

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

Experiência-limite

Filipa Guimarães

**Dissertação para obtenção do grau de mestre em Práticas
Artísticas Contemporâneas**

Orientador: Doutora Maria Manuela Oliveira Barros (Né Barros)

Porto, 2008

Agradecimentos

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a concretização dos meus projectos.

Resumo com tradução em inglês

The questions posed in this dissertation concern a series of reflections and doubts intrinsic to my artistic practice.

The theme: Limit-experience does not circumscribe itself in the literal significance that figures in the idea of limit-experiences, but it focus on the consequences of a limit-experience in a fictional subject that is materialized by me. The theme refers to a divided being, with doubts about his identity and whose existential condition induces him to express himself by heteronymous.

The *Lépido Sacripanta* and *Semi-Quadrúpede Prisioneiro* projects approach the question of the heteronymous from divergent points of view. Considering the singularity of their identity, each heteronymous is portrayed as distinct or opposed to the next one.

On the contrary, in the *HETERONYMUS* project exists a convergence of the heteronymous. Each one of them (*Azul* (Blue), *Vermelho* (Red), *Preto* (Black)) is potentiated when understood as part of a whole. It's as different identities in its all were only one identity.

Composed with nomad characteristics, these projects are an attempt to understand an interior from an exterior and vice-versa.

They represent the study of the relation between the being and the context.

Resumo em português

As questões levantadas nesta dissertação, dizem respeito a toda uma série de reflexões e dúvidas intrínsecas à minha prática artística.

O tema experiência-limite, não se circunscreve na ideia de experiência-limite propriamente dita, mas antes nas consequências de uma experiência-limite num sujeito ficcional que é por mim materializado. Trata-se de um ser dividido, com dúvidas acerca da sua identidade e cuja condição existencial o induz a expressar-se em heterónimos.

Os projectos *Lépido Sacripanta* e *Semi-Quadrúpede Prisioneiro* abordam a questão dos heterónimos de um ponto de vista divergente. Tendo em conta a singularidade da sua identidade, cada heterónimo é distinto ou oposto ao seguinte.

Ao invés, no projecto *HETERONYMUS* existe uma convergência dos heterónimos, na medida em que, cada um deles (*Azul*, *Vermelho*, *Preto*) é potenciado quando entendido como parte de um todo. Como se diferentes identidades, no seu conjunto, formassem uma única identidade.

De características nómadas, estes projectos são a tentativa de compreender um interior a partir de um exterior e vice-versa. São o estudo da relação entre o ser e o contexto.

Sumário

Agradecimentos	2
Resumo com tradução em inglês	3
Resumo em português	3
Introdução	5
Capítulo I	
1. Conflitos existenciais e criação artística	
1.1. repartição da identidade e heteronímia	9
1.2. rotina/criatividade	13
1.3. convenções/progresso	14
Capítulo II	
2. Experimentação, coerência e repetição	
2.1. inconsciente e processo criativo	16
2.2. ensaio e improvisação.....	18
Capítulo III	
3. Contextos de inserção e apresentação da obra de arte	
3.1. alteração/deformação do sentido da obra (heteronímia espacial).....	22
3.2. diferentes níveis de interpretação	23
3.3. diversidade de públicos e receptividade da obra de arte	26
Conclusão	28
Referências Bibliográficas	33
Anexos	37

Introdução

O discurso que desenvolvo nesta dissertação diz respeito às questões levantadas pela minha prática artística, a todas as dúvidas e problemáticas que surgem antes, durante e após o acto criativo.

Como tal, vejo pertinência em referir que ao tipo de performance que desenvolvo, denomino antes por acção ou intervenção derivantes de um pensamento que diz respeito ao âmbito da pintura e da forma como nela se criam composições. Não quero dizer com isto que o meu trabalho se reduz a um pensamento da pintura, mas antes que é notório um forte vínculo a esta forma de expressão. Aliás, esta relação entre pintura e performance era já explorada na Bauhaus. Schlemmer entendia o teatro e a pintura como actividades complementares. Para ele, tanto a pintura como as experiências teatrais diziam respeito à investigação do espaço. A pintura era o estudo bidimensional e teórico do espaço, enquanto que a performance era a prática tridimensional que completava aquela teoria. Ele afirmava: “ Há duas almas que lutam dentro de mim – uma voltada para a pintura, isto é, artístico-filosófica; a outra, teatral; ou, para ser mais directo, uma alma ética e uma alma estética.” (SCHLEMMER, Oskar, 2007: 133) Tal como Schlemmer, penso a pintura como complemento da performance, mas não considero que estas duas formas de expressão tenham que ser exploradas em tempos diferentes. Não utilizo a pintura para realizar esboços prévios para a performance, como fazia Schlemmer. No meu trabalho, pintura e performance unem-se numa acção e acontecem simultaneamente.

Genericamente, poderia afirmar que o que faço é pintura contemporânea, na medida em que é uma pintura que já ultrapassou os limites impostos pelo suporte e que se expandiu (pintura no campo expandido) para um âmbito contextual e social. O tipo de elaboração mental, o tipo de pensamento é idêntico à elaboração de uma pintura, mas uma pintura que frequenta outros lugares que não a tela, uma pintura que tem como suporte a realidade concreta e quase se confunde com ela. O que faz com que se distancie da realidade é o uso de uma linguagem que está para além dela, ou seja, uma linguagem que diz respeito ao âmbito artístico e de criação. Sobre Magritte, Jacques Meuris escreveu: “ (...) o artista pôde aproveitar-se da ambiguidade que provoca esta mistura de sonho suportado pela realidade, de realidade suportada pelo sonho.” (MEURIS, Jacques, 1999: 104)

O que produz está entre aquilo que se designa por tableaux vivants e esculturas vivas.

No projecto *HETERONYMUS* (ver) o que acabo de referir é uma evidência. Tal como Gilbert & George, neste projecto, personifico a ideia de arte transformando-me a mim mesma em obra de arte. Sou o próprio objecto de arte. Na sua obra *The Red Sculptures* (1975), Gilbert & George pintavam os rostos e as mãos de vermelho brilhante e moviam-se de acordo com as ordens emitidas por um gravador. Também em *Underneath the Arches* (1969), um com uma bengala na mão, o outro com uma luva, pintavam os rostos de dourado e moviam-se como marionetas, ao som da música de Flanagan e Allen com o mesmo nome. *Azul, Vermelho e Preto*, para além de terem o rosto pintado, são quase personagens mecânicas cuja acção depende dos limites impostos por um objecto que emite som. Para além disso, estes três personagens emitem eles próprios diálogos ou sons repetidos. A aparência ficcional do rosto pintado, juntamente com os sons que se repetem, confere a cada um destes heterónimos a sensação de estaticidade. No entanto, essa estaticidade quase escultórica é quebrada pelo movimento normal do corpo.

