidade torna-se estruturante para pensar o corpo como capaz de gestos de atenção e desassociação, de nos enraizar numa paisagem e de nos projetar noutras.

É na reciprocidade corpo-imaginação que a paisagem se prolonga e se reativa. Mesmo quando a presença se desloca ou certas partes se tornam menos nítidas, algo continua ativo e reaparece mais tarde: por vezes em objetos, por vezes noutros seres, situações ou matérias, sob a forma de fragmentos heterogéneos. São esses fragmentos que, perante o corpo imaginante, regressam ao interior da prática.

Entre presença e projeção, germina o *estado poético*, um modo percetivo-imaginativo através do qual o vivido se converte em impulso para a escultura. Nele, o olhar, a demora, a atenção e a projeção constituem ferramentas da invenção.

[17] Maurice, Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção* (São Paulo: Martins Fontes, 1999), p. 122.



[Fig.54]





[Fig.55-56]



[Fig.57]

ENTRE TERRA(S) IMAGINAR A TERRA

É preciso sonhar muito diante de um objeto para que este determine em nós uma espécie de órgão onírico. [...] Eles ligam-se ao sonhador, estão ligados ao sonhador. São então, na intimidade do sonhador, órgãos de devaneio. Não estamos disponíveis para sonhar o que quer que seja. Os nossos devaneios de objetos, quando profundos, fazem-se na concordância entre os nossos órgãos oníricos e o nosso coisário.[18]

[18] Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio* (Martins Fontes, 1996), p. 160.

À medida que a investigação avança, a paisagem assume novas configurações. Sem desaparecer, deixa de surgir apenas enquanto lugar experienciado para passar a operar através dos mecanismos, retenções e leituras que ativou. O interesse incide cada vez menos na paisagem enquanto presença reconhecível, e mais nos modos como esta permanece, se fragmenta e continua a atuar no processo escultórico.

O *estado poético* designa uma condição de atenção e prolongamento do mundo e dos seus intervenientes. Tem no corpo o seu meio de operação e, na imaginação, a capacidade de especulação e reformulação. Funciona como uma forma de trespassar a opacidade das coisas. Atento ao que não se mostra de imediato, não procura esclarecer ou fixar totalmente aquilo com que se cruza, mas permanecer junto da sua complexidade. Oscila na escala, podendo ativar-se num fragmento mínimo e, simultaneamente, abrir-se ao conjunto de relações de que faz parte, evidenciando os vínculos que o conectam a outros, distantes no espaço, no tempo ou no formato.

Refere-se a uma condição de coexistência com os participantes do mundo, de pensar e sonhar através deles. Como escreve Bachelard: "nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado aquilo que víamos"[19]. É uma postura percetiva e imaginante, que se familiariza com aquilo que observa para depois reinterpretar, reinscrever e reconfigurar.

[19] Bachelard, 1996, p. 165.

É nos objetos de ***Fragmentos*** (2025) que consigo localizar, pela primeira vez, a ativação intencional deste estado. Como foi mencionado em ***Movimentos no Subterrâneo***, o processo formulou-se em torno da recolha de objetos que me convocavam à observação e à permanência. Nesse seguimento, recordo a descoberta de um corpo "estranho" num riacho em Guimarães, ao qual cheguei descendo uma pequena encosta e caminhando sobre pedras parcialmente imersas. Era um fragmento de telha que, atravessado por movimentos e incorporações sucessivas, se havia alterado: continha metal e outras substâncias, possivelmente resíduos industriais.

Não era um objeto visualmente apelativo, nem correspondia às materialidades que, à partida, me interessavam. Também não o trouxe comigo; a sua dimensão e peso sobrepunham-se aos restantes elementos recolhidos, partes de árvores caídas, musgos, folhas, cascas e pedras. No momento, nem sequer o registei. Ainda assim, aquele "estranho" persistiu. Não pela utilidade, forma ou materialidade, mas pela maneira como se inscreveu no percurso: levou-me não só a tocar, observar e permanecer, mas sobretudo a refletir sobre processos relacionais imprevisíveis, sobre aquilo que se acumula e se transfigura até se tornar impossível de separar.

Apenas agora, ao regressar a esse momento através da escrita, reconheço o impacto e as repercussões menos evidentes desse episódio. É retrospetivamente que ele regressa, como nota José Gil a propósito das pequenas perceções: "existem em nós em número infinito (…) São infinitamente subtis porque demasiado pequenas ou, o que vem a dar no mesmo, demasiado confundidas na massa macroperceptiva (…) é retrospectivamente que nos lembramos de «de-las ter tido logo algum sentimento»".[20] Um contacto breve, ao qual não atribuí importância particular, regressa inesperadamente mais tarde.

Aquele "estranho" tornou-se impulsionador do pensar: a impossibilidade de discernir o que se juntara a quê, ou onde começara aquele processo de alteração, acabou por revelar gestos que hoje identifico na minha prática — contactar para refletir, revisitar para deslocar, imaginar para reinventar.



[Fig.58]

[20] Gil, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções* (Relógio d'Água, 2005), p.104.





[Fig.59-60]



[Fig.61]

É a partir desta compreensão que penso a escultura como capaz de condensar experiências, matérias, formas e seres distintos, reunindo-os até que as suas origens se tornem difíceis de discernir. Interessa-me trabalhar a partir dessas acumulações, sem procurar restituir integralmente as suas origens ou esclarecer totalmente os seus sentidos, explorando os efeitos que produzem quando passam a integrar uma mesma composição.

Fragmentos (2025)[21] não procurou, nesse sentido, conservar os objetos recolhidos, mas submetê-los a novos estados de aparição. Os objetos passaram a operar como vestígios-metáfora de percursos feitos de sobreposições, contactos físicos e projeções especulativas. Envolvi-me na construção de objetos em glicerina, na pesquisa de receitas de bioplásticos e na formação de pequenos solos compostos por pedras recolhidas e posteriormente moídas, procurando manter rastos materiais dessas experiências.

As peças em cerâmica foram repensadas através do regresso aos registos, da convivência com novos materiais e das contaminações que entretanto surgiam. De forma a inventar um conjunto de territórios representativos dos percursos, foram construídas plataformas em MDF, patinadas a grafite. Nelas, um único objeto podia concentrar determinadas qualidades, tensões ou formalidades que eram depois disseminadas por vários corpos escultóricos. Cada objeto propunha, assim, a convivência de vestígios múltiplos, alterados através da mistura, da desconstrução e da reinscrição realizadas no processo imaginativo.

Em ***Fragmentos*** (2025), o estado poético torna-se legível enquanto movimento entre dois planos: o do vivido, onde ativa a atenção, recorre ao gesto da presença e gera vínculos, e o da construção escultórica, onde estes se reorganizam materialmente, estabelecem novas correspondências e afirmam o princípio inventivo. Entre estes planos atuam mecanismos que acompanham a passagem entre a atenção, o transporte e a seleção: o *fragmentar*, o *recolher* e o *extrair*.



[Fig.62]

[21] [Fig.62-65]



[Fig.63]



[Fig.64]



[Fig.65]

ENTRE TERRA(S)

ENTRE FRAGMENTAR E EXTRAIR

De uma imagem isolada pode nascer um universo. Mais uma vez vemos em ação a imaginação em crescimento [...] o pequeno detém as rédeas do grande.[22]

O gesto de *fragmentar* inscreve-se no interior do estado poético como uma das suas dimensões constitutivas: ao aproximar e ao atender, o olhar recorta, diferencia e isola. David Bohm identifica neste gesto uma tendência estruturante do pensamento humano: "sempre foi necessário e adequado para o homem, em seu pensamento, dividir e separar as coisas, de modo a reduzir os problemas a proporções controláveis."[23] Neste contexto, porém, o fragmentar não é uma operação de simplificação; atua, antes, por recorte, seleção e condensação momentânea.

Também a escrita deste relatório participa desse mecanismo. Nela, o fragmentar emerge como modo de proximidade: pensa a vastidão do vivido, condensa-a na paisagem e retém nela as marcas inscritas pelo corpo imaginante, abrindo novas articulações de sentido. Como uma estrutura em desdobramento, cada fragmento convoca outros e permite aceder a novos ângulos.

Este mecanismo manifesta-se de diferentes formas no trabalho. Surge, desde logo, na própria vivência da paisagem, que se configura sempre como recorte determinado pelo corpo, pelos limites dos sentidos e pela impossibilidade de apreender a totalidade. Dá-se por partes, por pontos de vista e por momentos de atenção. Prolonga-se depois em pequenas ocorrências: nos rebentos que emergem nas fendas do asfalto ou nos relevos das raízes que persistem e se desviam dos canteiros a que estão circunscritas. Nesses casos, o detalhe atua como operador, convocando decisões compositivas e ativando continuidades entre paisagem, quotidiano e escultura.

[22] Bachelard, 1996, p. 165, a partir de Jean Arp, *Le siège de l'air* (Paris: Alain Gheerbrant, 1946), p. 75.

[23] Bohm, David. *A totalidade e a ordem implicada* (Cultrix, 1980), p. 20.



[Fig.66]



[Fig.67]

O fragmento, ao destacar-se do contínuo da experiência, traz consigo um apelo: ser colocado em contiguidade com outros. Se fragmentar constitui uma entrada no mundo, *recolher* corresponde ao gesto de aproximar elementos já captados, colocando-os lado a lado para que possam ressoar uns nos outros e, assim, desencadear novas articulações de sentido.

O projeto *Umidades*[24], da artista Brígida Baltar, permite pensar o alcance intangível deste ato de recolher. A artista propõe reunir maresia, neblina e orvalho, substâncias que, embora possam ser sentidas nos seus vestígios e expressões, escapam a qualquer fixação material estável. Move-se em direção às humidades, adaptando recipientes, procedimentos e percursos a algo que continuamente se dissipa. Os frascos de vidro e os registos permanecem como vestígios-mediadores, elos entre humidades de diferentes paisagens. Baltar coloca lado a lado o exterior e o íntimo, o intangível e o capturável: um gesto que implica passagem de contexto e a necessidade de trazer fragmentos do mundo para junto de si numa "permuta de terras".[25]

É também essa itinerância que orienta a *recolha* que proponho: trazer o mundo para o atelier não implica apenas reunir objetos, mas articular os lugares onde foram encontrados, os pensamentos que acompanharam a sua seleção e as associações que continuaram a mobilizar.

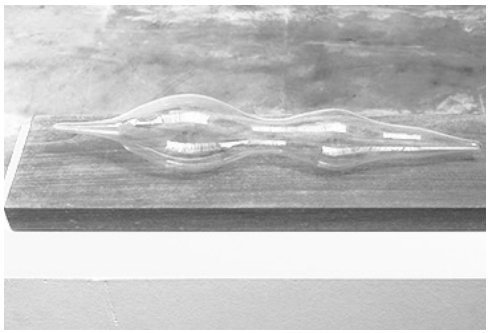


[Fig.68]

[24] [Fig.68-70]
https://brigidabaltar.com/pt/obras/?obra=571#380

[25] Expressão utilizada pela artista numa entrevista conduzida pelo curador Marcelo Campos.



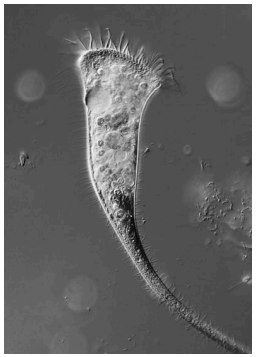


[Fig.69-70]

A recolha desenvolve-se a par do fragmentar; ocorre de modo parcial. Não me cabe uma árvore na mão; posso, contudo, trazer para o atelier o seu registo fotográfico, uma imagem que não incorpora a sua totalidade. Posso trazer uma folha, um detalhe da sua composição, captando apenas uma das suas dimensões. Aquilo que daí decorre pode prolongar-se noutras direções: conduzir-me a pesquisas digitais, colocar-me perante registos produzidos por outros ou estabelecer correspondências com espécies e paisagens às quais nunca poderei aceder diretamente. O fragmento não encerra o mundo; abre-o. Por sua vez, a recolha não só coloca diferentes elementos a par, como os mantém disponíveis a novas articulações: sensoriais, objetuais, digitais ou imagéticas.

Ao integrar o contexto construtivo do atelier, a recolha transforma também esse espaço numa espécie de "espaço-cesta"[26]: um lugar de contenção, transporte e coexistência, no qual diferentes vestígios permanecem disponíveis à associação, desmontagem e reinscrição. Embora a recolha conserve uma dimensão de retenção e revisitação, afasta-se de uma lógica arquivística de conservação permanente. Os fragmentos não são organizados segundo critérios estáveis de proveniência ou classificação; são continuamente reposicionados, recombinados e relidos.

Algumas coisas recolho porque gosto, porque me dizem algo que não compreendo inteiramente ou porque parecem conter uma possibilidade ainda por formular. Quando reunidas, constituem um arquivo sem fixação: intemporal, insituado e indefinido.



[Fig.71]



[Fig.72]

[26] Em *The Carrier Bag Theory of Fiction (1986),* Le Guin contrapõe à lógica heroica da conquista uma estrutura assente na recolha, contenção, transporte e coexistência de elementos heterogéneos.

Le Guin, Ursula, "A ficção como cesta: Uma teoria", in Dancing at the Edge of the World (Grove Press, 1989 [1986]).





[Fig.73-74]

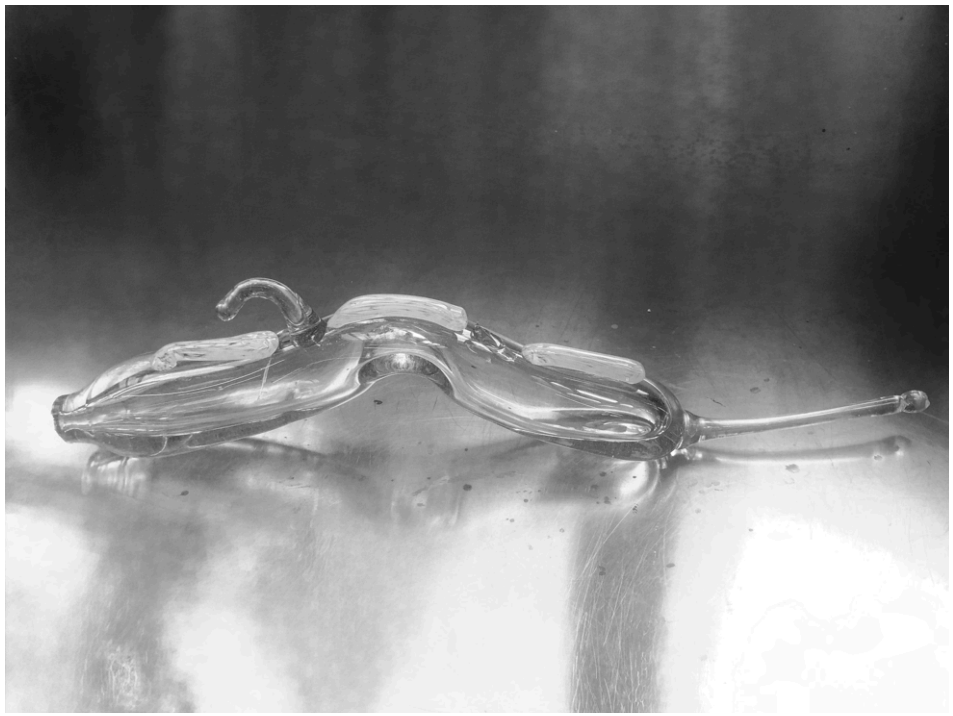
A *extração* surge como um segundo gesto de leitura sobre os fragmentos reunidos pela recolha, aliado a um dos mecanismos do olhar que José Gil identifica: "fazer irromper movimentos imperceptíveis entre as coisas, juntá-las em unidades quase discretas, amontoados, aglomerados, tufos."[27] Desenvolve-se pela atenção a elementos dispersos ou de origem indeterminada, acompanhando os seus contornos e explorando as possibilidades que neles se insinuam. Neles rastreiam-se matérias para a recombinação: padrões, repetições e afinidades formais.

É também o que permite observar uma flor de perto e perceber que os seus pistilos se relacionam, para mim, com corpos microscópicos; identificar parecenças aos membros de um pequeno louva-a-deus ou estabelecer afinidades inesperadas com uma peça de vidro manufaturada. Nestas especificidades reside a possibilidade de correspondência, de conjugação e de contaminação nas traduções escultóricas.

Este gesto abre o fragmento a uma outra ordem de interveniência, sempre presente ao longo deste projeto: no entendimento do mundo, na desconstrução da paisagem e nos consequentes desdobramentos.

Houve sempre um tipo de intervenientes capazes de redirecionar o corpo imaginante, de enviesar os recortes produzidos pela fragmentação e de proliferar nas recolhas, tornando-se cada vez mais reconhecíveis através da extração. Neles se anuncia a presença de outros corpos, de outros modos de realidade e de outras formas de habitar o mundo. Presentes desde ***De Passagem*** (2024), retomados de outra forma em ***Fragmentos*** (2025) e persistentes ao longo das construções subsequentes, ***Seres*** integra os parceiros do circuito intrincado entre paisagens vividas e construídas que constituem o trabalho.

[27] Gil, 2005, p. 52.

