

Monstruário

(e)feitos (a)pós e outras histórias

Dossiê de projeto

Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas

Aluno: Angelina Nogueira

Orientação: Maria Mire

Porto

2016

Agradecimentos

À Maria que acolheu a minha ideia

Ao Marcos e à Lena que estiveram comigo nas visitas e nas aventuras

À Raquel que fez magia

À Rita que me ensinou a dimensão da palavra ação na arte

À Cristina que sem saber me inspirou

À mana pela ajuda e paciência

À Lisa pela câmara e pela simpatia

À Ju, à Rebecca, à Ana e à Carol, pelas conversas

Ao David que me safava sempre

À Inês pela disponibilidade

À Filipa que é linda

Ao Dori e Paulo pela alegria e partilha

À mãe e ao pai que nem imaginam

Aos avós que também já não imaginam

À Dona Laurinda

E a todos os outros que mesmo não querendo saber ouviram e contaram parte(s) desta história

Resumo

Monstruário – (e)feitos (a)pós e outras histórias consiste num projeto que reescreve uma história através de um segundo olhar sobre imagens ou objetos relativos a espaços ou pessoas, com incidência na sua transladação e requalificação. Neste âmbito, é proposta uma viagem pelas minhas origens e pelas origens alheias, dentro do contexto do arquivo e da memória, ora fiel, ora afetada pela (des)organização das provas. Este projeto aproxima-se, assim, de um cruzamento entre o familiar e o não familiar, na inclusão de uma personagem desconhecida, da qual a informação hesita entre o real, a história contada de boca em boca, depoimentos e imagens correlacionadas. *Monstruário* constitui também uma análise do próprio processo de trabalho através de uma incidência na manipulação direta dos meios. A questão fundamental centra-se numa ideia de retorno, após mediação e recombinação de fragmentos inerentes aos *momentos* propostos e a uma reflexão sobre as relações com o espaço, a ação e o que resta da sua experiência.

Este projeto apresenta-se dividido em três distintas vertentes que se complementam entre si. Este documento constitui a parte escrita do projeto e contém, para além de referências descritivas e de pesquisa, uma componente de texto ficcional relacionada com a noção de trabalho. Uma segunda componente compreende-se como um atlas de imagens de carácter fragmentado e simbólico que, não obstante a sua autonomia, é, em vários momentos, invocado para estabelecer um confronto entre a palavra e a imagem. Estas duas componentes fazem a ponte para um terceiro episódio, ainda em aberto, que consiste na exposição do trabalho prático finalizado, por via de uma residência artística a acontecer no espaço Casa da Imagem, Porto.

Abstract

Monstruário – (e)feitos (a)pós and other stories is a project rewrites a story through a second look on images or objects relating to spaces and people, focusing on their transition and rehabilitation. In this sense, it is proposed a journey through my origins and the origins of others, in the context of the archive and memory, sometimes faithfully, sometimes affected by the (dis)organization of the proofs. This way, this project approaches to the relation between the familiar and the unfamiliar, including an unknown person whose stories hesitate between the real, the story told by word of mouth, testimonies and the images correlated with them.

Monstruário also consists of an analysis of the working process through a focus on the direct manipulation of the media. The fundamental issue focuses on an idea of return, after mediation and recombination of the proposed moments' fragments and a reflection on the relations with space, action and the remains of their experience.

This project has been divided into three distinct dimensions/domains which complement each other. This document consists of the written part of the project. In addition to descriptive references and research it contains a component of fictional text related with the notion of work.

The second component is understood as a fragmented and symbolic atlas of images that is, despite of its autonomy, various times invoked to establish a confrontation between the word and the image.

These two components make the bridge to a third episode that stills open, and consists of the exhibition of the completed practical work on Casa da Imagem, Porto.

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	4
Abstract	5
Índice	6
Introdução	7
Momento 1	10
<i>Sempre soube que a primeira recordação era tua</i>	10
<i>Volto/Tempo Terra #1</i>	14
<i>Volto/Tempo Terra #2</i>	14
<i>Volto/Tempo Concreto</i>	15
Momento 2	16
<i>Mo(n)struário</i>	16
Momento 3	25
<i>Diálogos</i>	25
<i>Volto/Passei a noite à procura. A única coisa que encontrei foi isto.</i>	28
Momento 4	32
<i>Uma janela fingida</i>	32
<i>Volto/Em busca</i>	35
<i>Volto/Céu Aberto</i>	38
Momento 5	42
<i>(A)pós</i>	42
Momento 6	46
<i>Dona Laurinda</i>	46
Momento 0	49
<i>Monstruário – (e)feitos (a)pós e outras histórias</i>	49
Conclusão	52
Bibliografia	56
Webgrafia	58
Filmografia	60

Introdução

Este trabalho é uma desculpa. Apresenta vários momentos que são, no fundo, tudo o que me assaltou durante o processo, quer de pensamento quer de conceção do trabalho. Este trabalho é a escrita, mas também o que está escrito. Este trabalho é trabalho. Ora feito por mim, ora feito pelos outros. Os outros que aqui falam. Também são uma desculpa para eu dizer o que quero. Mas são os outros que dizem.

Numa forçada construção temporal, que não é mais do que um empacotamento de ideias, este documento apresenta-se dividido por *momentos*, sendo que o primeiro é a procura e o último, o retorno.

Existe um discurso pessoal, na primeira pessoa que descreve experiências de pesquisa ou de produção artística assim como, em alguns momentos, uma referência direta a reflexões inerentes e/ou projetos anteriores. Aqui, um *volto* para voltar (volta e meia) ao que já foi feito. Em contraponto é também recorrente um discorrer que prevê um enquadramento teórico e cuja fundamentação se apresenta em forma de citações ou resenhas sobre pensamentos ou práticas de artistas e autores pertinentes. Em alguns pontos, paro para conversar com um amigo ou para recordar alguma situação.