O meu corpo, é um dos elementos que utilizo para “pintar”. Uso-o como uma tela, como suporte ou lugar de inscrição. Como afirma La Ribot, “O corpo é o espaço que habitamos para pensar, sentir, para nos movermos, para entender, para tudo. Logo, o corpo enquanto espaço está ligado ao primeiro movimento da mente.” (La Ribot – documentos electrónicos)

Antes de partir para o desenvolvimento das questões inerentes a esta investigação, é fundamental deixar claro que o meu objecto de estudo, não incide sobre a experiência-limite propriamente dita, mas antes, sobre as consequências de uma experiência-limite num sujeito que encarno. Trata-se de um ser dividido, com dúvidas acerca da sua identidade e cuja condição existencial o induz a expressar-se em heterónimos:

“ (...) a experiência em Nietzsche, Blanchot, Bataille tem por função arrancar o sujeito de si mesmo, de fazer em sorte que ele não seja mais ele mesmo ou que ele seja levado à sua destruição ou à sua dissolução. É um empreendimento de des-subjectivação (...) A ideia de experiência-limite, que arranca o sujeito de si mesmo, eis o que tem sido importante para mim na leitura de Nietzsche, de Bataille, de Blanchot (...) meus livros, eu os tenho sempre concebido como experiências diretas visando a me arrancar a mim mesmo, a me impedir de ser o mesmo (...) recolocar em questão o sujeito significaria experimentar qualquer coisa que conduziria à sua destruição real, à sua dissociação, à

sua explosão, a seu retorno em outra coisa (...) Em uma filosofia como a de Sartre, o sujeito doa sentido ao mundo. Esse ponto não é posto em questão. O sujeito atribui as significações. A questão seria: pode-se dizer que o sujeito seja a única forma de existência possível? Não poderiam haver experiências ao curso das quais o sujeito não seja mais dado, em suas relações constitutivas, no que o identifica a si mesmo? Não haveria portanto experiências nas quais o sujeito possa se dissociar, quebrar a relação consigo mesmo, perder sua identidade?” (*texto “Foucault: Blanchot, Bataille, Nietzsche e as experiências-limite”* – Documentos electrónicos)

É este sentimento de perda de identidade que faz despoletar em mim, a vontade de me descobrir a partir da criação de várias identidades. Vejo o que crio como uma transformação de vivências pessoais profundas. Determinadas coisas, determinadas pessoas, determinadas situações, entranham-se no meu ser. À forma como absorvo tudo isto atribuo a designação de experiência-limite. São momentos, apenas pequenos momentos de experiências absolutamente profundas e marcantes. É certo que o termo experiência-limite está relacionado maioritariamente com experiências de carácter negativo e traumático. No entanto, torna-se necessário esclarecer que o uso que aqui faço do termo, não tem propriamente que ver com este tipo de experiências tão radicais. A experiência-limite que me diz respeito e que diz respeito à minha produção artística tem que ver com experiências radicais a nível sensorial e psicológico, mas não dramáticas no sentido de qualquer relação com o desespero, com a violência ou com a morte. São antes experiências emocionais de uma intensidade tal, que o abalo que daí resulta provoca uma transformação do ser, da forma como este percebe o mundo. Esta transformação é aquilo que torno visível através do que produzo. O que produzo é a tentativa de perceber o que me leva a produzir, porque produzo, e a partir disso, a tentativa de entender o mundo.

Os pontos que se seguem são reflexões sobre algumas das problemáticas levantadas pela minha prática artística.

No ponto 1 abordo a relação dos conflitos existenciais no sujeito criador (derivados de uma experiência-limite) com a repartição da identidade em heterónimos, a rotina e a luta contra as convenções.

No ponto 2 analiso conceitos como experimentação, coerência e repetição, relacionando-os com a improvisação e o inconsciente.

No ponto 3 faço uma reflexão sobre os contextos de inserção e apresentação da obra de arte, tendo em conta a diversidade de interpretações possíveis e os diferentes tipos de público.

A conclusão é composta por sinopses de cada um dos projectos desenvolvidos (*Lépido Sacripanta*; *Semi-Quadrúpede Prisioneiro*; *HETERONYMUS (Azul, Vermelho, Preto)*) e uma pequena referência ao projecto *Acervo de Heterónimos* que ainda não foi concretizado.

Queria pedir-vos agora que procedessem à visualização do DVD 1 e 2 que se encontram anexados, a fim de facilitar a compreensão do discurso que se segue.

Capítulo I

1. Conflitos existenciais e criação artística

1.1. Repartição da identidade e heteronímia

É curioso perceber como determinados acontecimentos podem provocar mudanças radicais na personalidade de um sujeito. O que pretendo é desvendar de que forma fui afectada por algumas experiências e como isso se reflectiu no meu ser. Partindo do pressuposto de que cada momento é um momento, diferente de outro momento, e que nada se repete, a ideia de experiência-limite, na minha investigação, tem que ver, em parte, com a filosofia do *Carpe Diem*. Esta expressão do latim, pode ser encontrada em *Odes*, do poeta romano Epicurista Horácio (65 – 8 AC), e consiste na ideia de que cada dia tem que ser vivido como se fosse o último (a temporalidade promove a consciência da finitude do ser). Epicuro afirma que o amanhã é a morte, ou seja, não existe. O que existe é o dia de hoje e como tal, este deve ser significativo. Epicuro pensa que todo o mal da existência decorre do futuro, da dependência absoluta do indeterminado e do indefinido (o que torna o desejo insaciável e o presente insuficiente). Nada há, que seja adquirido na existência e se mantenha no tempo sem que se possa perder. É por isso que vivo cada momento como único, fruindo-o na sua forma mais plena, até ao seu mais ínfimo detalhe. Capto todas as suas nuances e viajo com ele até ao infinito, até que se esgote toda a sua riqueza. É este ar que respiro para viver, é este ar que me alimenta e me renova a mente. É a diferenciação e diversidade de cada momento, de cada vivência, e esta forma de absorção, que faz com que a minha identidade se reparta em várias, que faz com que seja a cada momento uma pessoa diferente. É como se cristalizasse, sem cristalizar, os momentos mais fortes, mais marcantes da minha vida, e os tornasse presentes em cada uma das minhas acções. Como é óbvio, não são os momentos em si mesmos que são presentificados, mas antes aquilo que advém da relação do momento com o sujeito. É aquilo a que chamo o momento filtrado. O momento desconstruído pela percepção do sujeito. Esta relação entre o momento e o sujeito não é uma relação passiva. Eles afectam-se mutuamente. O momento afecta a identidade do sujeito, mas, por outro lado, é também o sujeito quem constrói o momento. Cada momento é percebido por cada sujeito de forma diferente, mediante o conjunto de

características que formam a sua essência e a sua percepção do mundo. No entanto, um sujeito que possui diversas identidades é como se estivesse dividido em vários sujeitos. Portanto, ele irá perceber cada momento de forma diferente, de acordo com as suas múltiplas essências. Fernando Pessoa, explicava a origem das suas várias essências (heterónimos), da seguinte forma:

“Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher – na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas – cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem – e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim, tudo acaba em silêncio e poesia...” (PESSOA, Fernando, Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos (1935))

Tal como Fernando Pessoa, penso que a origem dos heterónimos está relacionada com a psiquiatria. Talvez essa histero-neurasteria de que diz sofrer, esses fenómenos de abulia que nele existem, sejam algo idêntico àquilo que denomino por experiência-limite. Essa sua “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” deriva de uma outra coisa que explica com alguma imprecisão, como se ele próprio tivesse dificuldade em perceber o que vai dentro de si.

Enquanto que Fernando Pessoa diz viver esses fenómenos a sós, eu, apesar de também os experienciar a sós, numa primeira fase, incorporo-os depois num momento de acção e de partilha. Esse silêncio e poesia em que aliás ele diz que tudo acaba, são igualmente partilhados a posteriori com os seus leitores.

Penso que a dificuldade em definir a origem destes fenómenos, advém do facto de estes constituírem algo que ultrapassa o sujeito criador, como se este fosse invadido por outros seres:

“Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura – cara, estatura, traje e gesto – imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudades deles.” (ib;id)

Cada obra é uma espécie de esquizofrenia, é a criação de uma realidade paralela que por vezes o criador chega a confundir, num curto espaço de tempo, com a própria realidade. A imagem de cada obra é como uma presença viva que acompanha para sempre quem a criou. Costumo afirmar que um artista é alguém com a cabeça cheia pela acumulação de obras. A cabeça de um artista é como o acervo de um museu, com uma diferença: enquanto que o acervo é o conjunto das obras do passado, a cabeça de um artista é a amálgama das obras do passado, do presente e do futuro.