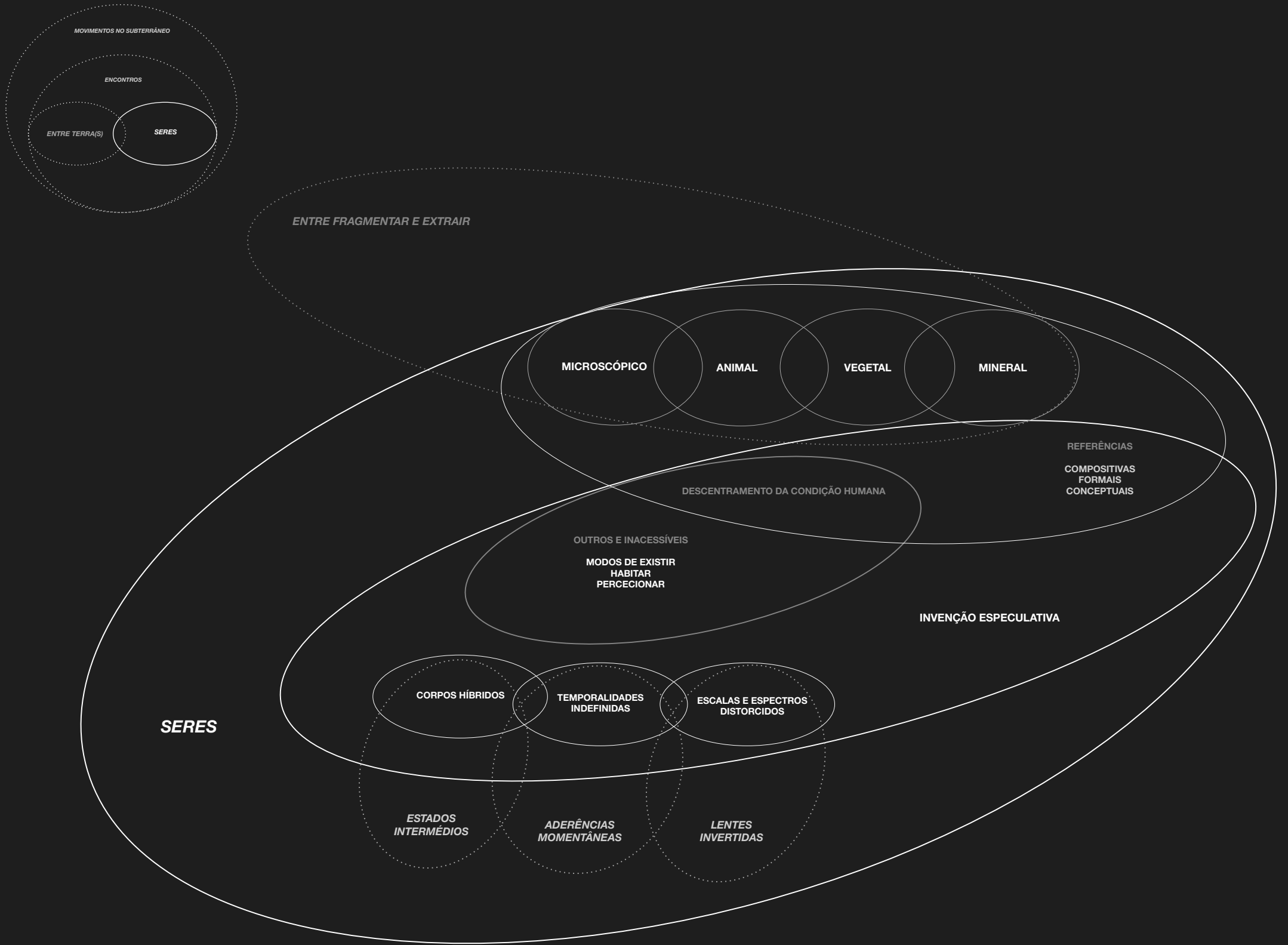


[Fig.75]



[Fig.76]

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM SERES


MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
ENCONTROS
ENTRE TERRA(S)
SERES
ENTRE FRAGMENTAR E EXTRAIR
MICROSCÓPICO
ANIMAL
VEGETAL
MINERAL
REFERÊNCIAS
COMPOSITIVAS
FORMAIS
CONCEPTUAIS
DESCENTRAMENTO DA CONDIÇÃO HUMANA
OUTROS E INACESSÍVEIS
MODOS DE EXISTIR
HABITAR
PERCECIONAR
INVENÇÃO ESPECULATIVA
SERES
CORPOS HÍBRIDOS
TEMPORALIDADES
INDEFINIDAS
ESCALAS E ESPECTROS
DISTORCIDOS
ESTADOS
INTERMÉDIOS
ADERÊNCIAS
MOMENTÂNEAS
LENTES
INVERTIDAS

As fronteiras de um corpo vivo são abertas e indeterminadas; mais semelhantes a membranas do que a barreiras, definem uma superfície de metamorfose e de trocas. O corpo que respira e sente tira o seu sustento e a sua real substância dos solos, plantas e elementos que o rodeiam; em troca, contribui continuamente para o ar, a terra que se faz húmus, a alimentação de insectos e carvalhos e esquilos, (…) de tal modo que é muito difícil discernir com precisão, seja qual for o momento, onde é que este corpo vivo começa e acaba.[28]

Vivemos em permanente envolvência com intervenientes múltiplos: com aqueles que não vemos, com outros que não sentimos, rodeados por corpos cujas particularidades nos escapam — uns invisíveis a olho nu, outros de escalas excedentes; corpos rastejantes, voadores ou gelatinosos, capazes de se camuflar e imitar; corpos com asas, pétalas, caudas, estames, múltiplos olhos ou nenhuns, numerosas patas, raízes e frutos. Alguns renovam-se continuamente, trocam peles e folhas; outros são bioluminescentes ou fotossintéticos; outros demasiado vastos para serem apreendidos na sua totalidade; outros permitem a observação e o contacto; outros ainda, embora visíveis, são demasiado fugazes, passam despercebidos ou escapam antes de poderem ser captados. Alguns habitam a invisibilidade do universo microscópico; outros, os céus, a superfície, a profundidade do oceano, o interior do corpo humano, o subsolo ou a vastidão da vegetação. São estes os seres do mundo — e aqueles que continuamente atravessam este projeto.

O microscópico, o animal, o vegetal e o mineral são influências recorrentes no trabalho. Reúnem formas de existir, de perceber e de ocupar o mundo; manifestam-se na escultura como referências construtivas, compositivas e conceptuais. Influenciam também o modo como a paisagem é observada e compreendida, orientam o foco e o recorte para as suas particularidades e desencadeiam processos de abstração que participam no desenvolvimento escultórico.

[28] Abram, 2011, p.47.

[Fig.78]

Entrar em diálogo com estes seres implica um descentramento. Desloca-me de mim e obriga-me a reconhecer que aquilo que sou, enquanto medida do mundo, constitui também um limite. Não sei o que é planar, rastejar vagarosamente, construir ninhos para me abrigar, ter um bico para me alimentar, mover-me através de membranas, ter de me esconder de predadores, ouvir ou ver noutro espectro. É nessa distância, tão diversa da minha natureza, que se abre um percurso de atenção, pesquisa e especulação.

Na convivência atenta com um inseto que insiste ao nosso redor, esse limite torna-se evidente: a sua experiência permanece-nos estruturalmente inacessível, não por falta de conhecimento, mas pela diferença irredutível entre os nossos modos de existência. Não vemos como ele vê, não habitamos a mesma escala, não partilhamos a mesma relação com o tempo ou com o espaço.

Podemos ainda considerar presenças que não se organizam enquanto corpo. O vento é uma entidade de passagem — sem fisicalidade concreta, percetível apenas pelos efeitos que produz: no contacto entre a brisa e o corpo, no movimento das folhas, na ondulação da água, nos sons que emergem do contacto com o espaço.

Podemos observar e compreender determinados modos de atuação, mas esse exercício implica sempre uma dimensão de tradução imaginativa. Segundo Vinciane Despret, podemos pensar os seres como "parceiros estranhos"[29], próximos o suficiente para nos interpelar, mas de conhecimento experiencial opaco. A autora refere que, devido à existência de diferenças estruturantes, estabelecer proximidade exige uma posição curiosa, interessada e atenta — próxima de um pensamento involutivo: "longe de designar a ideia de regressão [...] indica, antes, o fato de que várias espécies se voltam umas para as outras, recriam novas relações, novas trocas que as modificam, e participam da história da vida e da invenção dos seres [...] a involução traduz o regime da colocação em relação do voltar-se para o outro, da coevolução e da afinidade."[30]



[Fig.79]

[29] Despret, Vinciane. O que diriam os animais se lhes fizéssemos as perguntas certas? (Conferência, Liège, 2013, trad. Cícero de Oliveira), p. 14. Expressão de Raphaël Larrère.

[30] Despret, 2013, p.17.

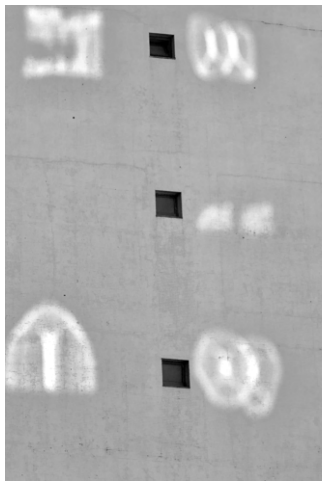


[Fig.80]

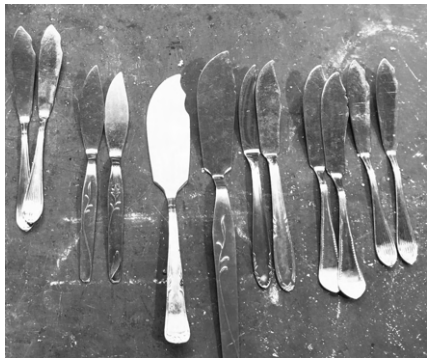


[Fig.81]





[Fig.82-83]





[Fig.84-85]

Interessa-me redirecionar este conceito para a prática artística, de pensar as minhas paisagens como possibilidades de "criar elos entre acontecimentos que aparentemente não têm relação"[31], através da permuta de formas entre corpos distintos, na conjugação de matérias e nas lógicas de construção das peças.

O trabalho da dupla de artistas Xolo Cuintle[32] mostra uma prática onde essa aliança toma forma. Em *Jardim de Symbioses* (2024)[33], propõem uma homenagem ao vegetal através da construção de um herbário, em cimento e cerâmica, composto por espécies selecionadas pelos habitantes da residência. Este jardim sugere um espaço onde espécies distintas se escolhem mutuamente: os habitantes escolhem as plantas, as plantas retratam os habitantes. Num contexto onde fazer brotar vida vegetal não é possível, essa impossibilidade torna-se ponto de partida para uma construção direcionada, mas especulativa. Neste projeto, o processo artístico mostra-se atravessado pelas especificidades do lugar, pelas intenções de quem o habita e pelas particularidades temáticas, conceptuais, técnicas e materiais da dupla.

Pensar a escultura como contaminada por outros seres desencadeia um processo que não procura ser mimético, mas antes um exercício de invenção sustentado por uma imaginação devaneante, em que os corpos dispensam a correspondência a formas biologicamente identificáveis, respondendo antes a uma lógica de recombinação que funde e desloca características entre seres distintos.

Em ***Seres***, procuro paisagens que sejam minhas sem ainda assim o serem por inteiro: paisagens contaminadas, intercetadas pelos fragmentos do mundo e pelos seres que neles se insinuam.



[Fig.86]

[31] Despret, 2013, p. 14.

[32] Dupla de artistas formada em 2020 por Romy Texier e Valentin Vie Binet.

[33] Conjunto de esculturas em cimento e cerâmica situado no jardim do edifício Boinod-Simplon, construído em 1993 pelo arquiteto Jean-Claude Delorme para Toit et Joie, locador social do grupo La Poste.
https://xolocuintle.com/jardin_de_symbioses_2024/





[Fig.87-88]



[Fig.89]



[Fig.90]

SERES ESTADOS INTERMÉDIOS



[Fig.91]

Acredito que todos nós, formadores da vida-terra, somos seres intermédios: feitos de percursos não lineares e de fronteiras permeáveis à influência de múltiplas formas de vida. Somos seres de atravessamento. Vivemos em constante necessidade de sermos contagiados por aquilo que é diferente de nós: precisamos de bactérias, fungos e vírus para sobreviver, para que o corpo funcione e consiga percorrer o mundo; outros, como os insetos, dependem de corpos vegetais para se instalarem, se esconderem e se alimentarem; as flores dependem dos polinizadores; as plantas extraem nutrientes do solo através da ação de organismos microscópicos. Estes exemplos são mínimos perante a complexidade do mundo, mas permitem entrever um sistema mais vasto de coexistências, ancorando o estatuto intermédio no qual assenta a minha prática artística.

A mistura e a impureza não são acidentais; são constitutivas da vida. Coccia escreve: "Ter nascido significa isto: não ser puro, não ser si mesmo, ter em si alguma coisa que vem de outro lugar, alguma coisa de estranho que nos leva a tornarmo-nos, a cada vez, estrangeiros a nós mesmos. Nós carregamos em nós mesmos nossos pais, nossos avós, os pais deles, os macacos pré-humanos, os peixes, as bactérias, até os mínimos átomos de carbono, hidrogénio, oxigénio, azoto etc. Nunca seremos homogéneos, transparentes, perfeitamente reconhecíveis."[34]

[34] Coccia, Emanuele. *A vida das plantas* (Cultura e Barbárie, 2018), p. 39.

Se Coccia me leva a pensar a multiplicidade de vida que sustenta um corpo, Tsing leva-me a considerar o intermédio como uma existência nunca autónoma nem inteiramente delimitada: "Se a sobrevivência sempre envolve alteridade, ela também está necessariamente sujeita à indeterminação das transformações de si e dos outros. Colaborações nos transformam, seja no interior de nossa espécie ou entre espécies distintas."[35]

É a partir desta compreensão que penso as esculturas através da migração de características entre seres, matérias e imagens, que se recombinam e adquirem novas configurações para além do seu contexto de origem. Penso-os como corpos transitórios, de identidades múltiplas, marcados por alterações de aparência, órgãos e membros. Os insetos são exemplos familiares destes processos: falam-nos de metamorfose, adaptação ao ambiente e acumulação de formas num só ciclo de vida. Nas plantas evidencia-se uma transformação contínua: crescimento, abertura, retração, rutura, perda de membros, ganho de outros, multiplicação e propagação. São corpos que não permanecem estáveis, mas atravessam estados sucessivos de reconfiguração.

Partindo destas condições de mistura, ***Estados intermédios*** reúne diferentes operações de invenção, através de fusões, acumulações e transferências. Os corpos que proponho, e que constroem as minhas versões das paisagens, são morfologicamente indefinidos: absorvem e agregam interações, redistribuindo-as num só corpo, onde asas podem tornar-se membranas, membranas podem tornar-se pétalas e ramos prolongam-se como membros.





[Fig.92-93]

[35] Tsing, Anna. *O cogumelo no fim do mundo* (Princeton University Press, 2015), p. 75.



[Fig.94]

A *hibridização* torna-se, neste contexto, um dos principais modos de construção dos corpos. Interessa-me pensar formas que, em vez de se fixarem numa identidade única, acumulam características diversas e admitem múltiplas leituras. Nesse sentido, aproximo-me da imagem do ser metamórfico evocada por Coccia, quando escreve que este "parece ter depositado toda e qualquer ambição em querer reconhecer-se num único rosto (…) é uma vida capaz de habitar e abrigar simultaneamente diversas formas".[36]

A hibridização prolonga os mecanismos da recolha e desloca-os para a construção das peças, pela reunião de qualidades provenientes de diferentes naturezas. Elementos localizados, registados, reminescentes ou imaginados são agrupados e recombinados, dando origem a corpos que excedem os seus referentes de partida.

Esta permeabilidade morfológica evidencia-se em ***Amorfos*** (2025)[37], materializada através de encaixes e lógicas de acumulação. Cada peça parte de um corpo-base em cerâmica, mantido deliberadamente aberto pela presença de reentrâncias destinadas à adição de novos elementos. Entre referências animais e vegetais, proponho corpos que iniciam uma forma e se deixam transformar pela incorporação de novos órgãos. Construídos separadamente, mas adaptados à estrutura existente, estes membros alteram continuamente o corpo que os recebe, conduzindo-o a outras versões de si mesmo.

[36] Coccia, Emanuele. *Metamorfoses* (Dantes Editora, 2020), p. 45.

[37] [Fig.94-98 e 102]



[Fig.95]

Existe uma predisposição para organizar a leitura da experiência viva através do reconhecimento de padrões simétricos nos organismos: bilaterais, como no corpo humano e nos insetos; radiais, como nas flores ou em alguns organismos marinhos; esféricos, como em determinados microrganismos. Também nas esculturas procuro intuitivamente correspondências formais, repetições e equilíbrios entre os elementos que se acrescentam aos corpos.

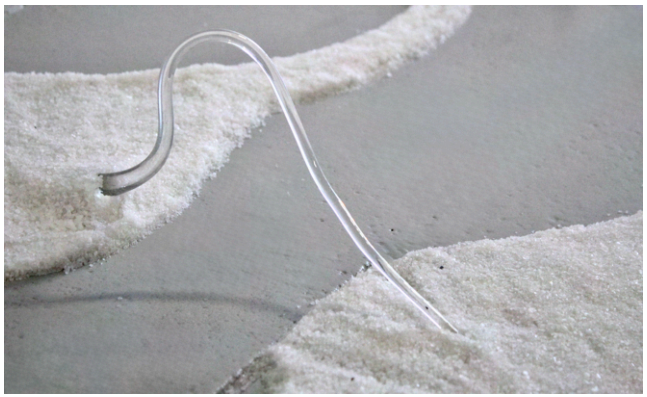
Contudo, tal como acontece nos seres vivos, essas correspondências nunca produzem simetrias absolutas. Persistem desvios, variações e inclinações. Ainda que exista uma organização interna reconhecível no gesto e no método, os corpos permanecem abertos à adição de texturas e pormenores que os desregulam, desviando-os para outras configurações. É neste contraponto entre ordem e variação que surge *simétrica-assimétrica*. Cada corpo que produzo, em ***Amorfos*** e nas restantes concretizações, contém essas subtilezas que observo nos seres do mundo: um equilíbrio instável entre regularidade e desvio, entre correspondência e diferença.