Momento 1 – *Sempre soube que a primeira recordação era tua*. É sobre a ideia, as origens e as motivações do trabalho. Explico como surgiu a ideia e as dúvidas sobre como estabelecer ligações entre o pessoal e o alheio. Faço uma primeira apresentação da Lindinha, tal como me foi apresentada a mim. Volto a Tempo Terra #1 e #2 e à questão do tempo, em especial. O *Momento 2 – Monstruário* – refere-se, em primeiro lugar, a um mapeamento apresentado no primeiro momento expositivo e que tem como mote a acumulação e a apropriação de objetos e imagens. Neste seguimento é invocada a ideia de profanação segundo Agamben. *Diálogos – Momento 3* – discorre sobre o encontro e o confronto, numa substituição da imaginação pela imagem “real”. É questionado o papel do narrador face à ficção premente na história e há uma tentativa de aproximação de realidades entre o autor e sujeito da obra. Aqui são invocados autores como Walter Benjamin ou Roland Barthes. Diálogos *volta* aos trabalhos de vídeo e às coincidências, utilizando referências como Sophie Calle e Tacita Dean, com os quais são feitas analogias sobre processos e enunciados de trabalho.

O *Momento 4* insiste na imagem, sob o título *Janela Fingida*. Este capítulo reflete sobre a apreensão da imagem por parte do espectador e a forma como esta impera como dispositivo ficcional. Aqui são invocados artistas como Rosângela Rennó ou Christian Boltanski, numa reflexão sobre o modo como estes trabalham a imagem fotográfica numa correlação com a apropriação e a ficção. É feita uma incursão por trabalhos anteriores em que predominam conceitos como *imagem eco* ou o *filtro*, no âmbito da metodologia de trabalho. É introduzido o momento seguinte: *(A)pós – Momento 5*, que diz respeito ao trabalho de performance, com o mesmo nome, e a um ensaio sobre o poder da ação e do impulso no trabalho. As reminiscências da infância são também um ponto comum neste capítulo que sugere um regresso à questão do tempo e do poder deste sobre o espaço e os objetos. Conceitos como lugar e ruína aparecem como finalização deste capítulo para dar lugar ao sexto e penúltimo momento. *Momento 6 – Dona Laurinda* – tem como objetivo explicar de que forma esta personagem entra nesta história e de que forma a alimenta, tentando um enfoque em dados concretos sobre a sua existência e na forma como estes foram tratados.

No *Momento 0 – Monstruário – efeitos (a)pós e outras histórias* é apresentada uma resenha sobre a conceção da publicação que acompanha este projeto e que se define como um atlas de imagens fragmentadas, reivindicativas de um estado de procura e que tem como objetivo fazer a ponte entre a pesquisa e o trabalho prático a apresentar na exposição final.

Sim, tudo isto é uma desculpa para contar coisas enterradas numa pedreira de pedra preta.

Cada um destes momentos compreende-se como uma reunião das linhas transversais a um conceito, uma obra ou um pensamento e é acompanhado de discursos, sejam de pessoas ou de trabalhos que falam por si, de amigos ou de desconhecidos ou até mesmo de quem não é.

Esta divisão vem salientar as várias camadas de informação e as várias formas como esta é tratada, tentando ao máximo que nada do que deu origem ao trabalho final seja perdido. A crença de um processo como viagem, em que cada momento depende do que se traz e do que se leva. Um encontro. Um jogo de combinações e de escolhas.

Assim, este documento pretende fazer uma resenha de todo o caminho percorrido, numa tentativa de paralelizar as quatro linhas basilares: o poético, numa versão refle-

xiva sobre devaneios e pensamentos que vão surgindo relativos a conceitos ou modos de fazer inerentes; o prático, numa descrição do processo de trabalho e, em alguns casos, numa memória sobre a problemática do momento expositivo; o ficcional, que cruza o documental, o ouvido e o vivido e ainda um enquadramento teórico que busca um aprofundamento de conceitos ou metodologias apresentadas.

Esta variável entre orações tem como objetivo mostrar as várias perspectivas e formas de pensar desde o início dos processos até o culminar do trabalho. Neste sentido, é explicada a várias vozes a diversidade de *momentos* do projeto, os momentos que lhes deram origem e ainda os momentos de desvio desta viagem, numa premeditação do momento expositivo final.

A ausência da imagem é justificada pela utilização da publicação inscrita no *Momento O*. Este atlas sugere uma possibilidade de viajar na decisão de visualizar a realidade ou permanecer nos trâmites do imaginário. Este distanciamento entre o texto e as imagens permite também introduzir a ideia sobre o poder da imagem ficcional, justificando a sua forma de substituir a palavra.

O foco desta coordenação entre o presente texto e um atlas imagético centra-se, principalmente, na ideia de que o próprio trabalho de escrita já reivindica um lugar de criação, atuando, não só como revelador de processos de trabalho, mas também como um enunciado do trabalho a apresentar na exposição final e que resulta da presente pesquisa.

Momento 1

Sempre soube que a primeira recordação era tua

Eu não a conheço. Mas toda gente que conhece aquele sítio a conhece ou já ouviu falar dela. Escrevia poemas – quadras, dizem – e pintava sobre a rocha, depois de lhe esculpir um desenho. Acredito que aquelas paredes de rocha tenham muito para contar. É isso que vou tentar contar. Mesmo não a conhecendo. A minha mãe trabalhou na pedreira de lousa. O meu avô também. A minha mãe conheço eu bem. Tenho fotos, documentos e memórias. Tenho coisas também. Coisas guardadas, arquivadas, colecionadas. Lindinha existiu. É real. Eu também. Mas aqui é muitas. Desculpa para recuperar um lado de fazer e pensar naiff. O lado que se mantém agarrado às "raízes". Lembro de como era brincar nas pedras. Na terra. Fazer pó de pedras brancas ou guardá-las para riscar lousas. Também ela "apanhava o pó da beira da estrada para fazer coisas". Quem o diz é o senhor que a conheceu ainda nova, "era uma bonequinha". O mesmo senhor que a cada pergunta que eu lhe fazia, tentando "sacar nabos da púccara", insistia no palpite de que eu queria comprar o terreno dos "monstros". Na verdade, tal tesouro não me é permitido. Talvez o senhor do BMW branco, com toda a sua simpatia e espírito empreendedor veja, um dia, o sonho de ver o tasco transformado num hotel de 5 estrelas. Deixei a dica - Hotel Lindinha. Quem sabe. Da mesma forma que aquelas rochas contam histórias no tempo, também as rochas negras, que me viram crescer, têm histórias para contar. O pó não era apanhado da beira da estrada, mas entrava pelas narinas de quem por ali andava, (diz que na casa dos monstros também - são outras histórias). Uma pedreira a céu aberto que me mostrava - de um alto que conseguia alcançar à socapa, entre o rio e a estrada - camiões que pareciam de brincar ao fundo. Em frente à casa do avô, milhares de pedras de lousa que pesavam toneladas encavalitadas umas nas outras. Faziam grutas. Casinhas. Também eu desenhara os meus monstros nas paredes pretas. Desenhos recorrentes, diários, efémeros. Com pedras de tons pastel - ora rosa, ora bege, ora cinza azulado. De vez em quando raspávamos pedras brancas nos muros de cimento até encher de pó um saco de pipocas vazio. O saco enchia, as pedras desapareciam. Ficava uma espécie de pigmento colorido. Já não me lembro o que fazia com isso.