Pela qualidade de coisas que habitam a sua cabeça, Fernando Pessoa afirma-se antes de mais, como um dramaturgo:

“ O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenómeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterónimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo, VIAJO.....Vou mudando de personalidade, vou enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo.” (PESSOA, Fernando, Carta a Adolfo Casais Monteiro (1935))

Aquele que cria heterónimos é, de facto, comparável a um dramaturgo que se esconde por trás de máscaras. As palavras pessoa e personagem têm como base a palavra persona, que significa máscara em grego. A máscara é algo que esconde mas também torna visível, algo que oculta e simultaneamente exhibe. Diria que a máscara é algo

mágico que tem o poder de iludir. A máscara pode ter uma função catártica e de libertação, já que oculta uma identidade que se sente suficientemente protegida para poder exhibir outra identidade, expelindo desta forma, algo que estava reprimido.

Ao criar heterónimos, uso a máscara para me tentar alienar da angústia de não saber quem realmente sou e para obter o prazer que brota dos vislumbres momentâneos da descoberta do meu ser. A propósito da máscara, José Saramago escreveu:

“Há vertigem neste jogo. As máscaras olham-se sabendo-se máscaras. Usam um olhar que não lhes pertence, e esse olhar, que vê, não se vê. Colocamos no rosto uma máscara e somos outro aos olhos de quem nos olhe. Mas de súbito descobrimos, aterrados, que, por trás da máscara que afinal não poderemos ser, não sabemos quem somos. Está portanto por saber quem é Fernando Pessoa.” (SARAMAGO, José – documentos electrónicos)

O poeta constrói essas máscaras a partir de palavras que sugerem imagens. Considero, portanto, o trabalho do poeta, mais abstracto, na medida em que é o discurso literário que compõe a imagem e não existe qualquer suporte concreto dessa imagem. O artista visual, pelo contrário, é alguém que formaliza as imagens que constrói mentalmente. Apesar de todos os meus projectos se relacionarem de forma muito próxima com esta ideia de máscara, na medida em que constituem alterações da minha identidade, o projecto onde isso se torna mais evidente é *HETERONYMUS* (ver). Aqui, tal como na *Commedia dell'arte* ou *commedia delle maschere* (comédia italiana de improviso realizada nas praças e ruas – século XVI/ século XVIII), a máscara é um elemento extremamente relevante na composição das personagens. As máscaras utilizadas naquele tipo de actuações, deixavam a parte inferior do rosto descoberto, permitindo uma dicção perfeita e uma respiração fácil, ao mesmo tempo que proporcionavam o reconhecimento imediato da personagem pelo público. Em *HETERONYMUS*, a máscara é o meu próprio rosto pintado e mais que o rosto, a máscara é aquilo em que me transformo para além desse rosto. O rosto pintado é como uma máscara movível, uma máscara que apesar de manter a forma do rosto sobre o qual se afirma, o torna quase irreconhecível.

1.2. Rotina/criatividade

No que diz respeito ao meu método de trabalho, talvez porque o que faço está muito próximo da vida, posso dizer que existem duas fases distintas. Existe uma fase a que chamo a fase de absorção, que se caracteriza por um período de invisibilidade, uma vez que é uma fase de pouca ou mesmo nenhuma produção. É uma fase caracterizada pela acumulação de uma grande diversidade de coisas e saberes. E, por outro lado, existe uma fase de produção excessiva, obsessiva, como se tivesse a necessidade de despejar os conteúdos que, ao longo daquele tempo, foram lentamente “mastigados” pela mente. Depois de uma grande névoa em que todos os fragmentos absorvidos estão dispersos, a pouco e pouco tudo se vai transformando, estabelecendo relações entre si até chegar o momento em que sinto o desejo de expelir o acumulado. E nesse momento, tudo se edifica rapidamente numa harmonia espantosa, como se houvesse uma força para além da de quem está a criar:

“ E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. (...) Criei, então, uma coterie inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa.” (PESSOA, Fernando, Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos (1935))

Ora, em ambas as fases que descrevi, é fundamental que a mente esteja afastada de qualquer forma de rotina. A rotina é o fenómeno que resulta na acomodação do pensamento. O acto criativo exige um olhar extremamente atento sobre as coisas, sobre tudo o que nos rodeia e tudo o que existe dentro de nós. Há uma relação permanente entre o exterior e o interior. A vida de alguém que cria é uma vida que transcende a rotina. Todas as experiências que vive podem ser homogéneas. O segredo está em conseguir encontrar a diferenciação no seio da homogeneidade, em libertar-se da rotina ao ponto de ter a capacidade de renovar o que se encontra estagnado e petrificado.

1.3. Convenções/progresso

Não sei por que razão, mas a essência humana tem uma tendência irremediável para estruturar tudo o que é cognoscível, tudo o que existe, de forma a criar uma estrutura encerrada sobre si mesma e que tende a ficar paralisada. A convenção é definida por aquilo que é admitido entre os homens, principalmente por efeito do hábito. Ora, a arte existe precisamente para subverter as convenções, para desfazer o hábito, para fazer ver o hábito de uma forma diferente. E é por essa razão, que um artista é muitas vezes confundido com um louco. A sua função é subverter as normas do jogo, mostrar de que forma é possível jogar o mesmo jogo, criando novos pressupostos a partir das normas existentes. É por isso que criar é como brincar. Criar é uma brincadeira de adulto porque para o fazer é necessário ter um certo tipo de consciência que uma criança não possui.

Uma obra de arte não é a recusa das convenções, mas antes uma luta travada contra as convenções. A ideia de progresso, no sentido de evolução, é o resultado dessa luta. Como afirma Hauser:

“uma obra de arte deve exprimir a sua própria concepção do mundo, nova e específica se tiver de ter algum valor em si própria, e na verdade alguma qualidade estética. Para cada género de arte, a inovação não é só uma justificação para a sua produção, mas também um componente do seu ser. Porém, nenhuma obra, por maior que seja a sua originalidade, pode ser nova sob todos os pontos de vista, em cada um dos seus elementos e aspectos. Toda a obra de arte que tenha surgido num contexto histórico – isto é, toda a arte que conhecemos – manifesta características convencionais assim como originais.” (HAUSER, Arnold, 1988: 319)

O artista vive portanto num conflito constante entre as convenções e a inovação. Entre a prisão e a libertação. Na realidade, o artista é alguém que aspira à liberdade, através da criação, mas nunca chega a ser realmente livre. O máximo que pode fazer é iludir-se no prazer de provocar a desordem, criando uma nova ordem que é sua.

Os membros da companhia holandesa Warner & Consorten (actua somente em espaços públicos), composta por artistas visuais, bailarinos, músicos e criadores teatrais, afirmam:

“Confrontamos, y experimentamos juntos, activamente. En un paisaje urbano ordenado,

mostramos el placer del desorden. Tal como hacían los artistas de Fluxus, no hablamos de política; y sin embargo, somos políticos.” (*flyer Warner & Consorten*)

Todos os projectos que tenho vindo a desenvolver, caracterizam-se por uma espécie de desvio. Não penso essa forma desviante como a criação de uma desordem, mas antes como a criação de uma nova ordem, que é resultado da alteração da ordem comum das coisas. Essa deformação é o que distancia o trabalho da realidade e o aproxima da ficção. Esta ordem, fora de ordem convoca o inesperado e a estranheza, que utilizo como instrumentos de consciencialização. Confronto as pessoas com outra realidade, para que reflitam sobre a sua realidade. A melhor forma de fazer alguém pensar numa coisa, é dar-lhe a ver o outro lado dessa mesma coisa.

Este modo de actuação reflecte um posicionamento político que tem que ver com o inconformismo e a vontade de mudança.