Esta lógica estende-se também aos *corpos-habitat* que acompanham a composição. O sal intensifica a indeterminação morfológica não apenas pelos comportamentos que convoca — entre conservação e corrosão, estabilidade e transformação — mas também pelas variações monocromáticas, pelos desenhos-percurso e pelos jogos de escala que estabelece com os restantes corpos e com o espaço. Também ele pode ser entendido como um corpo intermédio: não se apresenta através de formas fixas ou funções delimitadas, existindo de modo expansivo e adaptável.



[Fig.96]





[Fig.97-98]

Esta orientação intermédia prolonga-se, por outros meios, no trabalho da artista Marguerite Humeau[38]. A artista convoca zonas cinzentas entre categorizações científicas e narrativas históricas, produzindo colisões especulativas. Numa fusão entre espécies extintas, organismos marginalizados e narrativas periféricas, inventa seres e, com eles, os tempos e os lugares que habitam. Trabalha a partir de "mitologias para o mundo contemporâneo"[39], narrativas misturadas entre o passado, o presente e o não existente.

Surgem corpos híbridos, aparentemente fossilizados, mas artificiais; superfícies simultaneamente familiares e futuristas; fragmentos ampliados que parecem prolongar-se, pertencer a outros corpos e a outros tempos. As tonalidades, discretas, mas irrealistas, abrem o olhar a uma experiência de estranhamento: não sabemos exatamente o que vemos, que presenças são aquelas, onde se situam ou a que tempo pertencem.

As paisagens que construo, naturalmente distintas das de Humeau, partilham um pensamento situado entre familiaridade e estranheza, reconhecimento e perda do referente. Levam-me, nesse sentido, a assumir que as minhas composições são amorfas não apenas na conceção, na construção e na materialização, mas também na temporalidade. Os meus corpos não pertencem nem ao passado nem ao futuro; permanecem suspensos numa condição provisória e anacrónica, como "aderências momentâneas".[40]

[Fig.99]



[38] [Fig.99-101]
https://www.whitecube.com/artworks/marguerite-humeau-high-tide-centre-pompidou-paris-85018?edition

[39] *"Beyond the Limits of Empirical Knowledge: Marguerite Humeau's New Way of Thinking and Making"* Artigo por Adriana Blidaru, retirado de: https://flash---art.com/article/marguerite-humeau/

[40] A expressão "aderências momentâneas" é mobilizada a partir de Anna Tsing, que a utiliza para pensar a estabilização provisória de categorias emergentes de encontros e assembleias. Nesta investigação, a noção é deslocada para o campo escultórico, permitindo pensar corpos e composições constituídos pela coexistência transitória de matérias, seres, imagens e temporalidades distintas. Tsing, 2015, p. 76.





[Fig.100-101]



[Fig.102]

SERES ADERÊNCIAS MOMENTÂNEAS

Os seres revelam a multiplicidade do tempo. Reconhecemos no vegetal uma longevidade que nos escapa: uma vida feita de renovações, extensões e proliferações desiguais. Num mesmo caule, abrem-se botões em tempos distintos; alguns florescem, outros iniciam o seu declínio. Fetos e folhas adultas coexistem num mesmo corpo, simultaneamente embrionário e envelhecido. Como refere Coccia, "toda flor é a recapitulação instantânea da história de um indivíduo vegetal: ela é a expressão de todo o seu passado, mas também, e sobretudo, a antecipação do seu futuro."[41] Nos seres microscópicos, os ciclos comprimem-se: replicam-se em horas, populações inteiras surgem e desaparecem num único dia. Nos minerais, encontramos uma persistência que excede a experiência humana, marcada por processos de formação, pressão e cristalização que não se organizam segundo ritmos reconhecíveis.

Na perspetiva de Tsing, "cada ser vivo refaz o mundo a partir de ritmos sazonais de crescimento, padrões reprodutivos de vida e expansões geográficas. Também no interior de uma determinada espécie, encontramos múltiplos projetos de criação de temporalidades, na medida em que organismos se recrutam uns aos outros e se coordenam na construção de paisagens."[42]

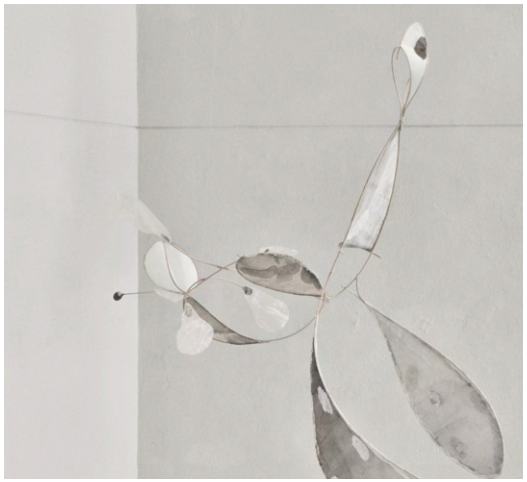
No meu trabalho, ao gerar corpos híbridos em paisagens provisórias e mutáveis, o tempo torna-se uma ação de *aderência*: diferentes ritmos são entendidos nas manifestações dos corpos. Se um corpo pode conter referências vegetais-animais, está indiretamente a dialogar com as suas formas percetivas de tempo; ao unirem-se num corpo material, como o da cerâmica ou o do metal, incorporam-se outras: próprias da extração, da purificação, de usos históricos, de produção, de evolução e de manuseamento das matérias.



[Fig.103]

[41] Coccia, 2020, p. 70.

[42] Tsing, 2015, p. 65.



[Fig.104]

As minhas esculturas mantêm-se difíceis de situar numa condição estável — não apenas identitária, mas também temporal —, pois são resultados momentâneos, condensações de tempos distintos numa mesma presença paisagística.

Em ***De Passagem*** (2024), essa recusa de permanência torna-se evidente. O trabalho não está definitivamente fixado: percorre e absorve as necessidades, os diálogos e as possibilidades com que se cruza. Num primeiro momento, os objetos surgem da convivência com a paisagem de Miramar[43], influenciados pelos seus ritmos e pelas presenças que nela circulam. A inclusão na exposição coletiva *Topografias do Ar*[44] implicou um reposicionamento e uma nova configuração.

Eclosão (2025)[45] inscreve-se nesse processo: tendo como referência principal organismos marinhos, estabeleci um jogo entre a água e o ar, do microscópico à visibilidade. Os objetos já construídos foram desmontados, reaproveitados e recombinados em torno da ideia de locomoção aérea. Tornam-se corpos suspensos, literalmente no espaço expositivo e metaforicamente entre identidades e cronologias.

[43] Referido em ***Paisagem-Mundo***, p.108-127.

[44] Exposição coletiva com Cecília Lima e Teresa Bastos, realizada em 2025, no âmbito de Estúdio de Escultura, no espaço Fisga, no Porto.

[45] [Fig.104-107]



[Fig.105]





[Fig.106-107]

Em ***O que rasteja também pode voar*** (2025–26)[46], essa instabilidade volta a manifestar-se num único corpo escultórico. A estrutura foi iniciada num trabalho anterior, enquanto exercício de familiarização com técnicas em metal, no qual construí um elemento rastejante a partir de varões em aço inox. Posteriormente, foi desmontada e reconfigurada, mantendo a memória do seu estado anterior. Ao integrar essa memória no novo propósito do projeto, conservei parte dessa possibilidade, colocando-a em diálogo com outros órgãos: asas inutilizadas, novas membranas e apêndices. Propus, com isso, um corpo disponível à transformação, capaz de ocupar, metaforicamente, tanto o meio rastejante quanto o espaço aéreo. O nome da composição acompanha essa dimensão intermédia: nem rastejante nem esvoaçante, mas suspenso entre ambos, acumulando estados contraditórios e permanecendo anacrónico.

Esta pluralidade temporal não se manifesta apenas nos seres convocados pelas esculturas, mas também nos materiais que as constituem. Jane Bennett argumenta que a matéria deve ser entendida como dotada de agência, com propensões e ritmos próprios, propondo que nos fascinemos com os materiais enquanto indícios da "vitalidade material que partilhamos com eles"[47]. Cada matéria traz consigo cadências e durações próprias, resultantes das suas condições de formação, transformação e uso. Na cerâmica inscreve-se o tempo da extração da terra, das tradições da olaria e dos processos industriais; o metal introduz um tempo mediado pela técnica e pela transformação mineral; o carvão condensa processos longos de combustão e fossilização vegetal. A terra demarca-se enquanto matéria de suporte e transformação, cristalizando diferentes densidades temporais numa mesma entidade.

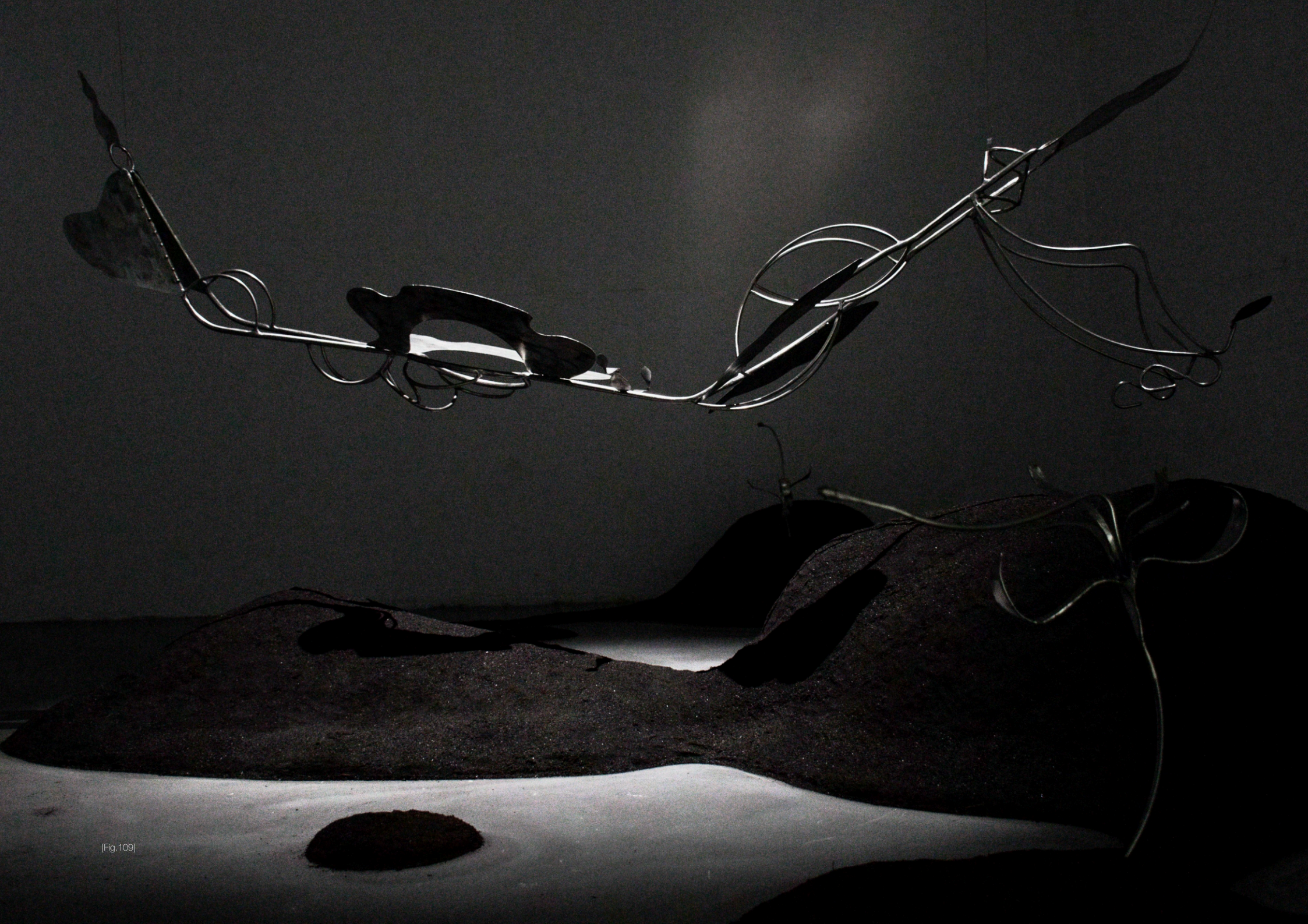
Os corpos-habitat de ***O que rasteja também pode voar*** intensificam essa pluralidade de tempos. O carvão liga-os a processos subterrâneos e a tempos profundos, associados a lugares de reduzida visibilidade; os volumes em terra reintroduzem dimensões de enraizamento, suporte e propagação, convocando simultaneamente o aéreo e o subsolo. Também estes corpos podem ser entendidos como aderências momentâneas: reunião entre matérias, ritmos e histórias distintas que coexistem numa mesma configuração escultórica, trazendo consigo processos anteriores à sua integração no trabalho.



[Fig.108]

[46] [Fig.108-110]
https://vimeo.com/1202486950

[47] Bennett, Jane. *Vibrant matter: A political ecology of things* (Duke University Press, 2010), p. 17. Tradução livre.
Original: "Vital materialists will thus try to linger in those moments during which they find themselves fascinated by objects, taking them as clues to the material vitality that they share with them."



[Fig.109]



[Fig.110]

https://vimeo.com/1202486950

As minhas composições estabelecem-se, assim, a partir da colisão de temporalidades. O tempo que nelas se inscreve não se organiza de forma linear, mas por sobreposição e acumulação. Cada material, cada corpo e cada trabalho tornam-se intermédios nesse sentido: impossíveis de situar inteiramente no passado ou no futuro, existem num presente em contínua reformulação.

Aderências momentâneas possibilita pensar a prática artística como constituída por histórias anteriores a qualquer intervenção. Antes da minha ação, antes de qualquer reconhecimento, existem processos em curso, inscritos nos corpos, nas matérias e nas próprios modos de existência: "estamos misturados uns com os outros antes mesmo de iniciarmos qualquer colaboração nova."[48]

No meu trabalho, esse estado de mistura e impermanência manifesta-se tanto metafórica como materialmente. Não existem corpos fixos nem composições fechadas. São paisagens que se querem afetadas, disponíveis à aprendizagem, à mudança e à reformulação interna dos seus elementos.

Como forma de prolongar esse estatuto plural, móvel e variável, surge a tendência *monocromática*: ao reduzir as diferenças tonais, cada interveniente dilui-se no conjunto, sendo contaminado pelos restantes e reforçando o estatuto intermédio da paisagem.

[Fig.111]



[48] Tsing, 2015, p. 76.



[Fig.112]

SERES LENTES INVERTIDAS

O *monocromático* instala-se no meu trabalho como um desvio do regime habitual da perceção. Ao suspender a cor, suspende-se também o conjunto de referências que a organização cromática ativa; o olhar deixa de se orientar pela evidência e passa a demorar-se. Não fixa as formas nem determina o seu sentido; mantém-nas abertas à interpretação, à variação e à projeção imaginativa.

O preto, o branco e os seus tons intermédios introduzem uma dimensão simultaneamente artificial e ficcional. Artificial, pelo afastamento das referências naturais e pela evidência do fabricado; ficcional, pela sugestão de um espaço outro, não imediatamente reconhecível. Dessa tensão emerge uma produtividade. Apesar da sua heterogeneidade, o grés, o metal, o papel, o sal, a terra e o carvão — de naturezas distintas, associadas a contextos e temporalidades diversas — ao partilharem um mesmo campo tonal, tornam-se familiares, estendem-se uns nos outros: contaminam-se.

Por um lado, o monocromático conduz os corpos a um estado de vestígio pela tonalidade contínua; por outro, essa unificação tonal dilui as fronteiras entre materiais, corpos e, por extensão, as fronteiras da paisagem inventada. ***Amorfos*** (2025) expressa este tipo de contágio. As esculturas são construídas em grés, em tonalidades cruas e atenuadas entre o negro, o cinzento e o branco, que, desde o início, definem um campo restrito de variação. A estes juntam-se os solos de sal tingidos com grafite em diferentes intensidades, prolongando e densificando essa gradação. Na montagem da paisagem, intensifica-se este processo: ao serem articuladas no espaço, as peças estabelecem continuidades visuais que dificultam a sua perceção como entidades autónomas; parecem pertencer entre si; há uma continuidade ininterrupta entre habitantes e habitats. As formas não se impõem de imediato; integram-se no espaço e convocam uma observação mais demorada.

A ausência de contrastes acentuados desloca a envolvência do espectador, instalando uma necessidade de proximidade: o corpo inclina-se, demora-se e procura distinguir nuances, jogos de luz e sombra. O monocromático torna-se, neste sentido, um prolongamento do estado poético no espaço expositivo.



[Fig.113]



[Fig.114]

Ao suspender a cor, a monocromia desloca o olhar para outras qualidades da experiência visual. Volumes, texturas, escalas e variações materiais ganham evidência e participam na construção daquilo que é visto. A atenção dirige-se então às rugosidades e superfícies, ao peso e à fragilidade, à opacidade e ao brilho, acentuando a dimensão tátil da perceção. Neste contexto, a distinção proposta por José Gil entre ver e olhar ajuda a compreender este modo de observação: "O olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos."[49] O olhar, neste contexto, é demora; prolonga-se nos detalhes, fazendo surgir significados e analogias.