Esta proposta estabelece o início de uma viagem em direção à casa dos monstros. Qual visão. Durante tentativas de descobrir de que forma agarrar todas as coisas que se me aproximavam cada vez que pensava no trabalho. Trabalho. Numa noite de mastigação de ideias, daquelas noites em que custa a adormecer mas pesam ainda mais as ideias quando acordada. Desta vez o peso foi imagem e palavra. Forma precisa. A metáfora da procura e da descoberta num artifício só. Uma caminhada, uma luz por entre a folhagem. Um tesouro descoberto. Luz. Brilho de metal. Terra. Terra húmida. Uma campina onde floresce a ideia. A ideia do fazer. Clarificar as coisas, estruturar pensamentos. Um mapa. Observar a selva de cima, antes de um embrenhar. Embrenhar para conhecer. Visões do dia clarificavam-se na noite, pois tal como para Walter Benjamin, “não havia para mim uma separação clara entre o mundo que de dia povoava as janelas e aquele que de noite esperava o momento certo para me assaltar nos meus sonhos.”¹ Ordenamento de visões, separação de tempos e de lugares. A transposição para o plano do lunático e do sonho. Para uma resolução. E uma volta. As coisas aparecem sem uma razão de ser, invocamos algo que nos acede por necessidade. Não por uma necessidade de atingir a memória concreta, momentos reais ou respostas conclusivas, mas unicamente porque nos permite um retorno. Coisas ficam guardadas porque se transformam num caminho secreto para chegar até espaços recônditos do nosso próprio pensamento e da nossa própria percepção. Tal como diz Susan Sontag sobre Walter Benjamin, este “evoca acontecimentos, lugares, através das emoções que depositou nesses lugares, outras pessoas através do encontro consigo mesmo (...)”²

Neste caso, apenas necessidade de pegar nas coisas dos outros para contar as histórias da maneira que penso mas que nunca saem cá para fora com a perfeição com que as imagino. Complicado.

Sobre acordar com uma imagem precisa do que fazer. Do nome desta proposta, de como a construir. Tudo resolvido a sonhar. Nada de lindinhas. Nada de fotografias, nada de nada. Só um jardim de talheres ao sol. Mas que maravilha.

¹ Walter Benjamin, *Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900*, 1992, p. 195.

² *Ibidem*, p. 13.

Tempo. Fico chateada porque não consigo sair deste ciclo em que parece que digo ou escrevo constantemente as mesmas coisas. Vivo preocupada com esta ideia de inconclusão. Esta permanência no mesmo. Esta falta assalta-me. A mesma falta que me obriga a procurar sem fim e a sonhar com o momento do encontrar. Da descoberta. Se me distrair um bocadinho, já estou nos fojos da serra e nas minas em que os Mouros procuravam o ouro, mas apenas encontravam mouras encantadas que os chamavam. Decidi que ia ter uma conversa com a mãe sobre isto. Não tive. Não devo chegar a ter. Não tenho tempo. Mas o tempo tem as histórias que o avô contava. Vou procurá-las lá. Até já. (Ver publicação, p. 48).

Na prática tudo se move.

Sempre soube que a primeira recordação era tua é um lago artificial, algo como uma pia de lava loiça metálica encrostada na terra. No seu interior, um jardim acabado de regar...tropical. Areia, terra e pó. Folhagens verdes, ervinhas e musgo. Objetos metálicos semi-descobertos, remexidos, semi-encontrados. Vestígios que sobressaem e se deixam iluminar pela luz do sol. Peças do quotidiano transformadas em tesouro. Talheres que brilham à luz do sol. Forte. Iluminam o espaço ao refletir a luz. Ou pelo menos, assim deveria ser.

Esta proposta foi apresentada na sua forma inicial aquando da primeira experiência expositiva. Ao fundo da sala/atelier *Plaza* foi reservado um nicho escuro para acolher esta espécie de protótipo de projeto que se apresentou como um mini cenário iluminado. Esta instalação de chão, iluminada verticalmente, composta por pó de lousa, água e alguns objetos metálicos, nomeadamente talheres, é margeada por uma moldura. Mas a verdadeira imagem não estava lá. A urgência em fazer acontecer o previamente imaginado leva a um atropelamento de dados que transformam todo o aparato expositivo numa outra coisa, que não o imaginado. Esta compulsividade no trabalho está presente na necessidade de fazer e manifesta-se num ato de recuperação de meios e de produção em modo experimental.

A tentativa de concretização de uma imagem sonhada é a mais enganadora de todas. Existe uma enorme distância compreendida entre a sensação de visualização de uma imagem/visão e a sua experiência concreta. A luz, a abertura do local, a impossibilidade de o tornar uma visão fechada – fatores que põem em causa a apreensão do fenó-

meno simbólico na sua totalidade. Percebi que aquela imagem precisava de tempo. Mais do que de espaço. Aquela imagem precisava de, a cada instante, “antecipar virtualmente o seu desenvolvimento futuro e lembrar os seus gestos precedentes”³ num movimento subtil de luz. É isso. Truques.

Volto.