A arte precisa de se libertar de todas as convenções para ser arte, ou pelos menos precisa de se saber apropriar das convenções para as destruir.

Capítulo II

2. Experimentação, coerência e repetição

2.1. Inconsciente e processo criativo

No seu livro *Do Espiritual Na Arte*, Kandinsky faz referência ao princípio da necessidade interior afirmando que toda a criação deriva de um fervor de espírito, de um desejo espiritual. Afirma: “ Pelos caminhos tortuosos do novo reino, infinitamente cruzados em sombrias florestas virgens, pelos abismos vertiginosos abertos às grandes elevações montanhosas, o pioneiro será conduzido firmemente pelo guia infalível a quem se deverá entregar: o princípio da Necessidade Interior.” (KANDINSKY, Wassily, 1999: 108) De facto, há uma infinidade de razões que me levam a criar, mas a razão fundamental deriva de uma força ou necessidade interior que me ultrapassa, que não domino. É, pois, nesta falta de controlo que entramos no domínio do inconsciente. Aliás, esta ideia de inconsciente, a meu ver, não é desconexa do sentimento de perda de identidade. O acto criativo é um momento de desconstrução da identidade que se afunda no inconsciente, na tentativa de tornar a identidade consciente. Essa consciência da identidade, que rapidamente se desvanece, encontra-se algures submersa na obra produzida. Digo que se desvanece, não da obra, mas do artista que a concebeu, pois para a próxima obra, ele irá procurar outra das suas identidades. É um jogo infinito, este vai e vem entre consciente e inconsciente, entre inconsciente e consciente. Quando, de repente se tem a sensação de que tudo se clarifica no objecto artístico, volta-se novamente à dúvida e confusão próprias da inconsciência. No seu texto *Le Processus Créatif*, Marcel Duchamp, fala nesta relação intricada do inconsciente com o processo criativo:

“Durante o acto da criação, o artista vai da intenção à realização passando por um meandro de reacções totalmente subjectivas. A luta em direcção à realização é uma série de esforços, de angústias, de satisfações, de rejeições, de decisões que não podem nem devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desta luta é uma diferença entre a intenção e a sua realização, diferença da qual o artista não é de modo nenhum consciente”. (DUCHAMP, Marcel, 2002: 211)

Essa série de esforços, angústias, etc, que Duchamp refere, não é mais do que a luta

entre o consciente e o inconsciente. Durante o processo criativo, existem momentos de elucidação, de “luz” e momentos de “escuridão” que estão ligados ao inconsciente. Escuridão, não no sentido de vazio, mas antes no sentido de confuso e de indefinido. No processo criativo, o inconsciente é como um caos à espera de ser organizado pela consciência.

Existe uma dualidade temporal entre a realidade e o sujeito que cria e aquilo que está a ser criado. O artista, enquanto produz a sua obra, é, por vezes, transportado para um tempo virtual, um tempo fora do tempo:

“Ora a heteronímia supõe uma clivagem: eu não me limito a escrever versos, invento alguém dentro de mim que os escreve. Eu, que invento esse alguém, sou o verdadeiro sujeito da escrita, mas simultaneamente sou outro, não existo actualmente como sujeito que escreve (é a personagem que inventei que escreve): nesse sentido posso dizer, enquanto “criador disto tudo [dos heterónimos]”, que existo apenas virtualmente. Existir virtualmente é existir fora do tempo. Ou seja, a heteronímia implica uma estranha clivagem do tempo, que deixa de um lado um “sujeito” fora do tempo, ou num tempo imemorial, virtual, e do outro, o sujeito-personagem que escreve no tempo actual, cronológico”. (PESSOA, Fernando, 1999: 54)

É esta clivagem temporal que eleva a obra de arte a um patamar distinto do da realidade concreta, dotando-a de estranheza e enigma.

Em *HETERONYMUS*, é como se *Azul*, *Vermelho* e *Preto*, invadissem o meu ser, cada um no seu momento, agindo de acordo com as suas vontades, os seus desejos, as suas personalidades. Eles são a incarnação do meu inconsciente, ou seja, são o meu inconsciente tornado palpável e portanto consciente. No entanto, devo referir que o artista só tem consciência deste consciente, algum tempo depois da conclusão da obra.

Por vezes, sinto as personagens que me habitam de forma tão real que me esqueço que são desvios à realidade, que são produtos da imaginação. Não raras vezes, aconteceu-me estranhar as reacções mais admiradas do público perante os meus projectos. A concentração numa realidade fictícia é tão grande que, por momentos a julgo como real e normal. Esse sentimento é aquilo que me permite sair de qualquer tipo de introversão e constrangimento abrindo-me o caminho para a libertação.

Fernando Pessoa também reflecte sobre esta confusão entre real e irreal, duvidando até da realidade da sua própria existência:

“Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me acercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar.” (PESSOA, Fernando: Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos (1935)).

A meu ver, o consciente é algo que se encontra no âmbito do real, o que não significa que algo inconsciente ou irreal, não possa pertencer à realidade. A partir do momento em que dou vida a *Azul*, *Vermelho* e *Preto* (ou me dão vida eles a mim), estes personagens constituem-se como uma irrealidade na realidade, ou melhor, uma irrealidade real.

2.2. Ensaio e improvisação

Existe, em minha opinião, um paradoxo entre o método de produção no ensaio e na improvisação. Se por um lado o ensaio retira a espontaneidade da peça, tornando-a artificial e sem entusiasmo para quem a produz, por outro lado, é inquestionável que o ensaio permite aprofundar determinados aspectos da obra, tornando-a mais perfeita, mais “limpa”. Todo o “ruído” desaparece. Aqui torna-se interessante, por exemplo, estabelecer um paralelo com a pintura, na sua acepção clássica. A pintura dita acabada, é comparável a uma peça ensaiada até ao limite. Enquanto que a pintura inacabada, onde o erro é valorizado como fazendo parte do processo criativo, é equivalente a uma peça experimental com grande grau de improvisação.

A forma como tenho trabalhado não exige qualquer tipo de ensaio, a não ser um ensaio mental. Tudo é construído mentalmente. Quando tenho a acção idealizada ao ponto de achar que a posso pôr em prática, transponho-a para a realidade. Antes disso, a ideia

encontra-se em processo de amadurecimento. Tal como um embrião, a obra necessita de um tempo de gestação, até se constituir ao ponto de poder nascer. Diria portanto que a minha noção de ensaio tem que ver com esta fase de amadurecimento, crescimento e construção mental da obra. É um ensaio invisível, mas visível para mim. Vejo a obra finalizada antes de a concretizar, com todos os pormenores. Neste processo, vou acrescentando isto e aquilo, retirando isto e aquilo até ao momento de expelir a obra. Este momento é como um vómito mais ao menos controlado, de prazer e sofrimento, é aqui que a obra se exterioriza de forma fugaz e irrepitível. É óbvio que alguns aspectos da obra são incontrolláveis e se distanciam da elaboração mental, mas esses são aspectos que tem que ver com os contextos em que a obra é apresentada e com a interacção do público, quando esta existe. São aspectos que vão para além daquilo que consigo controlar, portanto não os posso conceber mentalmente à priori, posso sim, idealizá-los, mas não ter uma noção exacta do que vai acontecer. Esses momentos, são os momentos de surpresa para mim própria. É claro que tudo é surpresa, mesmo a parte da acção mentalmente estruturada, porque estou simultaneamente a vivê-la e a dar-lhe vida. É por isso que a meu ver, o ensaio, apesar de lhe reconhecer algumas vantagens, contribui para a morte da obra, porque se vive algo de semelhante uma, duas, três vezes, o que faz com que a surpresa se desvaneça gradualmente. John Cage afirmava:

”Uma peça musical indeterminada, por mais que soe como se fosse totalmente determinada, é, acima de tudo, desprovida de intenção, de modo que, em oposição à música de resultados, duas execuções da mesma serão muito diferentes.” (CAGE, John, 2007: 156/157). A indeterminação permitia “flexibilidade, mutabilidade, fluência, etc.”, e também levava à noção de “música não intencional” de Cage, que segundo ele, serviria para o ouvinte compreender que “a sua própria acção é a audição da peça – que a música, por assim dizer, é mais dele do que do compositor”.