Instala-se, assim, uma dimensão háptica do olhar: tocar aquilo que não se pode efetivamente sentir. O háptico detém-se no detalhe e procura construir uma ideia daquilo que vê antes de a confirmar. Como refere Laura U. Marks, "na visualidade háptica, os próprios olhos funcionam como órgãos do tacto (...) [o olhar] tende a deslocar-se pela superfície do seu objeto (...) mais inclinado a mover-se do que a focar."[50] Na materialização, essa dimensão traduz-se na forma como o trabalho reúne diferentes atributos: corpos mais rígidos e mais frágeis, opacos e translúcidos, superfícies lisas e rugosas, volumes fechados e elementos ramificados. São qualidades extraídas durante a recolha que regressam transformadas na composição.

É a partir desta atenção ao detalhe que a *escala* se afirma como outra condição decisiva do trabalho. Quanto mais nos detemos sobre as coisas, mais instáveis se tornam as proporções habituais. O detalhe deixa de ser apenas parte de um conjunto e passa a constituir um mundo próprio. A escala torna-se, então, uma lente da perceção: ajustamos a medida das coisas e, ao fazê-lo, trazemo-las para uma dimensão que permita o contacto: "Prestar atenção não será possuir uma lupa? A atenção é, por si só, uma lente de aumento."[51]

[49] Gil, 2005, p. 48.

[50] Laura U. Marks, *Touch: Sensuous theory and multisensory media* (University of Minnesota Press, 2002), p. 162. Tradução livre.
Original: "Haptic visuality is distinguished from optical visuality, which sees things from enough distance to perceive them as distinct forms in deep space: in other words, how we usually conceive of vision. Optical visuality depends on a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze."

[51] Bachelard, Gaston. *A poética do espaço (*São Paulo: Martins Fontes, 2000), p. 165-166.



[Fig.115]

A escala pode também ser pensada a partir de seres que não se regem pela mesma proporção que eu. Uma árvore cresce, expande-se, ocupa o espaço enraizando-se e propagando-se, criando abaixo de si outros mundos de sombra e luz, outros habitats para seres de outras escalas de experiência. Nos seres do pequeno, a escala não corresponde a uma diminuição do mundo, mas à reorganização das suas proporções. Escaravelhos sob as "fibras profundas da vegetação"[52], abelhas que repousam sobre flores após a polinização ou lagartas que escalam galhos como se percorressem colinas habitam um universo cuja vastidão é produzida pela proximidade.

Em diálogo com a sobreposição de identidades e temporalidades, essas oscilações coexistem no interior de uma mesma composição: elementos ampliados instalam-se em corpos de escala reduzida; elementos reduzidos instalam-se em corpos de maior dimensão. A escala não se estabiliza: sobrepõe-se e contradiz-se.



[Fig.116]

[52] A expressão surge numa passagem comentada por Bachelard a partir de Victor Hugo, onde escaravelhos, flores e insetos são observados como habitantes de uma paisagem própria. A reflexão conduz à ideia de que o universo microscópico, embora diminuto para a medida humana, é «tão grande quanto o outro».

Bachelard, 2000, p.168.



[Fig.117]



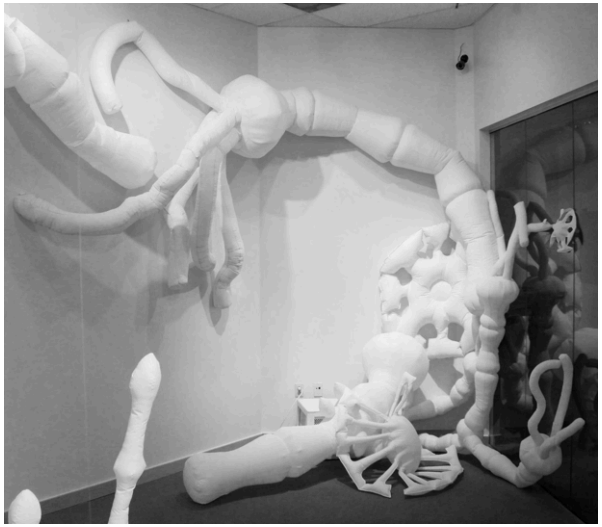
[Fig.118]

Esta oscilação pode também ser exemplificada através da composição *Contagion*[53], de Nicole Banowetz. A artista convoca formas associadas à vida bacteriana e projeta-as numa escala expandida. As estruturas insufláveis proliferam pelas paredes, pelo teto e pelo chão do espaço, suspendendo as referências habituais de proporção. A escala dissolve-se: o espectador é deslocado a outro ponto de vista, a outro ambiente que nunca habitou, envolvido por objetos-seres irreconhecíveis face à sua experiência percetiva. É colocado entre a invisibilidade destes seres no mundo quotidiano e a sua presença amplificada na composição.



[Fig.119]

[53] [Fig.119-120]
http://www.nicolebanowetz.com/work#/snow-1/



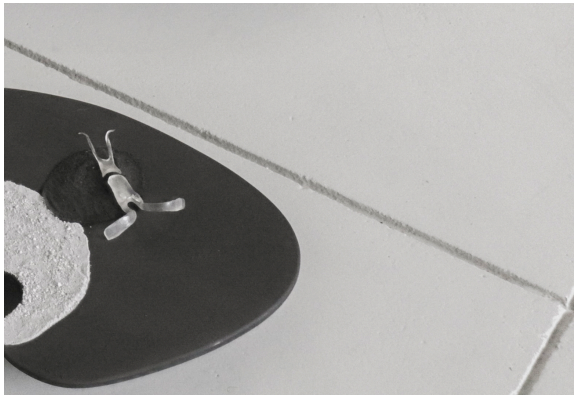
[Fig.120]

De modo inverso, e retornando à concretização ***Fragmentos*** (2025)[54], a escala opera por compressão. O trabalho inicia-se na experiência corpo-mundo, numa proporção à minha medida. Na materialização, essa medida distorce-se. A construção de quatro plataformas sugere a miniaturização dos percursos, como amostras ou maquetes de paisagens. Surgem nelas outras referências ao diminuto: percursos de água metaforizados em objetos em glicerina; corpos que condensam referências a escalas e reinos distintos; pigmentos de pedra negra, branca e cinzenta que desenham percursos e demarcam diferentes zonas. A composição afasta-se de uma proporcionalidade estável: os corpos-habitantes ocupam espaços que não lhes correspondem, ampliam-se face a elementos diminutos, excedem os territórios em que se inserem.

A escala, no meu trabalho, acompanha gestos de aproximação e distensão. Opera como um mecanismo que atravessa o vivido, o fragmento e o modo como penso os diferentes seres do mundo. Mantém-se como uma variante inseparável do monocromático, da acumulação temporal e da morfologia indefinida presentes nas esculturas.

Em última instância, a escala permite compreender o próprio desdobramento deste percurso. Nele, reconheci a multiplicidade do vasto ao detalhe; criei afinidades com o desconhecido. Saí do atelier, ancorei-me no corpo e acompanhei aquilo que o ultrapassa, seguindo processos que me conduziram a outros seres e a outras formas de compreender o meu método.

Vivo paisagens que me permitem construir corpos; construo corpos que, por sua vez, se abrem a outras paisagens. No decorrer destas articulações e variáveis interfluentes, por vezes, torna-se difícil situar onde termina um e começa o outro.



[Fig.121]

[54] [Fig.121-123]



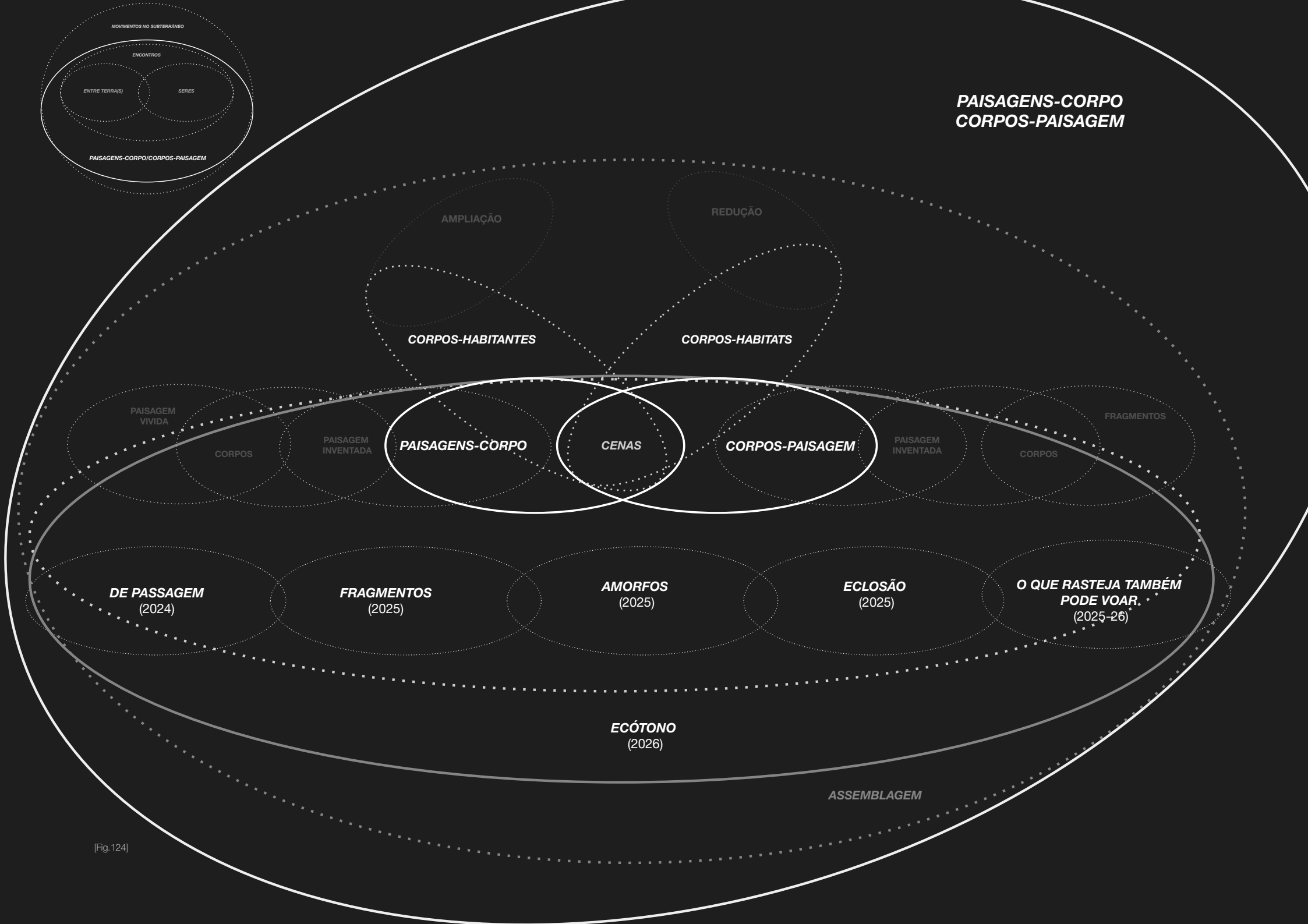
[Fig.122]



[Fig.123]

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

PAISAGENS-CORPO
CORPOS-PAISAGEM


MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
ENCONTROS
ENTRE TERRA(S)
SERES
PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM
PAISAGENS-CORPO
CORPOS-PAISAGEM
AMPLIAÇÃO
REDUÇÃO
CORPOS-HABITANTES
CORPOS-HABITATS
PAISAGEM VIVIDA
CORPOS
PAISAGEM INVENTADA
PAISAGENS-CORPO
CENAS
CORPOS-PAISAGEM
PAISAGEM INVENTADA
CORPOS
FRAGMENTOS
DE PASSAGEM (2024)
FRAGMENTOS (2025)
AMORFOS (2025)
ECLOSÃO (2025)
O QUE RASTEJA TAMBÉM PODE VOAR. (2025-26)
ECÓTONO (2026)
ASSEMBLAGEM

[Fig.124]

Neste mundo, a Terra, longe de fornecer uma base sólida para a existência, parece flutuar como uma jangada frágil e efémera, tecida a partir dos fios da vida terrestre e suspensa na grande esfera do céu. É nessa esfera que toda a ação sublime acontece (…) Trata-se de uma esfera em que pessoas poderosas não procuram impor a sua vontade sobre a terra, mas antes alçar voo com os pássaros, planar com o vento e conversar com as estrelas. As suas ambições, poderíamos dizer, são mais celestes do que territoriais.[55]

[55] Ingold, 2015, p.124

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

Sempre me interessei pela ideia de compor, de juntar e de estabelecer correspondências entre objetos, algo que já acontecia no desenho. Interessava-me construir elementos mais pequenos, imergir neles, articulá-los com outros e, com isso, inventar um espaço de convivência. Nesse princípio de acumulação de vários intervenientes surgem também diferentes formas de ler os trabalhos, e foi muitas vezes por isso que tive dificuldade em os nomear. Os títulos surgiam, na maioria das vezes, do próprio processo ou do contacto posterior à montagem, quando os trabalhos já se encontravam numa configuração que permitia observá-los com afastamento.

Quando procuro um termo que os reúna, numa perspetiva mais ampla, aquilo que surge de forma insistente é *paisagem.*

Paisagens que são corpo e corpos que são paisagem: corpos que partem de experiências ou imaginários de paisagem e que, simultaneamente, inventam outras.

O título ***Paisagens-Corpo/Corpos-Paisagem*** permite-me exprimir, em poucas palavras, aquilo que estrutura a minha prática: partir da paisagem para a construir, habitá-la para a inventar. Presente desde o início da investigação, esta dinâmica tornou-se também o eixo deste relatório. Parti das paisagens presentes no meu trabalho para seguir os corpos que as compõem, os encontros que as motivaram e os processos que antecedem a sua formação. Depois de desconstruir a prática através de conceitos, mecanismos e diferentes perspetivas de leitura, regresso agora à sua condição compositiva: à ideia de conjunto enquanto paisagem.

Paisagens e corpos revelaram-se mutuamente implicados: os corpos que partem de determinadas paisagens acabam por produzir outras; os habitats moldam os habitantes tanto quanto estes os moldam. Esta indissociação não se apresentou de forma imediata nem estável; foi-se tornando reconhecível à medida que a escrita avançava, assumindo configurações distintas em cada trabalho.

Em ***De Passagem*** (2024), os corpos partem efetivamente da paisagem de Miramar. Nesse processo de vivência do lugar, marcado pela atenção e pela presença perante aquilo que, embora impercetível, permanece atuante, a construção objetual deriva de uma experiência vivida. Os corpos carregam as marcas e os ensinamentos da sua paisagem de partida. No momento expositivo, surge já uma primeira manifestação da dinâmica entre corpos-habitantes e corpos-habitats, ainda sem nome: os objetos integram-se em ilhas circulares de sal, instaurando habitats provisórios influenciados pelo ambiente marinho de Miramar.

Em ***Fragmentos*** (2025), corpos-habitantes e corpos-habitats emergem de diferentes paisagens vividas, de amálgamas de recolhas que, ao serem associadas e reimaginadas, se organizam em paisagens fragmentadas e miniaturizadas. Habito essas paisagens para depois as reorganizar e reinventar.

É também em ***De Passagem*** que o processo estabelece a primeira ponte de assimilação entre corpos-paisagem e paisagens-corpo: instaura-se uma inversão em que os corpos passam a inventar paisagens. Na sua nova configuração, em ***Eclosão*** (2025), os corpos desvinculam-se do contexto inicial e reinscrevem-se noutro. O corpo-habitante passa a carregar simultaneamente uma paisagem experienciada e uma nova condição paisagística, resultante da sua deslocação para outro contexto, do invisível do oceano ao intangível do ar.

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

Em ***Amorfos*** (2025), instala-se um novo modo de compreender o movimento corpos-paisagem. O processo deixa de depender de uma paisagem vivida enquanto ponto de partida necessário; a partir das concretizações anteriores, reconheço no detalhe a capacidade de impulsionar paisagem. A paisagem, antes associada à experiência direta, internalizou-se: manifesta-se no urbano, nos intervalos da faculdade, em casa, ao caminhar, num café, pela janela do autocarro ou do comboio. Surge agora dispersa em pequenos fragmentos, em vestígios de seres. É também neste contexto que a dinâmica habitante-habitat se torna mais evidente na componente expositiva. Os corpos em cerâmica são construídos previamente, pensados ao longo do processo pelas afinidades que podem estabelecer entre si; já no momento da montagem, emergem novas dependências: os corpos passam a necessitar dos solos para existir espacialmente.

Os solos em sal, inicialmente concebidos a partir dos corpos, estruturam-se depois em função do espaço expositivo: desenha-se uma parte, uma ilha, um percurso. Um corpo ocupa esse lugar, pousa momentaneamente, como uma abelha após a polinização. Contudo, esta dinâmica constrói-se no próprio momento: deixa de existir um habitat ou habitante de referência; gera-se um sentido recíproco através das associações propostas na montagem.