Voltei à primeira aula com a Maria. Uma câmara. Um espaço. Um tempo. O pânico! Outro truque. Aprendi que podemos fazer truques...decidi que queria ser especializada em truques. Tenho trabalhado bastante.

É preciso mover a câmara. Será? – perguntava. Mas porquê? Não sei bem o que quero. Mas quero uma imagem. Não precisa de ser um filme. Mas então por que não uma fotografia? Pois...mas eu tenho é uma câmara de filmar.

O tempo não sai de nós. Em geral. (Ver publicação, p. 42).

Volto àquela coisa que fiz no chão do Plaza. A Maria tem razão. O sonho é lindo. A visão que lhe descrevi é linda. Mas o que ali está com uma lanterna apontada a partir de um fio pendurado no teto, não tem jeito, não.

Vou fazer um vídeo. Tenciono fazê-lo. É isso que lhe falta. A luz, o tempo, as imagens a correr. Tal como no sonho. Eu estava lá, eu vi. Foi um momento e não apenas uma imagem. Assim são os momentos...muito mais do que imagens. Imagens com tempo. E isso é confuso.

Perdoem-me a confusão.

O fazer acontecer. E o acontecimento em detrimento do objeto concebido. A intervenção do tempo e do acaso no processo de criação e uma incursão pelo antigo. A imagem antiga, uma viagem em retorno cujo passado é revisitado com o enfoque na verdade. Essa *verdade*⁴ das imagens antigas atestada pela sua carga temporal e tudo o que desta advém.

³ Giorgio Agamben, *Ninfas*, 2012, p. 21 sobre o filme *Greetings* de Bill Viola na Bienal de Veneza de 1995.

⁴ Daniel Blaufuks, *Toda a Memória do Mundo* (2014) faz várias referências a esta *verdade* da imagem.

Volto | Tempo Terra #1

Uma imagem – eco, em permanente movimento e em permanente observação, tal como o tempo. O nosso tempo e o tempo dos nossos é trazido para primeiro plano através de um revisitar das origens. Um comboio em velocidade, o tempo, o avistar e o ser avistado; a espera, 3 planos de um momento, passado, presente e futuro.

É o enunciado de tempo terra #1 em que pela primeira vez invoco a mãe. Não por ser a mãe. Aliás é a mãe e a amiga da mãe. E a senhora até nem tem interesse nenhum. Mas a imagem é linda. E eu viajo, quase que choro. Não fiz nada. Na verdade tentei outro truque, o truque de pegar no que já está feito e mostrar. E não me venham com a história de “mas isso não é nada...”

É. Há coisas a decidir, há trambolhões também. Como, com que explicação, de que forma e com que forma, em que tempo e com que tempo?

O vídeo existe. É um *vídeo portrait* de um minuto em que me junto a elas naquele momento de observação. O comboio e a contemplação.

Volto | Tempo Terra #2

O tempo e o sítio em sintonia. As imagens bem guardadas, o tesouro. O acaso e a dádiva de uma possibilidade. A possibilidade de regressar em memória. Algo de que não se pode fugir, do tempo e da terra. A verdade das imagens encontradas que manifestam a sua própria existência a comprovar por todas as suas marcas físicas e pelos meios e técnicas do seu tempo. Pressupõe um hiato entre a sua produção/existência e a descoberta. Uma descoberta de algo tão importante invoca a imagem de tesouro por si só. Um tesouro. O que a terra esconde ou recupera para nós.

Tempo Terra #2 está agora mais distante e mais próximo... É-me muito familiar mas a forma de o pensar aborrece-me agora. Andava obcecada com essa analogia entre o tempo e a terra (na verdade nunca deixei de estar). Mas agora é aquele discurso do arquiteto, do fotógrafo, do senhor que percebe de minerais e de tipos de terra. Não.

Tempo Terra #2 é uma ação. Uma performance. Gosto muito de dizer isto agora. Uma ação que consiste em enterrar as fotografias instantâneas do espaço envolvente no próprio eixo em que me encontro face à terra. Gosto de pensar nisto como uma espécie de tempo dentro do espaço e espaço dentro do tempo, qualquer coisa assim.

Mas lembro-me que, inicialmente, a visão que mais me assolava era a de um tesouro e a ideia de que alguém pode um dia vir a recuperar essas imagens. Alguém que, de alguma forma, quase que fantasio sendo a minha pessoa mas sem saber. Um bocado daquela velha máxima de “faz aos outros o que gostarias que te fizessem a ti”, dizia-me a avó muitas vezes. Gosto de descobrir coisas... E de encobrir também. Já lá vamos. Agora tenho que completar esta resenha sobre o tempo, a terra e o concreto.

Volto / Tempo Concreto

É uma versão do trabalho *Tempo Terra #2* e consiste na mesma captação de imagens instantâneas, mas aqui enterradas sob o chão de cimento, que durante a apresentação é aberto com ponteiro e maceta e fechado com cimento. Esta ação, pensada para uma apresentação no festival artístico e de intervenção – *Ocupação*, ocupa o concreto do chão de um antigo mercado abandonado com as imagens do mesmo antigo mercado abandonado. Mais as pessoas, o ruído, as coisas. O momento. Um momento em 4 polaroides. No chão de concreto, tapado com...concreto.