Merce Cunningham, por outro lado, e no que respeita à criação de novas práticas coreográficas diz:

“Ocorreu-me que os bailarinos podiam recorrer aos gestos que faziam normalmente. Se eram aceites como movimento na vida quotidiana, porque não o seriam no palco?” (CUNNINGHAM, Merce, 2007: 157)

“Era necessário, dizia, apreender a natureza inerente a cada circunstância, de modo a que se possa atribuir valor intrínseco a todo e qualquer movimento. O coreógrafo reforçou esse respeito pela natureza das circunstâncias com o uso do acaso na preparação de obras como *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951), em que a ordem das “nove emoções permanentes do teatro indiano clássico” era decidida pelo arremesso de uma moeda.” (GOLDBERG, Roselee, 2007: 157)

No que diz respeito às acções que produzo, não se tratam de acções totalmente indeterminadas, mas como é óbvio, possuem uma dose de indeterminação pelas razões que referi anteriormente. Apesar de como diz Cage, “duas execuções da mesma (peça) serão muito diferentes”, isso já significa que haverá mais que uma execução da mesma peça. Por enquanto, o meu método assenta em pressupostos diferentes destes. Cada peça é uma única peça e é apresentada apenas uma vez. Tem apenas uma vida. Cada ideia só é válida uma vez, e só faz sentido num determinado contexto e tempo. Realizar o mesmo projecto mais que uma vez é como trabalhar sobre algo que se encontra fora do prazo de validade.

Parece-me, em alguns casos, que o ensaio pode ser utilizado como uma tática mercantilista, antítese de qualquer intenção experimental e de investigação. Acerca deste assunto, Bourdieu pronunciou-se da seguinte forma:

“os teatros “burgueses”, empresas comerciais ordinárias cuja preocupação com a rentabilidade económica obriga a estratégias culturais de uma prudência extrema, que não assumam riscos e não fazem seus clientes assumi-los: propõe espectáculos testados ou concebidos segundo receitas seguras e confirmadas, para um público idoso, “burguês” (quadros profissionais, membros das profissões liberais e chefes de empresa), disposto a pagar preços elevados para assistir a espetáculos de simples divertimento que obedecem, tanto em seus motivos quanto em sua encenação, aos cânones de uma estética inalterada há um século (...)” (BOURDIEU, Pierre, 1996: 186)

Normalmente, o ensaio é o trabalho que permite evitar o erro na apresentação final da peça. Podem também existir ensaios com a intenção de expor os erros, mas neste caso, serão já erros “domesticados”.

Reconheço, no entanto, que o ensaio pode ser fundamental e imprescindível na

realização de alguns projectos, nomeadamente aqueles de índole colectiva. O ensaio não tem necessariamente que conduzir à cristalização da obra, se aplicado com pertinência e de forma moderada.

Capítulo III

3. Contextos de inserção e apresentação da obra de arte

3.1. Alteração/deformação do sentido da obra (heteronímia espacial)

Ao longo da minha investigação, tenho vindo a interessar-me cada vez mais pela questão do contexto de apresentação da obra de arte. É impressionante como o contexto pode alterar completamente o sentido da obra. Basta pensar na fonte de Marcel Duchamp, para perceber como o contexto é fundamental na leitura da obra. O mesmo objecto fora do espaço expositivo, passaria completamente despercebido e para além disso, seria um objecto com uma funcionalidade pertencente a um quotidiano sem importância. De fonte, passaria a um mero urinol, igual aos demais urinóis. A propósito disto, Bourdieu escreveu:

“ Em matéria de magia, não se trata de saber quais são as propriedades específicas do mágico, ou as dos instrumentos, das operações e das representações mágicas, mas de determinar os fundamentos da crença colectiva ou, melhor, do desconhecimento colectivo, coletivamente produzido e mantido, que está no princípio do poder de que o mágico apropriase: se, como o indica Mauss, é “impossível compreender a magia sem o grupo mágico”, é que o poder do mágico é uma impostura legítima, coletivamente ignorada, portanto, reconhecida. O artista que, ao apor seu nome em um ready-made, confere-lhe um preço de mercado sem relação com seu custo de fabricação deve sua eficácia mágica a toda a lógica do campo que o reconhece e autoriza; seu acto não seria nada mais que um gesto insensato ou insignificante sem o universo dos celebrantes e dos crentes que estão dispostos a produzi-lo como dotado de sentido e de valor por referência a toda a tradição da qual suas categorias de percepção e de apreciação são o produto.” (BOURDIEU, Pierre, 1996: 195)

Desta reflexão concluo que o contexto determina o valor atribuído à obra, ou mesmo, de forma mais radical, creio que qualquer objecto apresentado num determinado contexto é passível de ser considerado uma obra de arte. Como é óbvio, não estou a fazer o ingénuo julgamento de que qualquer coisa pode ser arte, mas antes, que qualquer coisa

apresentada inteligentemente num determinado contexto pode ser interpretada como arte. Mas aqui, já passaria à questão de perguntar o que é arte e como aquilo que faço é a tentativa de responder a essa questão, dou por terminado o meu discurso a esse respeito. No entanto, o que quero realmente dizer é que o contexto, para além de incorporar a obra, é factor determinante na sua leitura.

É muito diferente apresentar uma obra numa galeria ou desenvolver uma acção no espaço público. O White Cube apesar de ter a pretensão de ser um espaço neutro, tem um peso enorme na interpretação da obra, diria até que tem um peso maior que o espaço público, na medida em que isola a obra de qualquer “ruído”, obrigando a que o espectador olhe para a obra e apenas para a obra. Pode olhar para o tecto e as paredes brancas, mas o foco da sua atenção deslocar-se-á naturalmente para o que se distingue de todo aquele branco, apesar de que existem casos em que a obra se confunde no branco (como é o caso, por exemplo, do trabalho de Fernanda Gomes, exposto em 2007, no Museu de Serralves) ou em que as paredes são pintadas ou totalmente preenchidas com a própria obra (como por exemplo a obra de Thomas Hirschorn, também exposta em Serralves, em 2006), mas esses são casos de artistas que questionam precisamente esta noção de espaço neutro.

O que pretendo é relacionar a ideia de criar diferentes identidades (heterónimos) com a ideia de fazer circular essas identidades por contextos e lugares também eles com identidades distintas. Ou seja, pretendo associar e relacionar ambos, a identidade do lugar e a identidade de um personagem que crio.

3.2. Diferentes níveis de interpretação

Quando se fala em interpretação, normalmente pensamos na noção de contemplação. A ideia de contemplação é algo que deve ser questionado quando nos referimos a uma obra cuja natureza tem que ver com o movimento. No que diz respeito à performance ou a qualquer tipo de intervenção ou acção artística, a contemplação propriamente dita, não existe. A contemplação pressupõe um tempo de reflexão e apreciação, portanto requer uma imagem ou objecto estático. Ora, numa sociedade caracterizada pelo imediatismo, a contemplação é um conceito em vias de extinção. Não obstante, no tipo de acção que desenvolvo há espaço para um momento de contemplação, mas esse momento não diz respeito à acção *in loco*, ao acontecimento da performance. Essa contemplação pode

existir quando a documentação da acção é exposta em forma de vídeo ou fotografia, mas mesmo neste caso, tenho dúvidas no que diz respeito ao vídeo como um medium aberto à contemplação. O que me parece é que a visualização de um vídeo é semelhante ao reviver da acção num segundo nível.