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

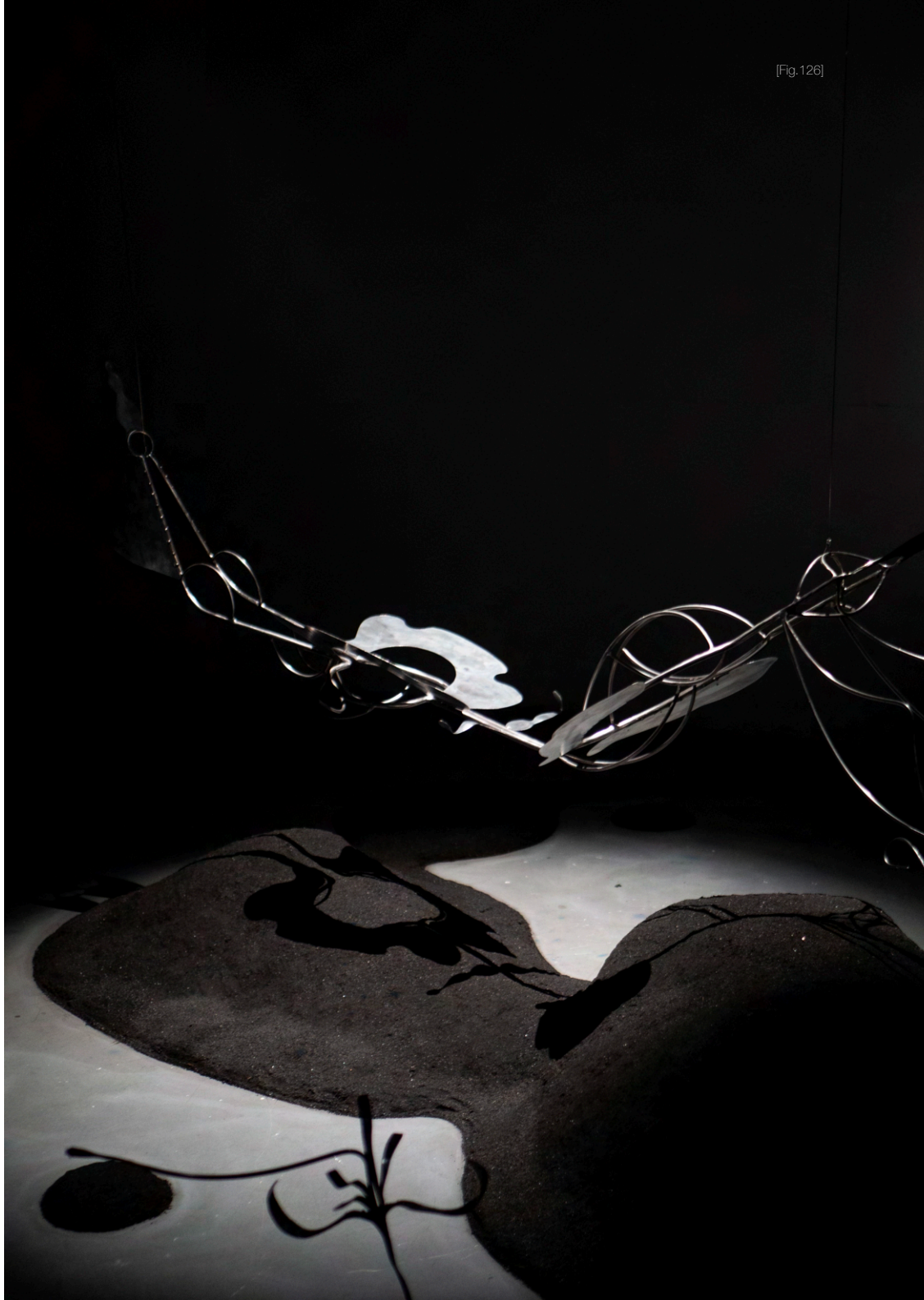


[Fig.125]

Outro tipo de dissolução prolonga-se em ***O que rasteja também pode voar*** (2025–26). O corpo-habitante hibridiza-se no próprio processo de construção: iniciado como exercício técnico, foi desmontado e reconfigurado, carregando a lembrança do estado anterior. Na exposição, não se altera morfologicamente, mas permanece híbrido em dois sentidos: pela mutabilidade que contém cronologicamente e pela acumulação de referências animais e vegetais que agrega. São, todavia, os corpos-habitats, as montanhas de terra e carvão, que se adaptam: expandem-se pelo espaço e reconfiguram continuamente o diálogo com o habitante, suspendendo a paisagem entre superfície, aéreo e subterrâneo.

Esta indissociação implica sempre uma modificação da escala. Os corpos-habitantes partem, em grande medida, de seres que, no mundo, se apresentam em dimensões reduzidas — seres microscópicos, insetos rastejantes e voadores, flores ou frutos — e que, no meu trabalho, sofrem um processo de ampliação, adquirindo uma presença desproporcionada relativamente às suas naturezas originais. Por sua vez, os corpos-habitats apresentam-se reduzidos e operam como microssínteses do envolvente: embora miniaturizados, metaforizam territórios e espacialidades que excedem a medida do corpo. Delimitam o lugar e abrem-no *para além* de si, sugerindo continuidades imaginárias que ultrapassam aquilo que efetivamente mostram. Os solos corporizam os percursos, caminhadas e fragmentações que atravessam o processo, aproximando a composição expositiva tanto do corpo que percorre a paisagem como do corpo que percorre a cidade à procura de fragmentos, detalhes e presenças dispersas que a relembram.

[Fig.126]



PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM



[Fig.127]



[Fig.128]

Desse processo emerge a qualidade de *cena* que estrutura a componente expositiva deste projeto. Os corpos-habitats organizam este modo e reativam no observador uma vivência distorcida da paisagem: a sensação de percorrer e imaginar um território que se prolonga para além daquilo que o corpo apreende.

Este movimento já estava presente no processo de recolha e de registo. Retorno a um desses momentos ao seguir uma pequena mosca branca pousada sobre o meu braço. Reparo nesse corpo minúsculo, claro, de asas transparentes e frágeis. Desaparece no instante em que me movo. É tão pequeno que, com a luminosidade do espaço onde me encontro, quase o deixo de ver. Tento, ainda assim, acompanhá-lo. Observo-o a dirigir-se a um abrigo, uma folha muito maior do que ele. Aproximo-me rapidamente para o registar, antecipando os seus movimentos fugazes. Consigo fazê-lo: retenho uma ampliação daquele instante suspenso, abrindo espaço para imaginar o que aconteceu antes ou depois daquela ocorrência, sabendo que nunca o poderei saber.[56]

Neste momento, a mosca torna-se habitante e a folha, habitat. Contudo, essa dinâmica abre-se imediatamente: a interação entre ambos convoca a árvore inteira, as flores compostas por sépalas, pétalas, cálices, estames e carpelos; os ramos de envoltório áspero e interiores aveludados; as raízes que se expandem pelo subsolo e prolongam o lugar para além do visível. A paisagem forma-se precisamente nessa rede de continuidades que, embora ultrapassem a cena da mosca, permanecem ativadas por ela.

[56] [Fig.129]

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM



[Fig.129]



[Fig.130]

A cena devolve a paisagem ao espaço expositivo: um recorte momentâneo capaz de desencadear outros. Entre habitante e habitat, entre o instante e a sua continuidade, entre o visível e aquilo que permanece em potência, abre-se para além de si.

Também altera o papel do observador. Ao entrar no espaço expositivo, convoca quem o ocupa. Essa condição é, em grande medida, háptica: a escala deixa de se ajustar ao corpo como referência estável, e as texturas, tonalidades e morfologias suspendem a identificação imediata. Do mesmo modo que proponho observar os detalhes do mundo a partir de outros seres e outras escalas, também aqui o observador é convocado a abandonar a sua posição habitual. À semelhança da interação mosca-folha, que só se tornou cena no momento em que me detive nela e decidi segui-la, também a composição expositiva só adquire essa qualidade quando o observador entra e aceita demorar-se especulativamente nela.

Permite ainda reconhecer que os conceitos e mecanismos construídos ao longo deste relatório são eles próprios recortes, assuntos que carregam em si a consciência de tudo o que não coube neles: fenómenos que estiveram presentes sem serem completamente nomeados, encontros que passaram despercebidos, processos que continuam a operar para além do que foi possível captar.

Em ***Movimentos no Subterrâneo*** propus pensar o trabalho a partir de influências, afinidades e cruzamentos que nem sempre se tornavam imediatamente visíveis. Foi nesse contexto que identifiquei dois núcleos que emergiam com maior evidência na prática: as paisagens e os corpos. Procurei segui-los e observá-los a partir de diferentes perspetivas. À medida que aprofundava cada um deles, novas afinidades tornavam-se percetíveis: um elemento conduzia a outro, uma singularidade remetia para uma influência ainda não reconhecida, um detalhe revelava processos que permaneciam diluídos numa visão mais ampla da prática. Esse gesto funcionou, assim, como uma ampliação. Ao seguir cada fio, teciam-se outros e o sentido foi-se formando entre descoberta e retorno.

É ao olhar retrospetivamente para esse percurso que reconheço não só cada concretização, mas o conjunto do projeto enquanto *assemblagem*. Na ótica de Bennett, "as assemblages não são governadas por nenhuma cabeça central: nenhuma materialidade ou tipo de material tem competência suficiente para determinar, de forma consistente, a trajetória ou o impacto do grupo. Os efeitos gerados por um conjunto são, antes, propriedades emergentes (...) um conjunto nunca é um bloco estagnado, mas um coletivo em aberto, uma 'soma não totalizável'."[57]

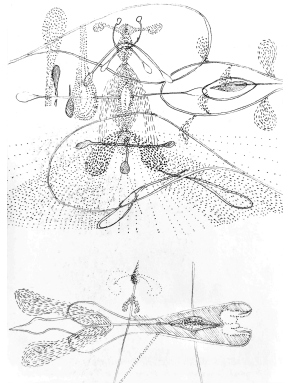
[57] Jane Bennett, *Vibrant matter: A political ecology of things*, p. 24. Tradução livre.
Original: "Assemblages are not governed by any central head: no one materiality or type of material has sufficient competence to determine consistently the trajectory or impact of the group. The effects generated by an assemblage are, rather, emergent properties [...] An assemblage is never a stolid block but an open-ended collective, a 'non-totalizable sum.'"

Os conceitos e mecanismos mobilizados ao longo deste relatório constituem tentativas de observar alguns dos intervenientes e forças presentes nesta assemblagem.

À semelhança de Bennett, que descreve uma rede elétrica como uma mistura volátil de materiais, forças e sistemas sem hierarquia[58], ou de Tsing, que escuta uma polifonia distinguindo melodias sem apreender a totalidade dos sons[59], parto da consciência de que qualquer leitura do trabalho será necessariamente parcial, uma vez que nele persistem vivências de que já não guardo memória, influências que não apreendi e escolhas ou detalhes que me passaram despercebidos. Contudo, permaneci recetiva à multiplicidade, alternando entre posições, pensando o trabalho de fora e por dentro, construindo e abstraindo, tentando, de algum modo, situá-lo no mundo e situar-me nele.

A exposição final emerge como consequência desse processo. Se, ao longo da escrita, as esculturas funcionaram como lugares de retorno para a construção de sentido, agora é o próprio percurso que regressa a elas, alterando a forma como são compreendidas e expostas. A mostra materializa as interdependências que sempre constituíram o conjunto do trabalho, reunindo num mesmo lugar cenas de paisagens distintas, infundidas umas nas outras.

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM



[Fig.131]

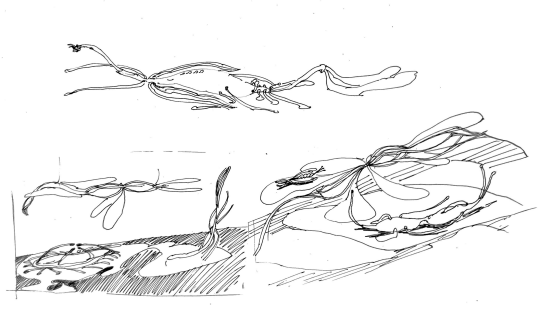
58 Bennett fala-nos da rede elétrica, "To the vital materialist, the electrical grid is better understood as a volatile mix of coal, sweat, electromagnetic fields, computer programs, electron streams, profit motives, heat, lifestyles, nuclear fuel, plastic, fantasies of mastery, static, legislation, water, economic theory, wire, and wood-to name just some of the actants."
Jane Bennett, *Vibrant matter: A political ecology of things*, p. 25.

59 Escutar uma polifonia por Tsing é "aprender a distinguir as suas melodias, separadas e simultâneas, e a escutar os momentos de harmonia e dissonância que se criam entre elas. Esse tipo de perceção é exatamente aquele necessário para apreender os múltiplos ritmos e trajetórias temporais da assembleia". Tsing, *O cogumelo no fim do mundo*, p. 76.

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

Fragmentos expande-se e acumula em si o seu intuito inicial. Outros componentes foram sendo depositados, provenientes do pensamento, da escrita e dos cruzamentos entre concretizações. O trabalho incorpora agora esses novos estratos. O título, inicialmente associado a uma lógica de recolha do mundo, passa também a descrever um processo de acumulação investigativa.

Em ***Amorfos***[60] surgirão diálogos com novos corpos, mais hápticos, com detalhes patinados e novos volumes. Em ***Eclosão***[61], o vime, anteriormente apresentado na sua cor natural, será patinado a grafite, alinhando-se tonalmente ao campo monocromático das restantes concretizações. A composição reúne agora diferentes momentos do projeto: ao lado do registo aéreo que a caracteriza, regressam referências microscópicas associadas à água, herdadas de ***De Passagem***. Em ***O que rasteja também pode voar***, o habitante transita de uma presença subterrânea e noturna para uma atmosfera aérea e solar. A composição reorganiza-se a partir das condições do espaço expositivo: a presença da luz natural altera o diálogo entre habitante e habitat, conduzindo o trabalho da sombra à exposição, do subterrâneo à superfície.



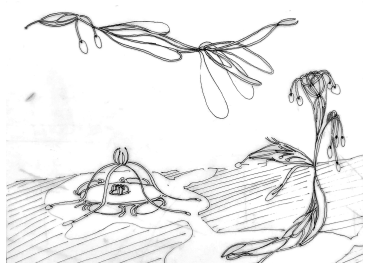
[Fig.132]

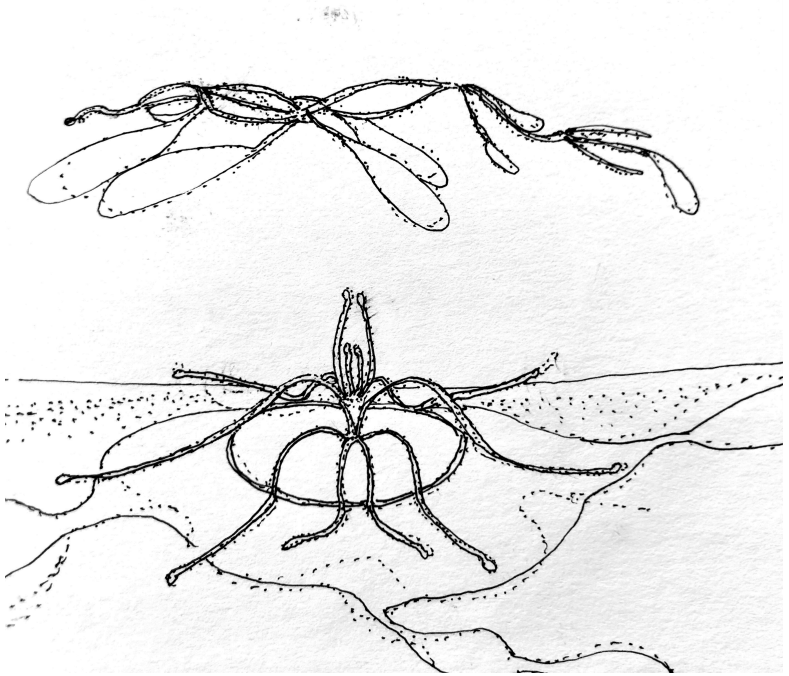
[60] [Fig.136-139]

[61] [Fig.133-134]

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

[Fig.133]

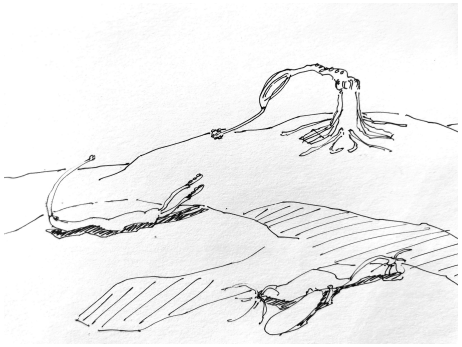




[Fig.134]



[Fig.135]





[Fig.136-137]

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM





[Fig.138-139]



[Fig.140]

A estas alterações acrescenta-se um novo trabalho, ***Ecótono***[62] (2026). Surge como espaço de convergência de elementos já presentes nas restantes esculturas. Neste último momento, um corpo cerâmico opera como possível origem especulativa de ***Amorfos***: um corpo gerador que, apesar de surgir posteriormente, parece anteceder as restantes concretizações, instaurando uma distorção temporal entre origem e propagação. Em torno dele articulam-se estruturas metálicas que retomam referências de ***O que rasteja também pode voar***, transferindo a horizontalidade subterrânea para uma verticalidade próxima da superfície. Pequenos habitantes em vime percorrem essas estruturas, fazendo reaparecer gestos já presentes em ***Eclosão.*** Habitantes, habitats, materialidades e referências provenientes de diferentes composições convivem na mesma cena. Os contornos que anteriormente os delimitavam diluem-se; acumulam-se cronologias, cruzam-se escalas e as especificidades de cada composição tornam-se meios de contágio. A cena forma um *ecótono*[63].

A composição evidencia esse processo de contaminação, aproximando paisagens-corpo e corpos-paisagem, ao ponto de as suas fronteiras se tornarem cada vez menos discerníveis.

[62] [Fig.141-142]

[63] Na ecologia, refere-se a uma zona de transição entre dois ou mais ecossistemas distintos, caracterizada pela coexistência de espécies e condições provenientes de diferentes ambientes. Neste contexto, utilizo o conceito metaforicamente para descrever um espaço de inter-influência onde os trabalhos, as paisagens que os atravessam e as paisagens que deles emergem se encontram num mesmo lugar intermédio.