Momento 2

Mo(n)struário

"Eu quero que tu me chames senhora dona lindinha. E eu disse: «Tá bem, tá bem, tá bem. Eu faço-lhe a vontade...» e chamava pelo nome dela. Aqueles forninhos que estão ali....(...). Esta casa, vou-lhe dizer frontalmente...está enfeitçada. Tinha...tinha jeito. Estes blocos que tem aqui... acartei areia ali de baixo do rio...Ela dava-me 25 tostões...E então os blocos, aquilo era mais areia do que outra coisa. O cimento era...Aquilo tinha que dar não sei quantas voltas à massa para fazer os blocos e aquilo não está nada...Aquilo chega-se ali, com um pé...aquilo vem tudo abaixo. Não tem alicerces, não tem... Aquilo não tem ferro não tem nada...só se for na placa de cima. Isto, bem, isto aqui também só dá para uma coisa...Eles por acaso não deitam abaixo, o individuo que comprou. Porque...porque ele fez ali um muro...lindo, estava impecável, em pedra de granito da parte de trás pra fechar. Depois foi embargado e foi enfeitçado também. Disse: olhe faça e tal. E ela então fez ali uma horta e depois fez mais duas hortas e etc...Não, não, não...ela já morreu e já lá partiu e já lá foi...Ela era engraçada, ela andava sempre a apanhar coisas, porque ela também fazia as macumbas ou lá que era...E então andava aqui a apanhar pó. E um dia disse-me ela assim: «olha, tu tens que ir ali à meia-noite, onde estava a estátua, botar isto lá em baixo de forma que caia perto do rio, senão cair ao rio...mas dali daquela altura...» E eu disse assim: nah... «Tens medo? Tu és um homem e tens medo!?» Disse assim: «não, eu não tenho medo de nada mas essas coisas é consigo...». Porque ela andava sempre aqui a apanhar pó na estrada...Quem faça mal não falta. A filha também acho que esteve para fazer, não sei...Ela enquanto era rapariga nova, era uma bonequinha...muito querida, mas... mas depois casou-se e estragou-se. E ela tinha ali aquelas coisinhas...tinha aquelas coisitas que era para meter medo às pessoas e tal...mas não, não... Isto é, quem ficar com isto é para demolir desde esta estrada até lá atrás".

Início.

“a posse seja a mais profunda forma de relação que se pode ter com as coisas: não por elas estarem vivas nele, mas porque é ele mesmo quem vive nelas.”⁵

Uma das coisas que me levava a procurar os lugares esquecidos era a sensação de que estes por não parecerem pertencer a ninguém poderiam durante aquele instante pertencer-me. Era tal a vontade de os tratar, recuperar fazer planos através das suas linhas, imaginar planos outrora feitos e realizados naquele mesmo lugar. Essa "relação íntima" que Walter Benjamin afirma poder ser estabelecida com os objetos, trespassa o sentimento de posse, acarretando uma perspectiva de generosidade e partilha entre os dois. Esta ideia de "viver nos objetos" e de os adotar como mediadores nas nossas próprias mensagens, acontece em *Monstruário* como ponto de fuga para uma ordem de perspectivas que acolhem os vários elementos de estudo, desde as pessoas, os lugares ou as coisas. A coleta ergue o seu patamar para uma posterior ideia de objeto, alargando-a à coleta do lugar, da história, do momento. Guardar tudo numa caixa. Guardar tudo numa fotografia. Guardar a fotografia numa caixa. Guardar muitas caixas, com muitas fotografias. (Ver publicação, pp. 28-29).

Mais à frente quero conseguir falar de como tentei que esta ideia estivesse lá através da imagem. Não sei bem se consegui. Mas a *janela fingida* tenta. Ainda não é o momento certo para me meter nisso.

Lixo. Luta de garagem. O pai acha que tudo é importante. A mãe acha que tudo dá jeito. Eu acho que vou à casa dos monstros. Implico, mas concordo. Com os três.

Construir um atlas, um aparato expositivo entre uma barra de arrumos de garagem e uma exposição de tesouros ou relíquias. Imagens e objetos numa relação entre si, numa relação de significados e de formas. Um local de convívio entre as várias histórias de cada apreensão, sem esquecer o tempo ou a pertença, a forma, a sua alteração ou até mesmo a sua existência como comunicador. A imagem-objeto que serve como testa de ferro para aproximar realidades distintas. Um local pensado sob o ponto de vista de distância e profundidade. A coexistência entre imagens e objetos cujo “nexo que

⁵ Walter Benjamin, *Desempacotando a minha biblioteca*, 2009, p. 5.

não é o nexó baseado no similar, mas na conexão secreta entre duas imagens diferentes (...) um trabalho de montagem em que se unem tempos distintos. É um choque.”⁶ Objetos retirados do seu contexto inicial num ato de profanação, partindo do princípio que uma nova dimensão se lhes acresce. Porém, esta dimensão pode, com alguma facilidade, ser considerada como um ciclo de sacralização e dessacralização posterior, se pensarmos que os objetos passam a pertencer a um circuito artístico. Aqui, segundo Agamben, esta profanação assenta em *restituir ao livre uso dos homens as coisas que saíram da esfera do direito humano*⁷. Ou seja, objetos que por alguma razão são retirados ao uso humano para pertencerem ao uso divino, e depois desse seu momento de sacralização, retornam à possibilidade de uso comum. Esta transitoriedade incute o estatuto de profano ao objeto sem que, no entanto, este não possa, no momento seguinte, ser considerado novamente sagrado ao entrar na esfera do objeto artístico. Se pensarmos num acto de profanação como o de destituir os objetos da sua sacralidade impossibilitando-os de terem uma função, pode considerar-se, então, que a utilização de objetos do quotidiano no meio artístico pode conceder-lhes uma sacralização. Nesta dimensão, entender o ato de profanar como uma oferenda ao mundo artístico pode ser contraditório, na medida em que a primeira ação é retirar os objetos da sua própria esfera, destituindo-os assim não da sua carga religiosa, como na teoria inicial, mas destituindo-os de significados e de histórias antigas. Neste sentido, Giorgio Agamben propõe que é preciso profanar o que nos é dado como improfanável. A apropriação de imagens para sua resignificação enuncia a profanação do improfanável, na medida em que vinga uma proximidade ao mundo pelo uso livre das mesmas na procura de novos sentidos. Relacionar as imagens de arquivo torna-se assim um jogo ambivalente de analogias entre o biográfico e outros símbolos.

Guarda o que não presta para teres o que é preciso

Ou

O que é bom para o lixo é bom para a poesia⁸

Pois é.

“Os lugares de memória são antes de tudo, restos.”⁹

⁶ Retirado de: ATLAS, entrevista a George Didi – Huberman, de Museo Reina Sofia.

⁷ Giorgio Agamben, *Profanações*, 2007, p. 58.

⁸ Manuel Barros, *Matéria de Poesia 2008-2010*.

O fragmento. O que fica na mesa depois de construirmos. As sobras. As sobras do trabalho. Aquilo que tem piada mas na realidade não se encaixa em nada. Não existe um lugar. Não lhe foi pensado um lugar. Esse lugar existe mas ainda não entendemos qual é. Então, sem pensar, esse lugar é o lixo. Em primeiro. Depois o vazio. A construção acontece. Como planeado. Mas algo falta. A falta. Falta-lhe a poesia. Falta-lhe o lixo.