As interpretações possíveis daquilo que produzo, variam não só consoante o contexto de inserção da obra, mas também mediante o médium utilizado e os diferentes tipos de público referentes a cada contexto. *Azul, Vermelho e Preto*, tem diversas formas de existência. As interpretações que deles derivam são distintas se vistos na rua, em vídeo, ou num auditório.

Como espaço vivo que é, a rua é o lugar por excelência da diversidade e da liberdade e portanto, contém em si, uma riqueza inigualável de conteúdos sócio/culturais. A rua, como espaço intermédio dos espaços privados, deixa tudo a descoberto. Não existe outro lugar onde as interpretações sejam tão diversificadas. Na rua, gera-se uma espécie de enigma na interpretação, não só pelas qualidades artísticas do projecto, que se encontra fora do território da arte, mas também pela condição de um público que se depara com a obra de forma desprevenida.

Por outro lado, na exposição de vídeo, a acção, já não possui as mesmas características de quando aconteceu na rua. Se antes, ela era já uma visão individualizada da realidade, no vídeo, ela é a transformação dessa visão, numa visão ainda mais individual. É uma espécie de olhar sobre o olhar do acontecimento, trata-se de uma selecção à lupa, de uma revisão de conceitos e imagens. Nesta fase, o projecto pode ou não ser exibido no território da arte, sendo ou não apreciado por um público especializado ou interessado. O vídeo permite que o propósito das minhas acções seja percebido pelo público de um ponto de vista mais distanciado. Distanciado no sentido em que permite um olhar sobre o que já aconteceu.

No auditório, as interpretações dependem de um público que se desloca propositadamente para assistir à peça. Penso que esta é a situação em que o projecto se encontra mais completo. *Acervo de Heterónimos* é a junção de todos os momentos numa peça. Este projecto é constituído pelos vídeos das acções realizadas na rua, e por uma nova acção idealizada a partir das anteriores.

Concluindo, dos meus projectos, fazem parte a recolha e a investigação das diversas interpretações da obra, num contexto histórico e temporal concreto. Acerca deste assunto, Umberto Eco escreveu:

“a teoria da interpretação, a partir do momento em que respeita a autonomia da obra, não pode deixar de a ligar ao contexto histórico próprio – e exige ao mesmo tempo que a obra continue a produzir história, a história das suas leituras.” (ECO, Umberto, 2008: 31)

A obra de arte está aberta a uma infinidade de interpretações. No entanto, não podemos esquecer que essa infinidade tem os seus limites. A obra não pode deixar de ser o que é, nem deixar de transparecer a essência do artista. A interpretação é aquilo que deriva da interacção entre três elementos fundamentais: o artista, a obra e o público:

“ A interpretação é exercício de «congenialidade», fundada na unidade fundamental dos comportamentos humanos postulada por um mundo de pessoas (...) a congenialidade pressupõe um acto de fidelidade àquilo que a obra é e de abertura à personalidade do artista; mas fidelidade e abertura são exercício de uma outra personalidade, com as suas alergias e as suas preferências, a sua sensibilidade e os seus segredos. E estes dados existenciais impediriam a interpretação, se perante eles se apresentasse um objecto fechado e definido de uma vez por todas (...) A pessoa torna-se órgão de acesso à obra e, revelando a obra na sua natureza, exprime-se ao mesmo tempo a si própria; torna-se, por assim dizer, conjuntamente a obra e o seu modo de ver a obra.” (ib;id:31/32)

Ao contrário do que acontece na pintura tradicional, em que a presença do artista se encontra apenas implícita na obra, no tipo de pintura viva que produzo, o público tem uma relação directa comigo e com a minha obra, pela simples razão de que sou a própria obra ou faço parte dela.

No caso do vídeo a situação é um pouco diferente, já que o público tem uma relação mediada com a obra. Apesar disso, este pode usufruir do meu interior, a partir do meu exterior, da minha aparência e da aparência das coisas que crio.

Tendo em conta os limites impostos pelas características do artista e pelas características que este impõe na sua obra, é dada ao público a liberdade de interpretar.

3.3. Diversidade de públicos e receptividade da obra de arte

Ao longo do tempo e no que se refere à minha prática artística, tenho vindo a deparar-me, cada vez mais de perto, com a problemática da relação do público com a obra. Passo a citar algumas das questões que me surgiram durante o processo de reflexão e concretização dos vários projectos, para as quais vou obtendo resposta à medida que continuo a produzir, estando, por isso, as respostas a algumas destas questões, implícitas no meu trabalho prático:

- como é que o público pode ou não ser implicado na obra como membro activo e participante;
- de que forma o público contribui para a própria construção da obra, sendo encarado como um elemento fundamental para que a obra se complete;
- de que forma o público acrescenta sentidos à obra;
- perceber a multiplicidade de interpretações da obra, mediante as diferentes características dos diferentes tipos de público;
- público que se depara acidentalmente com a obra e o tipo de reacções inesperadas que daí derivam. E o contrário, público que se desloca propositadamente para assistir a uma peça ou para contemplar uma obra.
- expor o processo de construção da obra no espaço público. Será que o público/transeunte ao ter acesso a apenas uma das fases do processo perde a ideia geral da obra, ou simplesmente apreende cada fase como sendo uma obra?
- relação do público com a performance ao vivo/relação do público com a obra editada e apresentada em vídeo;
- perceber o público perante a obra, dentro da instituição (museu, galeria, etc) e fora da instituição (espaço público, etc).

Acerca desta relação do público com a obra no meu trabalho, Fernando José Pereira escreveu:

“Os trabalhos que a Filipa tem apresentado possuem um grau de estranheza equiparável a uma forte empatia com o espaço onde são realizados, para além disso, a própria artista nunca se furta ao diálogo com os transeuntes que a abordam e que, desta forma, vão tentando entender um universo que lhes escapa decisivamente.

Esta é, contudo, uma análise parcial já que o trabalho só se dá por finalizado quando é encetada uma espécie de transfiguração determinante que lhe permite passar da condição performativa, quer dizer, do contacto directo com o espectador, à condição videográfica, isto é, a um relacionamento mediado. Para além do mais existe uma outra mudança que se afirma ainda mais importante: o trabalho passa do espaço público para o espaço “protegido” do museu ou da galeria, isto é, introduz-se definitivamente no território da arte.” (Fernando José Pereira, Dezembro de 2007 – excerto do texto para o livro do evento de comemoração dos 15 anos da Bolsa Ernesto de Sousa)

Por outro lado, Né Barros, reflectiu também sobre esta questão do público, num artigo em que faz referência aos seus projectos Vaga I e Solistas I, realizados nas estações de metro do Porto (S.Bento e Trindade respectivamente). Estes projectos foram idealizados, tendo em conta a interacção com o público. Como a Né afirma: “Aqui, o público funciona como um protagonista invisível, ele está sempre a pairar sobre toda a experimentação, é referência e motor das improvisações (...) O público é o Outro e neste sentido os grandes temas são sempre os da identidade e da representação (...) É por aqui que surge outro grande tema que é o da comunicação e por oposição o da incomunicabilidade.” (Barros, Né, 2008: 34/35)

Conclusão

A conclusão, no que diz respeito ao âmbito artístico é algo que não existe, pelo que qualquer tentativa de fechamento desta dissertação será despropositada.

Poderei dizer, quanto muito, que os projectos produzidos ao longo deste ano são o resultado das conclusões colhidas nos projectos do ano anterior, mas, sendo assim, poderei também dizer que o projecto do ano passado é ele mesmo o conjunto das conclusões do projecto do ano anterior e assim sucessivamente. Situo-me, por isso, num emaranhado com um fio condutor infinito.