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

Ecótono reflete a posição contraditória que vivi ao longo desta investigação: encontrar-me para, simultaneamente, me desencontrar; reconhecer-me significante e insignificante; estabelecer afinidades com aquilo que me é díspar. Nasce de uma investigação que me propôs olhar para um mundo composto por vivências vastas, por espaços visíveis e invisíveis, por coisas familiares e desconhecidas, por relações íntimas e coletivas. Nela, compreendi que imaginar é gesto de alguém que "procura amizades nas coisas que não conhece".[64]

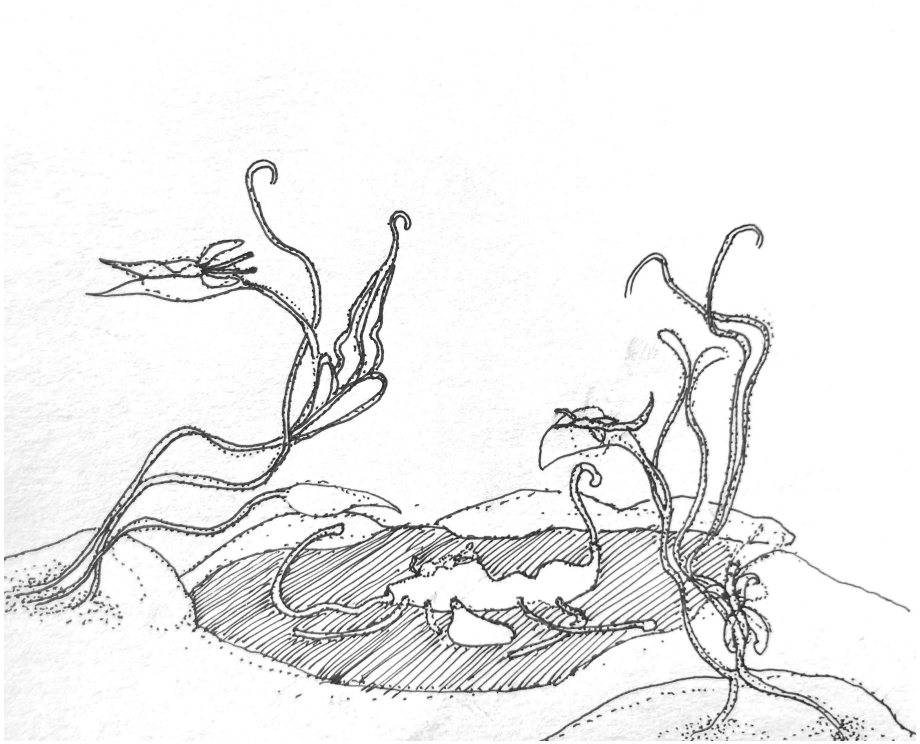
Revejo-me em ***Paisagens-Corpo/Corpos-Paisagem*** porque me reconheço nessa sobreposição. Sou constituída por inúmeros seres, lugares e momentos. Sou observadora, intermediária e modificadora; faço-me no cruzamento, inseparável do envolvente que me constitui. Sou mistura, linha, atravessamento e interveniência entre muitas outras: vivas e não vivas, orgânicas e não orgânicas, pequenas e grandes, dizíveis e não dizíveis.

[64] M. Tavares, 2013, p. 373.

[Fig.141]



PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

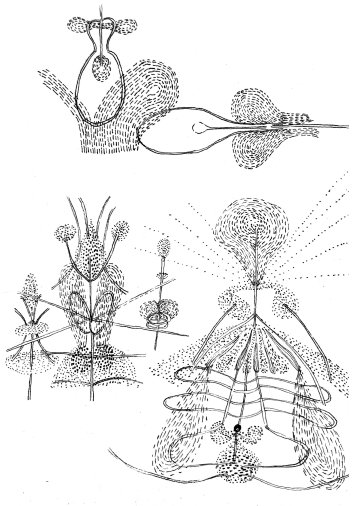


[Fig.142]



[Fig.143]

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM



[Fig.144]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Abram, David. (2011). *A magia do sensível: Percepção e linguagem num mundo mais-que-humano* (Luísa Sousa, Trad.). Bertrand.

Bachelard, Gaston. (1996). *A poética do devaneio* (Antônio de Pádua Danesi, Trad., 5ª ed.). Martins Fontes.

Bachelard, Gaston. (2000). *A poética do espaço* (Antônio de Pádua Danesi, Trad.). Martins Fontes.

Bennett, Jane. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things.* Duke University Press.

Bohm, David. (1980). *A totalidade e a ordem implicada* (Maria de Carvalho Silva, Trad.; Norberto R. Eichenberg, Rev. téc.). Cultrix.

Coccia, Emanuele. (2018). *A vida das plantas* (Fernando Scheibe, Trad.). Cultura e Barbárie.

Coccia, Emanuele. (2020). *Metamorfoses* (Madeleine Deschamps & Victoria Mouawad, Trads.). Dantes Editora.

Collot, Michel. (2013). *Poética e filosofia da paisagem* (Isabel Alves et al., Trads.). Oficina Raquel.

Collot, Michel. (2015). *Poesia, paisagem e sensação.* Revista de Letras.

Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. (1995). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Ana Lúcia de Oliveira et al., Trads.). Editora 34.

Despret, Vinciane. (2013). *O que diriam os animais se lhes fizéssemos as perguntas certas?* (Cícero de Oliveira, Trad.). Conferência em Liège.

Gil, José. (2005). *A imagem-nua e as pequenas perceções. Estética e Metafenomenologia*. Relógio d'Água.

Ingold, Timothy. (2015). *Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* (Fábio Creder, Trad.). Vozes.

Ingold, Timothy. (2020). *Linhas: Uma breve história (Lucas Bernardes, Trad.). Vozes.*

Le Guin, Ursula Kroeber. (1989). *A ficção como cesta: Uma teoria.* In Dancing at the Edge of the World. Grove Press.

Marks, Laura U. (2002). *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. University of Minnesota Press.

Merleau-Ponty, Maurice. (1999). *Fenomenologia da percepção* (Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Trad., 2ª ed.). Martins Fontes.

Tavares, Gonçalo M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação.* Editorial Caminho.

Tsing, Anna. (2015) *O cogumelo no fim do mundo.* Princeton University Press.

Tsing, Anna. (2019) *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno.* IEB Mil Folhas.

WEBGRAFIA

Baltar, Brígida. *Umidades*. Disponível em: https://brigidabaltar.com/pt/obras/?obra=571#380
Último acesso: 15 de junho de 2026.

Banowetz, Nicole. *Contagion*. Disponível em: http://www.nicolebanowetz.com/work#/snow-1/
Último acesso: 15 de junho de 2026.

Blidaru, Adriana. "*Beyond the Limits of Empirical Knowledge*: *Marguerite Humeau's New Way of Thinking and Making*". Disponível em: https://flash--art.com/article/marguerite-humeau/
Último acesso: 15 de junho de 2026.

Humeau, Marguerite. *High Tide*. White Cube. Disponível em: https://www.whitecube.com/artworks/marguerite-humeau-high-tide-centre-pompidou-paris-85018?edition
Último acesso: 15 de junho de 2026

Rubin, Anna. Kites. Disponível em: https://www.annarubin.at/en/kites.html
Último acesso: 15 de junho de 2026

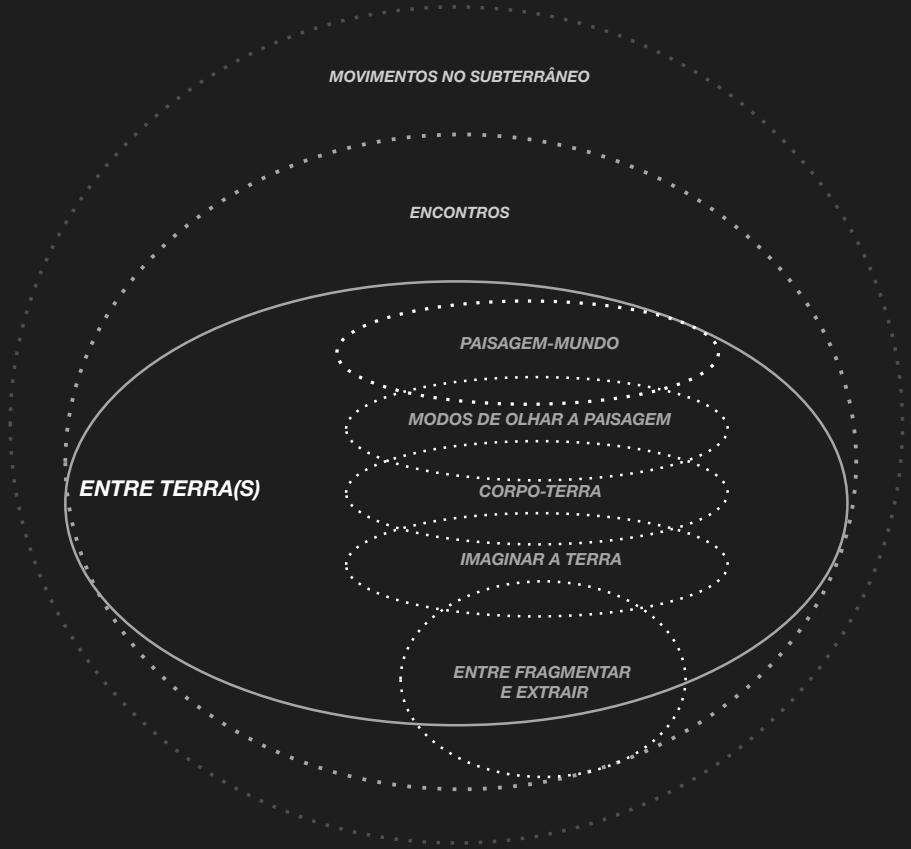
Xolo Cuintle. *Jardin de Symbioses* (2024). Disponível em: https://xolocuintle.com/jardin_de_symbioses_2024/
Último acesso: 15 de junho de 2026

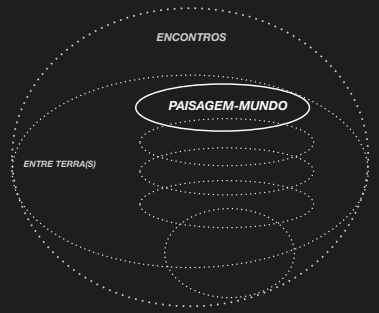


[Fig.145]

DIAGRAMAS

Os diagramas que se seguem constituem traduções visuais dos conceitos e mecanismos desenvolvidos ao longo desta investigação. Organizados a partir da estrutura do relatório, permitem visualizar algumas das articulações que nela se construíram. As formas contidas noutras formas assinalam desenvolvimentos internos; as sobreposições indicam zonas de interseção e contaminação.


MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
ENCONTROS
ENTRE TERRA(S)
PAISAGEM-MUNDO
MODOS DE OLHAR A PAISAGEM
CORPO-TERRA
IMAGINAR A TERRA
ENTRE FRAGMENTAR
E EXTRAIR



MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO

ENTRE TERRA(S)

MODOS DE OLHAR A PAISAGEM

CORPO-TERRA

PAISAGEM-MUNDO

FRAGMENTO EXPERIENCIÁVEL

MUNDO

CONTACTO

ESPECULAÇÃO

APROXIMAÇÃO

DESLOCAMENTO

ÍNTIMO

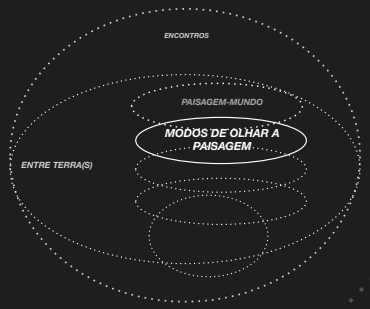
COMUM

EXPERIÊNCIA VIVIDA

DINÂMICAS INACESSÍVEIS

CORPO

IMAGINAÇÃO



ENTRE TERRA(S)

MODOS DE OLHAR A PAISAGEM

DESENHO

ESCULTURA

ONÍRICO
FANTÁSTICO
FICCIONAL

EXPERIÊNCIA
FÍSICA
SENSORIAL

AFASTAMENTO

ÀS LÓGICAS DO QUOTIDIANO
PRODUTIVIDADE
TENSÕES
DESGASTES

PROCESSO ARTÍSTICO

APROXIMAÇÃO

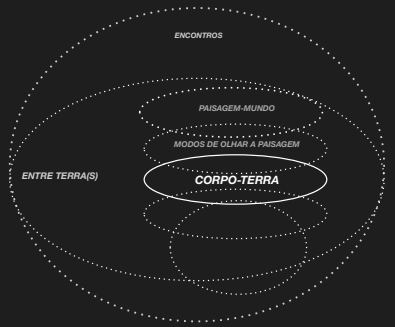
MATÉRIAS
ESPAÇO
TEMPO

IMAGINAR

EXPERIENCIAR

CORPO-TERRA

MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO



ENTRE TERRA(S)

MODOS DE OLHAR A PAISAGEM

CORPO-TERRA

IMAGINAÇÃO

RECETOR

EXTERIOR

CORPO

ARQUIVO VIVO

MEDIADOR

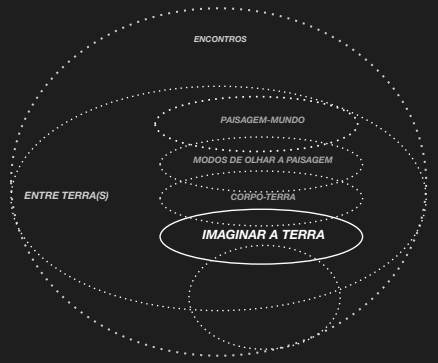
PRESENÇA

ESTADO POÉTICO

ESPECULAÇÃO

INTERIOR

TRANSPORTADOR



ENTRE TERRA(S)

CORPO-TERRA

IMAGINAR A TERRA

CORPO

IMAGINAÇÃO

HABITAR

ESTADO POÉTICO

INVESTIGAR

DESLOCAR
REINSCREVER

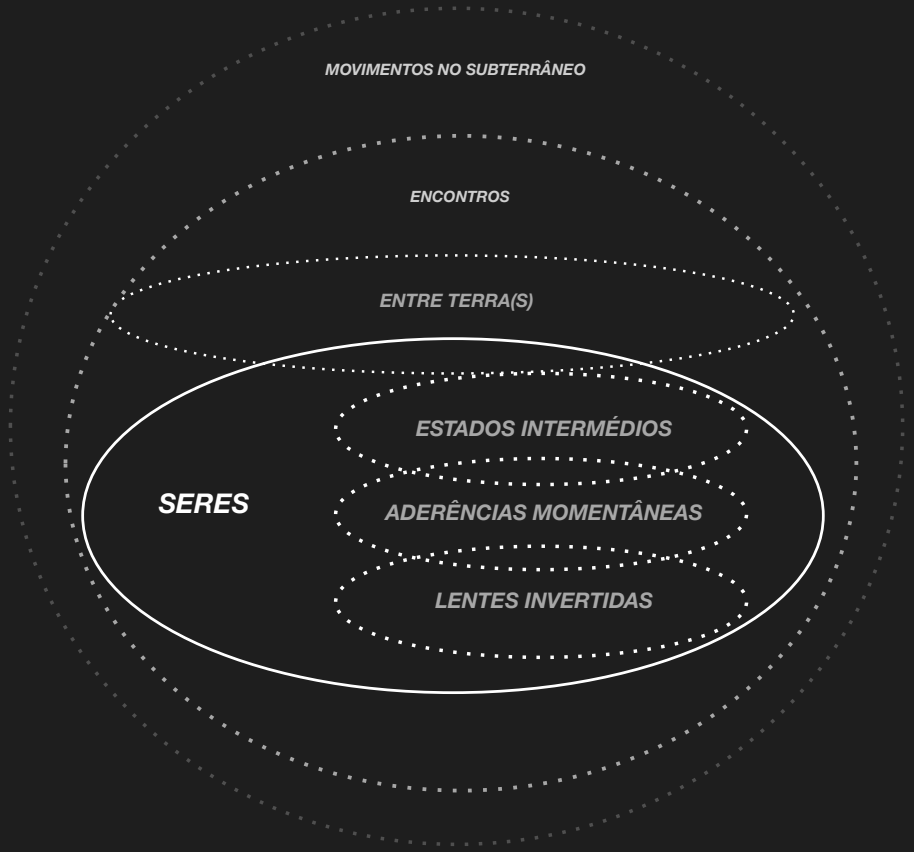
ATENÇÃO
PRESENÇA

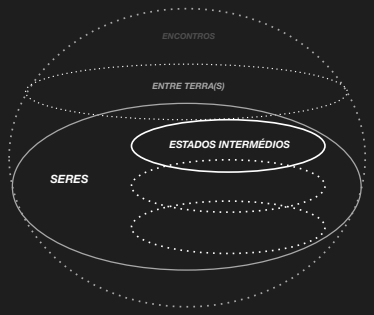
FRAGMENTAÇÃO

RECOLHA

EXTRAÇÃO


ENCONTROS
PAISAGEM-MUNDO
MODOS DE OLHAR A PAISAGEM
ENTRE TERRA(S)
CORPO-TERRA
IMAGINAR A TERRA
ENTRE FRAGMENTAR E EXTRAIR
ESTADO POÉTICO
FRAGMENTAÇÃO
PAISAGEM
APROXIMAÇÃO
RECORTE
ENTRE FRAGMENTAR E EXTRAIR
DETALHE
PARCIALIDADE
AMPLIAÇÃO
REVISITAR
REPOSICIONAR
RELER
RECOLHA
SENSORIAL
OBJETUAL
DIGITAL
IMAGÉTICA
EXTRAÇÃO
PADRÕES
AFINIDADES
REPETIÇÕES
SERES


MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
ENCONTROS
ENTRE TERRA(S)
ESTADOS INTERMÉDIOS
SERES
ADERÊNCIAS MOMENTÂNEAS
LENTES INVERTIDAS