Prevalece a ideia de que cada objeto, ou cada imagem guardada ou mantida, contém em si toda a sua história. O acumular prevê uma organização, um arquivo, uma série de critérios de seleção combinados entre fatores de carácter físico/formal ou imagético dos elementos ou do carácter intuitivo e de valorização pessoal. Estes critérios de organização e de requalificação podem representar um reescrever de uma história. Assim como num filme, o seguimento das imagens, o seu *timing*, a repetição ou o alinhamento trazem novos contextos ou possíveis variantes no entendimento da narrativa. Desta forma e, partindo do pressuposto de uma reorganização de elementos, são encontradas conexões entre factos reais e uma história ficcionada. Uma recolha, uma procura e preservação de “coisas” torna-se necessária mediante uma base de chaves estruturantes para este projeto.

Monstruário, de forma simplificada resume-se a um ajuntamento de elementos que na sua totalidade encerra o mote para toda esta viagem. Se pensarmos no quão vaga poderá ser a imagem de alguém de quem só conhecemos histórias e dizeres, poderá tornar-se necessário que algo mais seja oferecido, emprestado para um trabalho do foro visual. Ora, se queremos que as imagens sejam o veículo principal da mensagem espaço-temporal, então algo deve ser construído nesse sentido.

Aqui, o fazer e o pensar misturam-se. Se, por um lado, procuro dispositivos capazes de colocar em causa a leitura das imagens, por outro existe também uma necessidade de relacionar os achados com as primeiras informações e investigações, recuperando-as “para um saber alternativo ou uma contra memória”¹⁰. Surgem elementos coletados, na sua maior parte, de uma garagem desarrumada onde é fácil encontrar ligações com quase tudo o que se pode imaginar. E é precisamente através da imaginação que sur-

⁹ Pierre Nora, *Entre memória e história: A problemática dos lugares*, 1993, p. 12.

¹⁰ Hal Foster, cit. por Ruth Rosengarten, *Entre memória e documento: A viragem arquivística na arte contemporânea*, 2012, p. 21.

gem as imagens segundas, fruto da relação entre o já visto e que na teoria de Gaston Bachelard passa pela deformação das imagens processadas pela percepção¹¹. É destas ligações que surge a matéria deste projeto.

Pensemos num espaço.

Na parede mais à esquerda da galeria do Plaza montei a minha estante.

Duas linhas horizontais em fita-cola grossa, castanha, com um intervalo de cerca de 50 cm. Fui colando tudo o que tinha uma dimensão significativa em relação a todo este *monstruário* ao jeito de pequenas provas de um processo ainda mental. As experiências do pó de lousa em tecido, imagens de lugares e de coisas, pequenos objetos dos quais já não me lembrava, tecidos e papéis de decalque encontrados nas arcas antigas. Só as memórias que cabem em caixas de sapatos, como diria Daniel Blaufuks.¹²

Era um mapa no qual conseguia definir caminhos e fazer ligações. Sabia para que lado ficava a casa dos monstros e para que lado ficava a pedreira. Sabia onde repousava a lousa e onde raspava as pedras brancas. Era a minha casa. As minhas coisas. Também preciso dos meus monstros. Em jeito de lembrancinha, cada coisa ocupou o seu lugar. Fiquei mais descansada. Tudo se torna mais claro assim aberto. Lembrei-me que podia ser uma estante enorme cheia de coisas até ao teto, como a garagem do pai.

A arrumação – um objeto guardado numa prateleira – visão horizontal.

Visão do perto para o distante – repouso – arrumação – coleção.

Ou o esconderijo. A visão de cima para baixo – visão vertical.

Busca na terra – esquecido – enterrado – túmulo – tesouro.

Tempo Terra (Outra vez?). Insistência na procura e coleta incessante e compulsiva de vestígios e na sua coleção e reorganização. A procura de novas leituras e novos sentidos. Acalma a dor do esquecimento. Queremos coisas. Objetos. Queremos uma ligação com algo que possa ser perdido sem sofrimento. Como diz Agamben, um objeto que possa ser apropriado e perdido ao mesmo tempo. É mais fácil perder um objeto. Por isso orientamos e encenamos situações em que “o que não podia ser perdido, porque

¹¹ Gaston Bachelard, *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*, 2001.

¹² Daniel Blaufuks, *Toda a memória do mundo*, 2014.

nunca havia sido possuído, aparece como perdido e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido.”¹³

Tenho dito às minhas irmãs que tem piorado desde que se foram. Aparecem pacotes de coisas estúpidas escondidos por todo o lado. Ao pai, deu-lhe para trazer para casa umas raízes da praia, diz que ficam bonitas pintadas. Espera. Não foi a Linda que disse? Não me lembro. Vou rever o vídeo.

Há uma necessidade de levar os elementos ao extremo da sua capacidade para que nunca se percam na sua própria existência. A criação de novos contextos para os vestígios e pertences permite-lhes um crescimento na sua própria condição. Assim, tornam-se algo maior, nas suas características de abertura e algo maior para quem os trabalhar. A documentação, a cópia, a edição, a repetição são estruturas de requalificação que advêm dessa travessia de elementos de uma esfera para outra, mas que nem sempre acontecem como um momento único. Não raro, estas travessias tendem a acontecer em forma de ciclo ou em forma de vaivém.

Deslocamento. Fui lá surrupiá-las. As raízes. Não é que no dia seguinte me perguntou por elas...? Estavam no Plaza. Sobre uma toalha de linho. Outra vez o truque. Mas não. "Não sou eu que decido o que faço. O que é pra ser já lá está", tenho a certeza que era o que dizia.

Depois do olhar dela, nunca mais nenhuma raiz será apenas uma raiz.

A Raquel fez uma referência a Tristão e Isolda. Em raiz, acho. Eu não aponte, mas lembro-me.

Encontrei uma raiz na garagem. Aquela do pai.

No dia que tinha falado com a Raquel. Outra coincidência.