No entanto, apesar destas considerações “anti-conclusivas”, poderei fazer um pequeno resumo daquilo que foram, em geral, as minhas intenções.

Todo o trabalho realizado anteriormente incidia já, nesta ideia de construção de diferentes personalidades. Elas eram criadas para servir o propósito da ideia de cada projecto. Esses outros de mim própria, funcionavam como complemento da obra e não como elemento principal.

Ao invés, no projecto deste ano, as diferentes máscaras da minha identidade são uma tentativa de a desmascarar. A prática artística que desenvolvo é uma incessante tentativa de entendimento do meu interior, através de um exterior (contexto social) e vice-versa. Mas nesta relação recíproca entre o que sou e o que me rodeia, os diversos sujeitos que crio a partir de mim, são a peça fundamental do jogo.

A questão dos heterónimos é abordada na minha investigação, de duas formas distintas: primeiro de um ponto de vista divergente, isto é, tendo em conta a singularidade da identidade de cada sujeito/personagem que é distinto ou oposto ao seguinte. São exemplo desta procura os projectos *Lépido Sacripanta* e *Semi-Quadrúpede Prisioneiro*.

Depois, de um ponto de vista convergente, na medida em que, cada heterónimo é potenciado quando entendido como parte de um todo. O projecto *HETERONYMUS*, constituído pelos personagens *Azul*, *Vermelho* e *Preto*, é o estudo desta segunda hipótese.

Como forma de clarificar estas ideias, deixo aqui uma breve síntese de cada um dos projectos:

Lépido Sacripanta - A ideia de circulação está presente neste projecto. Cada lugar altera o sentido a esta “peça” nómada. Trata-se de uma tela que se torna portátil pela sua

fusão com um corpo que se move. É um ser híbrido, composto pelo contraste entre o movimento e o estático, entre o real e o representado.

Num dos lugares por onde passo, esta pintura de um nu masculino é colocada ao lado da escultura de um nu feminino. As duas grandes formas de expressão das artes plásticas estão “de mãos dadas” nesse momento e ambas estão materializadas em modelos clássicos de representação. Pintura e escultura são inertes e completam-se, à excepção da “cara” da pintura que é o único elemento vivo e responsável por parte do grau de estranheza inerente à composição deste cenário. Personagens sorridentes, a olhar para o mesmo lado, como se estivessem coniventes em relação à sua condição existencial. A escultura paralisada e a pintura, dependente de uma prótese humana que lhe confere movimento.

Semi-Quadrúpede Prisioneiro é uma metáfora da condição existencial. Qualquer sentimento de liberdade ou autonomia é ilusório. Vivemos como que amarrados e puxados por uma trela, conduzidos por poderes superiores: normas e regras de conduta estabelecidas por todo um sistema social que nos reprime e abafa a individualidade. A concretização deste projecto funciona como catarse desta condição, permitindo uma reconstrução da interioridade, que paradoxalmente conduz a uma libertação relativamente aos condicionalismos exteriores. Este ser ficcional é um ser híbrido, com características entre o homem e o animal, que vagueia pelas ruas e que oferece ossos a quem passa como forma de captar a atenção para a situação em que se encontra. O osso não é um mero objecto, ele tem aqui um significado muito preciso. É o símbolo da partilha de uma mesma condição, desse estado de sujeição que caracteriza a vida de ambas as partes. Com uma gravação embutida no pêlo cor-de-rosa choque, de uma voz humana a latir em loop entre sons agressivos e sons piedosos, este ser, vive num aprisionamento, subordinado a quem o conduz.

HETERONYMUS foi realizado com o apoio de La Casa Encendida, em Madrid.

Inicialmente pensei neste projecto, como sendo constituído por três partes. Cada uma dessas partes correspondia a um personagem/heterónimo indissociável de um cenário

que lhe fosse próprio e que o definisse. A ideia era aprofundar a relação entre pintura, objectos e o corpo/identidade, reflectindo sobre conceitos como real/representado, estático/movimento. As pinturas e objectos seriam manipulados e mostrados em momentos chave, tendo em conta a sua dependência em relação aos movimentos do corpo e ao conceito do projecto.

Corpo, pintura, objectos e som, complementavam-se, constituíam um todo, construía um cenário. A intenção seria explorar o som específico de determinados objectos e a voz de cada personagem. Não se tratava de construir uma narrativa teatral ou uma acção objectiva e absolutamente coerente, nem tão-pouco construir tipos de personalidade facilmente identificáveis, mas antes criar uma realidade caracterizada pela dúvida e estranheza. Cada heterónimo possuiria um universo muito próprio, mas distante dos estereótipos de personalidade existentes na sociedade.

O objectivo final seria fazer circular o projecto, ou seja, adaptá-lo talvez através da sua inadaptação, a vários contextos. Exibir e expor o projecto em diferentes locais. Transportar uma performance do palco para uma galeria, para rua ou para qualquer outro lugar. Aproveitar os resíduos da acção, tal como objectos, pinturas e vídeo, para analisar diferentes contextos de recepção e interpretação da obra.

Seria um projecto caracterizado pela ambivalência: ao mesmo tempo não se encaixando em nenhum lugar, ele encaixar-se-ia em todos os lugares, não dizendo respeito a um, mas a vários espaços.

Esta forma de abordar a arte poderia provocar alguns distúrbios em termos comunicacionais, uma vez que nem sempre iria conter a linguagem específica do contexto onde seria apresentada.

Este projecto de características nómadas, para além das preocupações existenciais do ser, colocaria em questão a linguagem e as características que definem cada contexto, cuja exterioridade evidenciava a condição interior de um sujeito múltiplo e indefinível.

Passo agora a descrever o resultado final deste projecto a partir das três partes que o constituem:

Azul, transporta uma gaiola que funciona como uma metáfora da vida, como símbolo do aprisionamento. Vazia, apenas emitindo som, a minha voz gravada em loop, a chilrear mecanicamente é como que um pedido de ajuda. É um ser aprisionado, cujo corpo se encontra fora da gaiola, em suposta liberdade, mas uma liberdade aparente e fictícia. Sou

um pássaro sem asas, subordinado às restrições terrestres e humanas.

Digo: Hola! Soy un pájaro azul, libera-me, por favor.

O abrir da jaula é o acto simbólico da libertação impossível. Da libertação imaginária.

Vermelho, tem um rádio portátil, e é portador de uma cultura e de uma língua diferente do contexto em que deambula. A cassette gravada propositadamente para a acção, contém música portuguesa, desde fado a rock e apenas uma música cantada em espanhol como ponto único de conexão e comunicação com o contexto.

O facto de não saber a totalidade das letras das músicas, reflecte aqui, um desprendimento relativamente ao ensaio conferindo espaço para a improvisação e para o erro, entendidos como factores integrantes do processo criativo.

Vermelho é o prazer de caminhar pelas ruas de Madrid com a cultura portuguesa. É a vontade de partilhar essa cultura.

Preto

Hola! Quieres ablar conmigo? Estoy aquí. Atiende!

Este é o discurso gravado em loop com a minha voz, dentro de um telefone.

Preto é a expressão do absurdo, da tentativa de comunicar através de uma impossibilidade de comunicação.

Este heterónimo repete insistentemente o discurso da gravação, por vezes alternando a ordem do discurso e acrescentando outras palavras ou sons.

Não deixando de ser um meio de comunicação, o telefone representa aqui a subversão dessa lógica comunicativa.

Estes três heterónimos que criei, *Azul*, *Vermelho* e *Preto*, são como fragmentos que deambularam pelas ruas de Madrid, cada um com a sua identidade e problemática. Relacionaram-se com os transeuntes, tentando mostrar a sua condição e recolhendo respostas às suas questões. Enriqueceram a sua personalidade através da experiência do contacto com diferentes formas de pensar, das várias pessoas com quem se relacionaram. Cada um para o seu lado, o que fizeram foi um percurso de descoberta, de partilha, e de fruição da cidade.