ESTADOS INTERMÉDIOS

ALTERAÇÕES

MORFOLÓGICAS
FISIOLÓGICAS
ECOLÓGICAS

SERES

ESCULTURA

ESPECIFICIDADES

PROCESSUAIS
CONSTRUTIVAS
EXPOSITIVAS

TROCAS
CONTAMINAÇÕES
INTERDEPENDÊNCIAS

CORPOS
TRANSITÓRIOS
IDENTIDADES MÚLTIPLAS

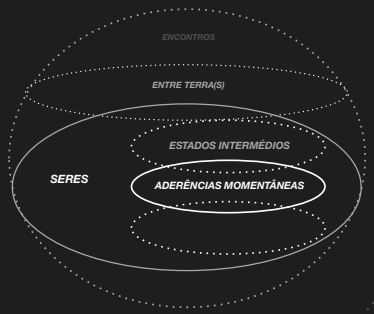
HIBRIDIZAÇÃO

SIMETRIA-ASSIMÉTRICA

ACUMULAÇÕES
RECONFIGURAÇÕES
PERMUTAS

CONFIGURAÇÕES E
MORFOLOGIAS PROVISÓRIAS

ADERÊNCIAS
MOMENTÂNEAS



ESTADOS INTERMÉDIOS

ADERÊNCIAS MOMENTÂNEAS

SERES

TEMPO ENQUANTO EXPERIÊNCIA VARIÁVEL

ESCULTURA

CORPOS HÍBRIDOS

ACUMULAÇÃO DE SUBJETIVIDADES CRONOLÓGICAS

PAISAGENS MUTÁVEIS

CIRCULAÇÃO DE TEMPORALIDADES

ORGANISMOS MATÉRIAS

COMPOSIÇÕES/MODOS EXPOSITIVOS VARIÁVEIS

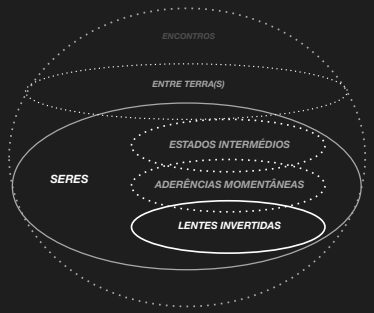
ESTATUTO

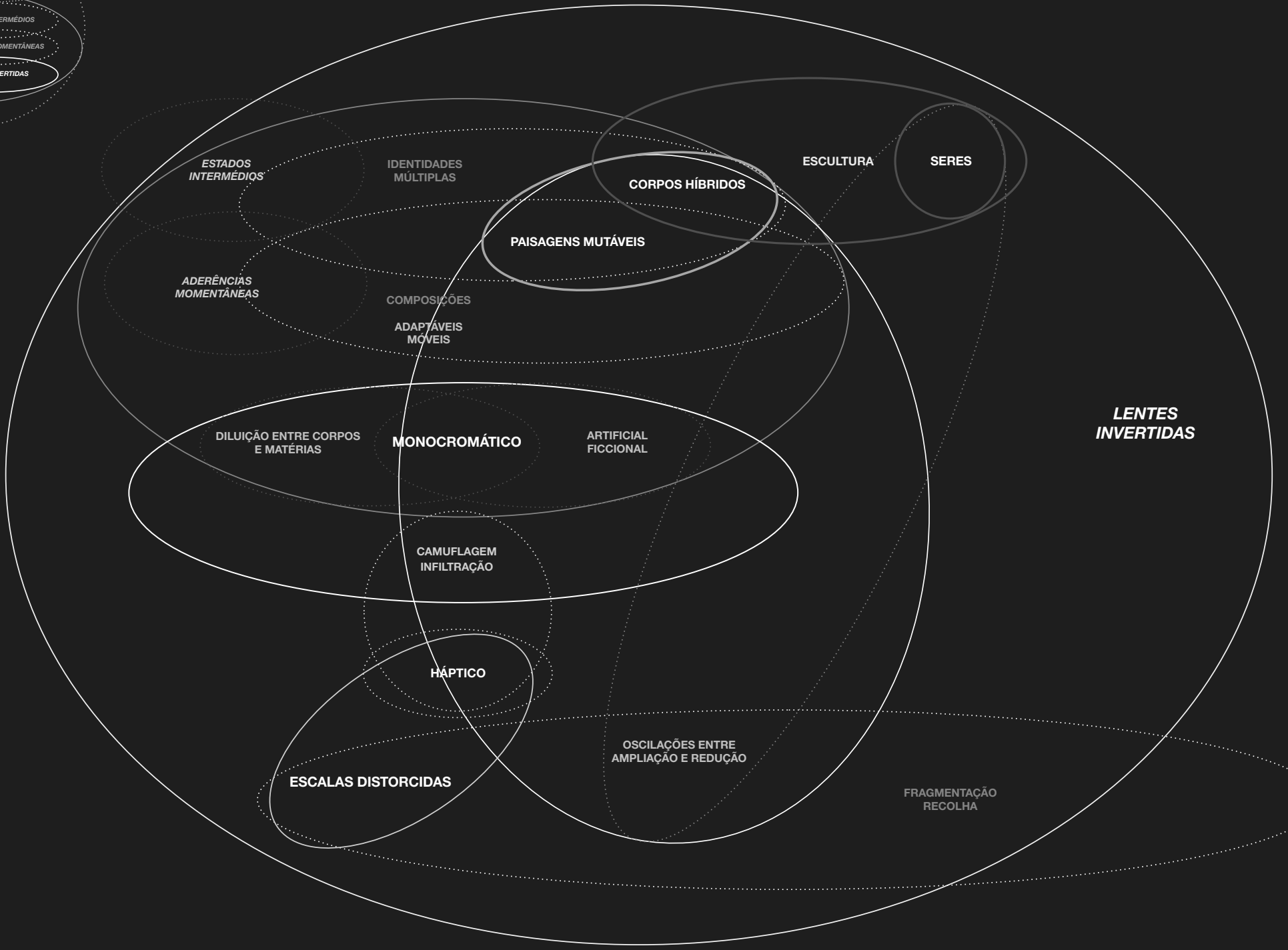
MÓVEL ESPECULATIVO CONTAMINADO

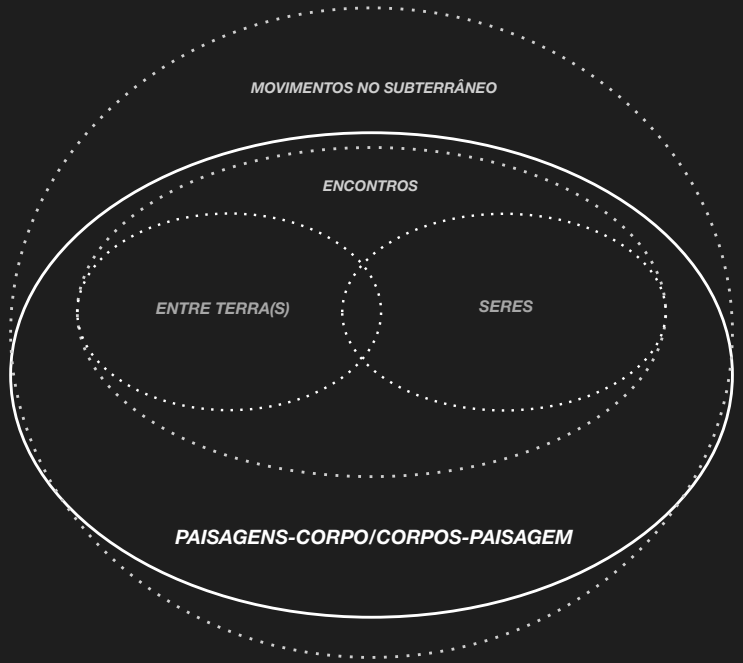
IDENTIDADES MÚLTIPLAS

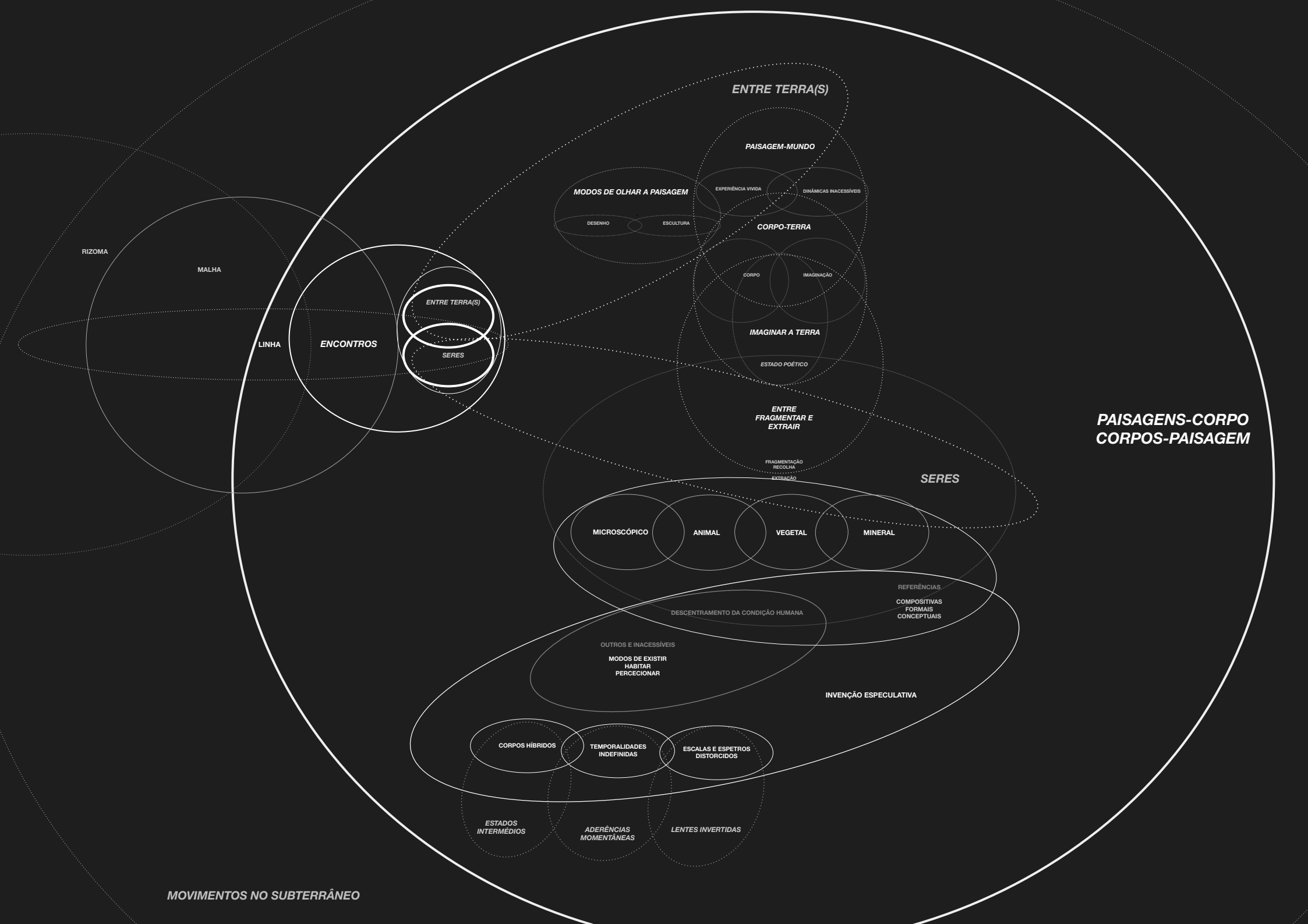
MUDANÇAS REFORMULAÇÕES ACRESCENTOS

LENTES INVERTIDAS


ENCONTROS
ENTRE TERRA(S)
SERES
ESTADOS INTERMÉDIOS
ADERÊNCIAS MOMENTÂNEAS
LENTES INVERTIDAS


ESTADOS INTERMÉDIOS
IDENTIDADES MÚLTIPLAS
ESCULTURA
SERES
CORPOS HÍBRIDOS
PAISAGENS MUTÁVEIS
ADERÊNCIAS MOMENTÂNEAS
COMPOSIÇÕES
ADAPTÁVEIS
MÓVEIS
DILUIÇÃO ENTRE CORPOS E MATÉRIAS
MONOCROMÁTICO
ARTIFICIAL
FICCIONAL
LENTES INVERTIDAS
CAMUFLAGEM
INFILTRAÇÃO
HÁPTICO
OSCILAÇÕES ENTRE AMPLIAÇÃO E REDUÇÃO
ESCALAS DISTORCIDAS
FRAGMENTAÇÃO
RECOLHA


MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
ENCONTROS
ENTRE TERRA(S)
SERES
PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM


ENTRE TERRA(S)
PAISAGEM-MUNDO
MODOS DE OLHAR A PAISAGEM
EXPERIÊNCIA VIVIDA
DINÂMICAS INACESSÍVEIS
DESENHO
ESCULTURA
CORPO-TERRA
CORPO
IMAGINAÇÃO
IMAGINAR A TERRA
ESTADO POÉTICO
RIZOMA
MALHA
LINHA
ENCONTROS
ENTRE TERRA(S)
SERES
ENTRE FRAGMENTAR E EXTRAIR
FRAGMENTAÇÃO
RECOLHA
EXTRAÇÃO
SERES
MICROSCÓPICO
ANIMAL
VEGETAL
MINERAL
REFERÊNCIAS
COMPOSITIVAS
FORMAIS
CONCEPTUAIS
DESCENTRAMENTO DA CONDIÇÃO HUMANA
OUTROS E INACESSÍVEIS
MODOS DE EXISTIR
HABITAR
PERCECIONAR
INVENÇÃO ESPECULATIVA
CORPOS HÍBRIDOS
TEMPORALIDADES INDEFINIDAS
ESCALAS E ESPETROS DISTORCIDOS
ESTADOS INTERMÉDIOS
ADERÊNCIAS MOMENTÂNEAS
LENTES INVERTIDAS
PAISAGENS-CORPO
CORPOS-PAISAGEM
MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO

CONTAMINAÇÕES POR VIR

A exposição final reúne as concretizações que atravessaram e foram atravessadas por esta investigação.

O espaço que se segue encontra-se reservado ao registo documental da exposição final: fotografias, folha de sala e demais materiais produzidos após a sua concretização. Estes documentos são incluídos como parte integrante do relatório, enquanto testemunho do momento expositivo e prolongamento público do percurso investigativo.

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

EXPOSIÇÃO





PAISAGENS – CORPO CORPOS – PAISAGEM

Inês Mendes T.

04 NOV*
06 NOV

* Prova pública às 15H.

CC GREEN CENTER
PISO SL
AV. DA BOAVISTA,
1373

ORIENTAÇÃO

RUTE RIBEIRO ROSAS

MATERIAL GRÁFICO, EM COLABORAÇÃO COM
GONÇALO ALVES

EXPOSIÇÃO REALIZADA NO ESPAÇO DO COLETIVO
OLHÓMETRO

NOVEMBRO 2026

AGRADECIMENTOS

ANA TEIXEIRA
DOMINGOS TEIXEIRA
MARIANA TEIXEIRA
FRANCISCO TEIXEIRA

GONÇALO ALVES

CECÍLIA LIMA
LARA N. ROSA
PAULA ROMERO
TERESA BASTOS
MARIANA LIRA
MARTIM NOVAIS

BEATRIZ PRAZERES
RAÚL CERQUEIRA
BÁRBARA JOÃO
ISABEL NEVES

TIAGO CRUZ
CARLOS LIMA
LISA BARBOSA
ALCIDES RODRIGUES
PATRÍCIA VIANA ALMEIDA

RUTE ROSAS

PAISAGENS – CORPO CORPOS – PAISAGEM

INÊS MENDES T.

Paisagens-Corpo/Corpos-Paisagem reúne esculturas desenvolvidas entre 2024 e 2026, no âmbito da minha investigação de mestrado em Escultura.

Esta exposição nasce de um percurso que me propôs olhar para um mundo composto por vivências vastas, por espaços visíveis e não visíveis, por coisas familiares e desconhecidas, por relações íntimas e coletivas.

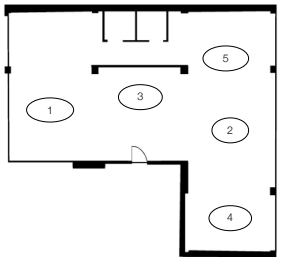
Nele, compreendi que imaginar é gesto de alguém que «procura amizades nas coisas que não conhece» (Gonçalo M. Tavares).

Ao longo das diferentes composições, há recortes da experiência vivida, há aproximação, há atenção e a intenção de permanecer diante de um mundo que não consigo apreender inteiramente.

Há contacto com fragmentos, recolhas objetuais, fotográficas e digitais; há diálogo com seres microscópicos, animais, vegetais e minerais.

E há, pelo meio e ao longo de tudo isto, paisagens: paisagens que vivi, paisagens que imaginei e paisagens que inventei.

Paisagens que são corpo e corpos que são paisagem: corpos que partem de experiências ou imaginários de paisagem e que, simultaneamente, inventam outras.



1. ***ECLOSÃO II***, 2024-26
VIME, PAPEL DE ARROZ, TINTA DA CHINA, AREIA, SAL E GRAFITE

180x130x130cm

Em quatro plataformas, metaforizam-se percursos em torno de paisagens quotidianas.

São feitos de caminhadas, contactos e recolhas; feitos do que se abre a partir desses encontros.

Em quatro plataformas, juntam-se referências aos lugares por onde passei, aos elementos que recolhi, às traduções que decidi fazer.

Entre grés, bioplásticos, glicerina, pó de pedras diversas e metal, reúnem-se, numa pequena paisagem, fragmentos que relembram muitas outras: algumas vividas e percorridas, outras inventadas.

3. ***AMORFOS***, 2025-26
GRÉS, AREIA, SAL E GRAFITE

30x150x500cm

Um corpo que flutua é um corpo que ocupa uma posição indefinida.