Claro que não a pinte nem imaginei ser o Tristão e Isolda entrelaçados, mas aquilo ali naquela sala do Plaza, torna-se ainda mais estranho do que na garagem. Se imaginar que aquela raiz de 4 quilos tem uma história para contar, esta torna-se, com facilidade, mais um membro deste amado atlas. Mais uma linha de conexão. Juntei-a inicialmente com as pedras. Fazem *pandam*. Parecem ter saído do mesmo lugar. Mas não. As pedras são as pedras de (A)pós. As pedras que recolhi no terreno da casa dos monstros.

¹³ Giorgio Agamben, *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, 1942, p. 45.

As mesmas que raspei lá. As mesmas que continuam a cantar de vez em quando. Não são só bonitas de ouvir. São bonitas de ver, também.

Queria só mostrá-las ali. Na sala do Plaza ficaram quietinhas. Só para olhar. Como num museu.

"Este não é só um lugar para a arte, mas igualmente um lugar para coisas já sem uso, para as imagens que representam outra época e se tornam, assim, símbolos de memória. (...) Os lugares só se tornam lugares, dignos de recordação, por serem portadores das histórias peculiares que neles se desenrolaram. Também connosco carregamos histórias (o conteúdo da nossa biografia), graças às quais nos tornámos o que hoje somos. Lugares recordados e seres humanos que deles se recordam, inter-relacionam-se."¹⁴

Monstros. O retorno ao original, na verdade da sua palavra, torna-se uma utopia. No entanto, existem estratégias de paragem e recomeço no trabalho de reconfiguração. O jogo da procura da essência, depois de esta ter sido deliberadamente alterada. Um jogo de tira e põe ao qual sucede um plano.

O estranho quer ser mostrado, ou a vontade de mostrar assalta quem possui a estranheza. O fenómeno, inserido na disparidade, na anomalia. Aqui, José Gil fala da fenomenologia da monstruosidade que "revelaria sem dúvida que o fascínio provocado pela visão de um monstro refere-se, em primeiro lugar, à superabundância de realidade que ele oferece ao olhar"¹⁵.

Monstruário é a exposição da estranheza. Monstros que não são mais do que *as pessoas que não gostavam dela*, (segundo a senhora do café mais abaixo). Ou então os meus monstros. Aqueles de que tinha medo quando tinha 6 anos.

A mãe contava sobre os monstros que corriam o fado durante a noite. Eram bichos que eram pessoas, na verdade. E que por algum motivo já não sei bem qual, se transformavam durante a noite em monstros como uma espécie de castigo. Sei lá bem. Só deixavam de ser monstros depois que alguém lhes fizesse sangue com uma ponta fina. (Ver publicação, p. 9).

¹⁴ Hans Belting, *Antropologia da imagem: Para uma ciência da imagem*, 2014, p. 93.

¹⁵ José Gil, *Monstros*, 2006, p. 42.

Estes monstros são-no porque têm um “carácter secreto daquilo que é ameaçadoramente estranho”¹⁶. Tal como diz Freud, o estranho é o não familiar, o secreto e isto aplica-se aqui à personagem Lindinha, no sentido em que, apesar de toda uma informação recolhida sobre esta, ela não deixa de ser uma estranha, encerrando um secretismo que é acentuado pela casa dos monstros e pelos relatos das outras pessoas sobre ela. Este dogma é visível na opinião de outros face a esta personagem e é explicado por Freud como “o sentimento de algo ameaçadoramente estranho seria sempre, na realidade, suscitado por qualquer coisa de que se não é conhecedor.”¹⁷ Neste âmbito, é possível compreender a distância a que se situa o mundo de Lindinha em relação a quem a rodeia, tendo muitas vezes sido referida por pessoas (principalmente as mais jovens) como uma pessoa culta e “muito à frente no seu tempo” contrariando as opiniões de outros que acreditam na sua ligação a bruxarias e situações de carácter sobrenatural. Esta conclusão vem enfatizar a teoria de que as pessoas temem o que não conhecem.

Esta questão é recuperada por Freud aquando da sua resenha sobre a palavra “unheimlich” cujo significado se situa precisamente na ideia de estranho e sinistro, invocando a definição de Shelling que afirma “ser ameaçadoramente estranho aquilo que deveria ter permanecido oculto e se tornou evidente.”¹⁸

Sinistro. Acho que foi exatamente essa a palavra que usei quando vi os monstros. Essa é exatamente a palavra que usam quando falam dela.

Talvez ela não se devesse ter mostrado tanto assim. Talvez devesse ter parado de escrever quando o marido lhe começou a rasgar os poemas. Talvez devesse ter parado de fabricar monstros ou ver Tristões e Isoldas nas raízes. Talvez assim não fosse tão *má pessoa*. Quem o diz é a senhora do café de baixo, onde parámos para relaxar depois do trabalho feito.

Fui buscar os apontamentos que tirei daquela tarde. Não gravei nada. Não tive tempo...estávamos por ali eu, a Lena e o Marcos depois de umas fotos na casa dos monstros. Aproveitei o momento em que a senhora do café veio perguntar se queríamos mais alguma coisa para além dos copos de vinho. Perguntei de rajada: “por favor, sabe

¹⁶ Sigmund Freud, *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*, 1994, p. 210.

¹⁷ *Ibidem*, p. 211.

¹⁸ *Ibidem*, p. 228.

dizer-me algo sobre a senhora que vivia lá em cima e que fez aquelas pinturas nas paredes?”

Desconfiança. Silêncio. Vontade de falar e vontade de ficar calada ao mesmo tempo. “Ora bem...” começou: “não tinha sabedoria nenhuma, fazia o que as pessoas lhe diziam que ficava melhor (...) tinha a mania que era mais do que ninguém (...) invejosa (...) o fim de vida foi triste (...) amava este sitio, quando o deixou, isto morreu (...) dizem que era bruxa (...) eu não acredito nisso (...) até as pessoas más têm coisas boas”. Diz que era assim...

Pára tudo. Preciso saber quem é o Mike Kelley. Google. O nome e imagens. OK. Google e geral. Ótimo, um artigo do Público. “Esse outro que não sou eu”. Continuo sem saber quem é Mike Kelley mas fico presa a este título. Leio por alto, afinal é sobre uma exposição, uma linha sobre Kelley. Não interessa.