Como conclusão deste projecto, pretendo fazer uma selecção da documentação da vida destes personagens na rua e a partir daí, acrescentar outros significados, construir outras acções, tendo como ponto de partida as acções que existiram noutra contexto. Como se

através das memórias de algo que aconteceu, se criasse uma nova história, com uma nova narrativa. Não se trata apenas de mostrar o que aconteceu, mas de criar outra coisa a partir do acontecido, tendo em conta as suas particularidades e especificidades.

A ideia é reunir o material que foi anteriormente produzido e recriá-lo num novo contexto.

O projecto terá por título *Acervo de Heterónimos* e será apresentado no auditório de La Casa Encendida, em Outubro e Novembro deste ano, integrado no Festival En Tránsito.

Esta dissertação é uma obra inacabada, pelo que assumo todos os erros como integrantes do seu processo de construção.

Referências Bibliográficas

Monografias

BOURDIEU, Pierre – **As Regras Da Arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das letras, 1996. ISBN 85-7164-522-1

KANDINSKY, Wassily – **Do Espiritual Na Arte**. 4ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 1999. ISBN 972-20-1480-3

FOUCAULT, Michel - **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 2002. ISBN 972-699-303-2

LAERTIUS, Diogenes - **Lives of Eminent Philosophers**. Books VI-X, translated R. D. Hicks, The Loeb Classical Libray, Harvard University Press _ January 1925, ISBN 10: 0-674-99203-20

PESSOA, Fernando - **Textos De Crítica E De Intervenção**. Edições Ática, Lisboa. ISBN 972-617-017-6

GIL, José - **Diferença E Negação Na Poesia De Fernando Pessoa**. Relógio D'Água Editores, Fevereiro de 1999. Lisboa. Depósito Legal nº: 134899/99

GOLDBERG, Roselee - **A Arte Da Performance: Do Futurismo ao Presente**. 1988 e 2001 Thames & Hudson Ltd, Londres. 1ª Edição Portuguesa, Lisboa: Orfeu Negro, 2007. ISBN 978-989-95565-0-8

GOLDBERG, Roselee - **Performances, l'art en action**. 1ª Edição portuguesa. Paris: Thames & Hudson, 1999. ISBN 2-87811-168-0.

TOURNIER, Michel - **El crepúsculo de las máscaras: FotoGGrafía**. Edições Hoëbeke, Paris, 1992. Versão castelhana, Editorial Gustavo Pili, SA, Barcelona, 2002.

DUCHAMP, Marcel - **Engenheiro Do Tempo Perdido: Entrevistas com Pierre Cabanne**. 2.^a Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0257-6

GIL, José - **Metamorfoses Do Corpo**. 2.^a Edição. Lisboa: Relógio D'Água, 1997. ISBN 972-708-375-7

DAMÁSIO, António - **O Sentimento De Si: O corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência**. 12.^a Edição. Publicações Europa – América, Janeiro de 2001. ISBN 972-1-04757-0

FOUCAULT, Michel – **Isto Não É Um Cachimbo**. 2.^a Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Ref: 02450063

MEURIS, Jacques - **Magritte**. Köln: Taschen, 1999. ISBN 3-8228-6864-7

HAUSER, Arnold - **Teorias Da Arte**. 2.^a Edição. Lisboa: Editorial Presença, 1988. Depósito legal n.º 19 699

ECO, Umberto – **A Definição da Arte**. 2.^a Edição. Lisboa: Edições 70, 2008. ISBN 972-44-1266-0

Artigos de publicações em série

BARROS, Né - Público Protagonista Visível e Invisível. **VOCA** – Revista de arte no Porto. Porto. Depósito legal 278820/08. 2008, p. 33.

BARROS, Né – Dança: corpo número e corpo pós-pátria. **Arte & Identidade** – Revista Vinte E Um Por Vinte E Um. ESAP, Porto. ISBN 1646-4915. Nº 2, 2006, p. 104.

Documentos electrónicos

SARAMAGO, José – **As máscaras que se olham**. In *JL*. Lisboa, 26 de Novembro de 1985. Disponível em WWW: URL:<http://www.cfh.ufsc.br/~magno/mascarasolh.htm>>

FOUCAULT, M. – **Foucault: Blanchot, Bataille, Nietzsche e as experiências-limite. Entretien avec Michel Foucault** (281). («Conversazione con Michel Foucault» («Entretien avec Michel Foucault»; entretien avec D. Trombadori, Paris, fin 1978), *Il Contributo*, 4e année, no 1, janvier-mars 1980, pp. 23-84. In *Dits et Ecrits*, vol. IV, p. 41-95. Paris: Gallimard, 1994). Março 2006. Disponível em WWW: <URL: <http://catatau.blogspot.com/2006/03/14/foucault-blanchot-bataille-nietzsche-e-as-experiencias-limite/>>

LA RIBOT – **Estúdio 10: A Leveza Plástica Numa Intensa Presença: La Ribot**. Escola Superior de Dança, Instituto politécnico de Lisboa, 2006. Disponível em WWW: <URL: http://www.esd.ipl.pt/estudio10/2007/laribot_jan2007.html>

ANDRADE, Sandra – **Commedia Dell' Arte**. Disponível em WWW: <URL: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/commedia_arte.htm>

Filmes:

MONTEIRO, João César. *Vai e Vem*. 2003.

LYNCH, David. *The Elephant Man*. 1980.

LYNCH, David. *Mulholland Drive*. 2001.

LYNCH, David. *Inland Empire*. 2006.

GONDRY, Michel. *La Science des Reves*. 2006.

Concertos e performances:

- Vera Mantero & Guests (Vera Mantero, Brynjar Bandlien, Loup Abramovici, Marcela Levi, Pascal Quéneau, Andrea Stotter, Nadia Lauro, Boris Hauf, Jean-Michel Le Lez e Bojana Bauer). Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza., Festival de Artes Performativas TRAMA. Auditório de Serralves, Porto, Novembro 2007.
- CuiCui. CuiCui Box, Festival de Artes Performativas TRAMA. Praça dos Poveiros, Porto, Novembro 2007.
- Joan La Barbara (obras de Jonh Cage, Morton Feldman e Earle Brown), Auditório de Serralves – Ciclo paralelo à exposição “Robert Rauschenberg: Em Viagem 70-76”, Porto, Fevereiro 2008.
- Sei Miguel – Ciclo Isto é Jazz?, Culturgest, Lisboa, Maio 2008.
- Warner & Consorten (unexpected performances for unusual places), Patio de La Ampliación, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Maio 2008.
- Isabelle Schaud. Ohne Worte (Practicable). Arteleku, Programa Mugatxoan, San Sebastián, Junho 2008.
- Alice Chauchat/Frédéric Gies. The Breast Piece (Practicable). Arteleku, Programa Mugatxoan, San Sebastián, Junho 2008.

Exposições:

- Um Teatro sem Teatro. Museu Coleção Berardo, Lisboa, Janeiro 2008.
- Robert Rauschenberg: Em Viagem 70-76. Museu de Serralves, Porto, Março 2008.
- Jesper Just. It Will All End in Tears (2006). La Casa Encendida, Madrid, Maio 2008.
- Ellen Kooi. Velsersboek – Brug (Dentro por fora) (2000). La Casa Encendida, Madrid, Maio 2008.

Anexos

DVD 1

Projectos *Lépido Sacripanta* e *Semi-Quadrúpede Prisioneiro*.

DVD 2

Projecto *HETERONYMUS* (*Azul, Vermelho, Preto*).