Entre o rastejar e a possibilidade de voo, nasce um corpo inspirado em seres pequenos, rastejantes e habitantes dos solos.

Transita, depois, para um novo estado: no corpo rastejante brotam asas e membranas.

Desloca-se entre o solo e o ar, entre o voo e a lembrança do rastejo, e, ainda assim, sem pertencer inteiramente a nenhum dos dois.

5. ***ECÓTONO***, 2026
FERRO, GRÉS, AREIA, TERRA, SAL, CARVÃO VEGETAL, GRAFITE, VIME E PAPEL DE ARROZ

100x400x400cm

Eclodir é o ato de aparecer, surgir, rebentar, desabrochar.

De um trabalho inicial, feito em torno de uma intervenção momentânea na costa de Miramar, em Vila Nova de Gaia, nascem esculturas baseadas em seres microscópicos marinhos. Num segundo momento, desses mesmos corpos eclodem outros: seres do ar, do voo, das asas.

Aqui, eclode um só. Um só corpo capaz de albergar as morfologias que outrora tivera, capaz de acumular as identidades que, dentro de si, foi acolhendo.

2. ***FRAGMENTOS***, 2025-26
MDF, GRAFITE, PÓ DE PEDRAS DIVERSAS, PÓ DE FERRO, GLICERINA, BIOPLÁSTICOS E GRÉS

25x300x100cm

Amorfo é aquele que não tem forma determinada.

Estes são corpos amorfos, habitantes de ilhas de sal.

São corpos híbridos, corpos que, por terem encaixes, se podem modificar, trocar de peles, de órgãos, de membros.

São amorfos porque não se determinam, porque vagueiam dependendo do espaço, porque percorrem ilhas que se movem para além deles.

Amorfos porque são animais, vegetais e tudo o que existe entre eles.

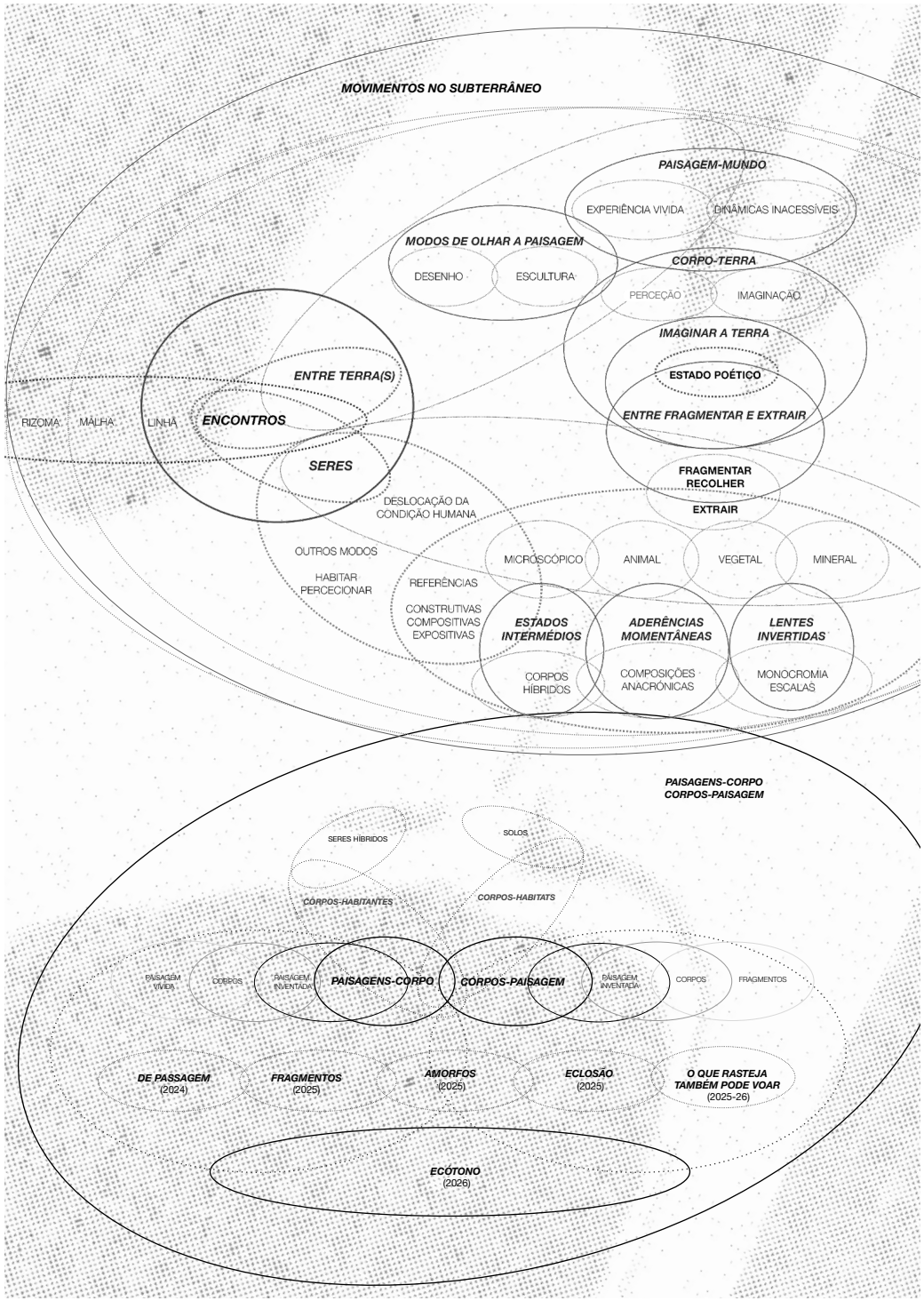
4. ***O QUE RASTEJA TAMBÉM PODE VOAR***, 2026
AÇO INOXIDÁVEL, AÇO ZINCADO, REDE, TERRA E CARVÃO VEGETAL

125x450x400cm

Um Ecótono é uma área de transição entre dois ecossistemas vizinhos, onde se podem encontrar espécies próprias de cada um deles.

Aqui, é paisagem de encontro, lugar de convergência entre as paisagens que o rodeiam.

Ecótono é contágio: é onde as escalas se distorcem, onde habitantes e habitats se diluem, onde paisagens vividas, paisagens inventadas, seres do mundo e seres da escultura se reúnem numa só.


MOVIMENTOS NO SUBTERRÂNEO
PAISAGEM-MUNDO
EXPERIÊNCIA VIVIDA
DINÂMICAS INACESSÍVEIS
MODOS DE OLHAR A PAISAGEM
DESENHO
ESCULTURA
CORPO-TERRA
PERCEÇÃO
IMAGINAÇÃO
IMAGINAR A TERRA
ESTADO POÉTICO
ENTRE FRAGMENTAR E EXTRAIR
ENTRE TERRA(S)
RIZOMA
MALHA
LINHA
ENCONTROS
SERES
FRAGMENTAR
RECOLHER
EXTRAIR
DESLOCAÇÃO DA
CONDIÇÃO HUMANA
OUTROS MODOS
HABITAR
PERCECIONAR
MICROSCÓPICO
ANIMAL
VEGETAL
MINERAL
REFERÊNCIAS
CONSTRUTIVAS
COMPOSITIVAS
EXPOSITIVAS
ESTADOS
INTERMÉDIOS
ADERÊNCIAS
MOMENTÂNEAS
LENTES
INVERTIDAS
CORPOS
HÍBRIDOS
COMPOSIÇÕES
ANACRÓNICAS
MONOCROMIA
ESCALAS
PAISAGENS-CORPO
CORPOS-PAISAGEM
SERES HÍBRIDOS
SOLOS
CORPOS-HABITANTES
CORPOS-HABITATS
PAISAGEM
VIVIDA
CORPOS
PAISAGEM
INVENTADA
PAISAGENS-CORPO
CORPOS-PAISAGEM
PAISAGEM
INVENTADA
CORPOS
FRAGMENTOS
DE PASSAGEM
(2024)
FRAGMENTOS
(2025)
AMORFOS
(2025)
ECLOSÃO
(2025)
O QUE RASTEJA
TAMBÉM PODE VOAR
(2025-26)
ECÓTONO
(2026)

PAISAGENS-CORPO/CORPOS-PAISAGEM

REGISTOS DA EXPOSIÇÃO



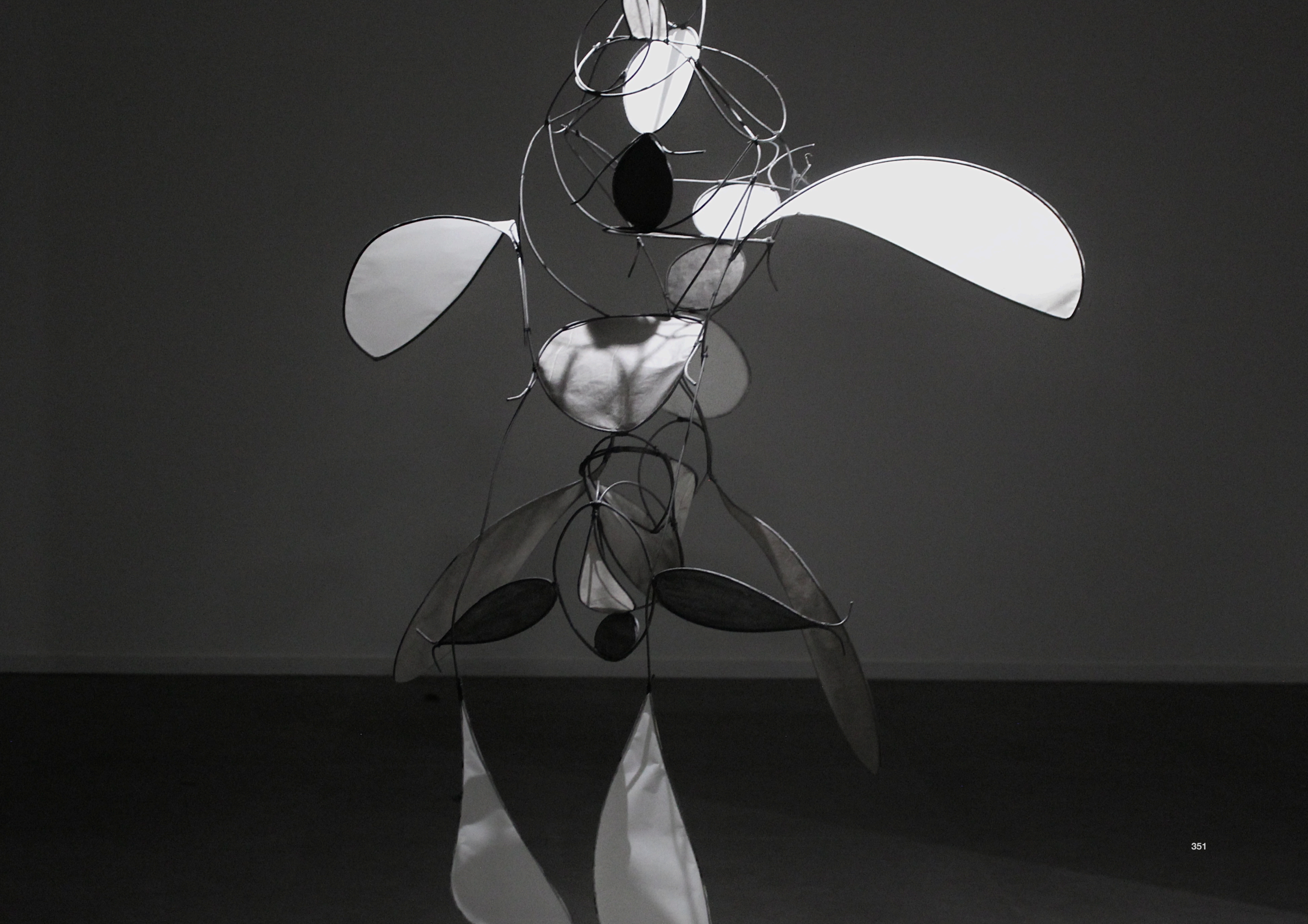
ECLOSÃO II
2024-26

VIME, PAPEL DE ARROZ, TINTA DA CHINA, AREIA, SAL E GRAFITE

MEDIDAS APROXIMADAS
DA COMPOSIÇÃO
180x130x130cm











FRAGMENTOS

2025-26

MDF, GRAFITE, PÓ DE PEDRAS DIVERSAS, PÓ DE FERRO, GLICERINA, BIOPLÁSTICOS E GRÉS

MEDIDAS APROXIMADAS
DA COMPOSIÇÃO
25x300x100cm

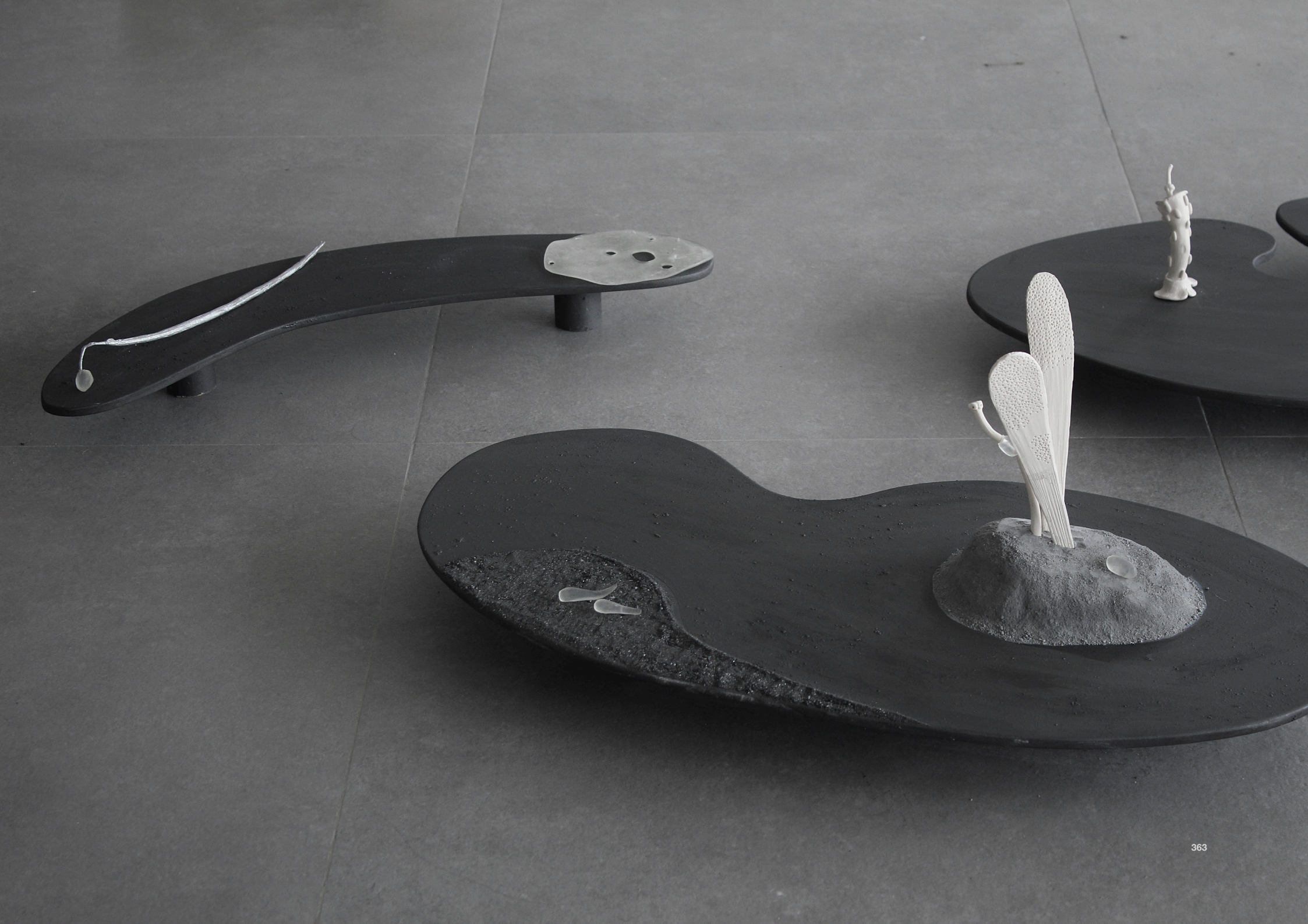












AMORFOS
2025-26

GRÉS, AREIA, SAL E GRAFITE

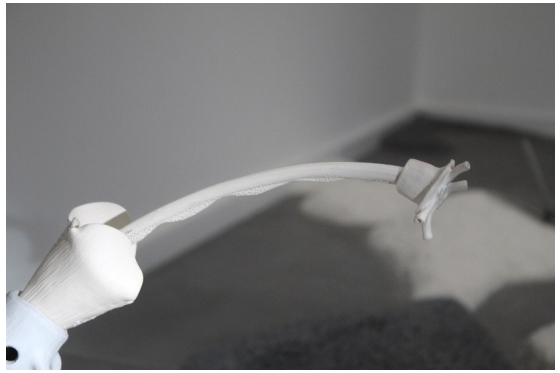
MEDIDAS APROXIMADAS
DA COMPOSIÇÃO
30x150x500cm













O QUE RASTEJA TAMBÉM PODE VOAR

2026

AÇO INOXIDÁVEL, AÇO ZINCADO, REDE, TERRA E CARVÃO VEGETAL

MEDIDAS APROXIMADAS
DA COMPOSIÇÃO
125x450x400cm













ECÓTONO
2026

FERRO, GRÉS, AREIA, TERRA, SAL, CARVÃO VEGETAL, GRAFITE, VIME E PAPEL DE ARROZ

MEDIDAS APROXIMADAS
DA COMPOSIÇÃO
100x400x400cm