Esse outro que não sou eu para já é suficiente.

Momento 3

Diálogos

Ora, se nenhuma memória é real, todas as que se me escapam perfazem a mentira de 30 vidas. Como diz o velhote "filha de trinta putas".

É preciso reunirmo-nos para chegar a uma conclusão.

Vou lá falar com ela, saber se o que dizem é verdade. Tinha tudo a postos para o altar: os símbolos, as mantinhas para os pés, um banquinho para não cansar e umas pedrinhas para me entreter. Pus-me a ouvir os relatos desta gente e pensei: familiar. Peguei nas fotografias e comecei a escolher. Umas perguntinhas, umas ervinhas e uns pozi-nhos lá para dentro. Feito.

Lindinha. Vamos a isso.

Alguns amigos já a conheciam. Outros ouviram falar. Lembrei da Raquel. Tinha mostrado conhecer o local através de fotos. Procurei o contato dela.

Liguei e expliquei.

"Que bela ideia, que senhora extraordinária". Café e mais perguntas. Soube que está grávida. A Raquel. Tenho a certeza que vai ser uma criança linda. Lindinha dizia eu. Que afinal não é nada disso. Segundo o senhor do BMW branco, era Laurinda.

A Raquel só disse coisas boas. Melhores quando soube do bendito trabalho jornalístico da prima. Ficou de me confirmar se ainda existia a fita. Experimentar uma a uma. A descoberta. Vi umas dez vezes seguidas. Depois chamei a mãe pra ver. "Não conheço". Vai conhecer.

Fui catando imagens. Em simultâneo. Não conseguia pensar numa coisa sem pensar em outra. Era ela de tambor na mão mais a amiga. Era um grande plano dela com 18 anos. Com as calças que a avó lhe fez e chapéu de cowboy. Todas aquelas com a camisa das flores ou a camisola de malha que a madrinha fez.

Tinha-a por baixo quando fiz o *diálogos*. A camisa. Achei que precisava de algo assim para fazer a "ponte".

Que trabalhadeira de diálogos. Uma primeira tentativa. Tudo preparadinho, carro cheio, câmara, portátil, uma parafernália de coisas para o que der e vier. Mais vale prevenir do que remediar, não é? Mas eles não deixaram nesse dia. Os monstros.

Incrível como aquelas formas aparecem. Da boca quase se vê a garganta. O peito saliente de uma senhora de vestido verde – podia ser a malha da minha mãe – e o por menor dos dentes às pedrinhas. Uma cara em sol. Um crocodilo azul. Uma última ceia. Mas tivemos que esperar pela semana seguinte. Voltei eu e o Marcos. Estava sol. Levamos pouca coisa dessa vez. Eles que decidissem. Decidiram que para além de uma tal conversinha com a Linda iria ter uma conversinha com as pedras. Pedras brancas. Moles. (A)pós.

Pedras duras e pesadas. Soletos. Diz que se escrevia com uma espécie de prego de metal. Até dá arrepios. Os soletos serviam para fazer tetos de casas. A minha chaminé é de soletos. Conteí 114.

Andava por aí a apanhar o pó das estradas e ervinhas do monte. Diz que era para fazer chás. Diz que não curavam ninguém. Mas também há quem diga que curava tudo. "Um dia deu azeite com piri-piri a uma senhora que estava muito mal. Queimou-lhe a garganta toda", disse a senhora do café abaixo.

Pensemos num espelho.

Diálogos consiste num vídeo em que predomina, essencialmente, a sensação de espelho. O mesmo lugar, em tempos diferentes. Um discurso que se dilui no gesto. Uma vontade de ser o antes, uma vontade de identificação. Como em tempos, o ritual que era passado de geração em geração. A geração da comunicação que faz a ponte, está presente no subsolo. Nas imagens que se lhe escondem. Na pessoa, no sangue. Ali naquela pequena sala sem teto, olho nos olhos quem um dia discursou sobre o seu próprio viver naquele lugar. Simpatia ou desgraça.

Trata-se de um momento de sintonia, troca entre o passado e o presente. Num local onde sobrevivem os resquícios de uma ausência. Uma predominante ruína. Há um agarrar do lugar como se me pertencesse, um revistar detalhado, uma procura de novos dados, um repouso. Lembro-me de perguntar à Raquel como era ela. Ter fantasiado durante tanto tempo tornou este momento quase hilariante. Lembro-me de ter comentado com o Marcos durante a gravação que a imaginava ali a contar ela mesma todas as histórias novamente, numa imitação irónica da minha própria pessoa. Um trocar de uma preocupação que se prevê, então, desnecessária. Um discurso torna-se

comum, ainda que em modo fantasia. Agora somos duas ou três. Realidades não se recordam.

Coincidências. Posso falar de coincidências? Elas afetam-me muito. E de vídeo. Não sei de qual falar primeiro. Volto ao vídeo ou inicio na coincidência? Posso dizer que já fiz um vídeo sobre coincidências. A Tacita Dean também. Que coincidência.

Estava no café à espera da Inês, precisava conhecer o sítio que acolheria o momento final. Ou de retorno. Prometi que iria dar um segundo olhar sobre o *Impulso arquivista*¹⁹. Abri só para ver se alguma parte puxava por mim. Tinha uma citação que se distinguia. Tacita Dean estava aí. A falar sobre a coincidência que lançou *Girl Stowaway*²⁰. Uma rapariga que se lhe oferece sob várias formas. Ora uma foto, ora um título, ora uma notícia. Estava mesmo a pedi-las. É um vídeo. Tal como *Diálogos*.

Fiquei a pensar. Biblioteca. Tacita Dean em Serralves? Parece-me bem. *Boots*²¹. Outro filme. Rodado na casa de Serralves. O narrador percorre as várias salas e desempenha o papel do amante da antiga residente, mas na verdade é apenas um arquiteto padrinho da irmã de Dean. Um tríptico: três sequências de narração, três fachadas diferentes, três diálogos em três línguas diferentes. As línguas faladas por Boots.

Mas afinal, que raio de historia é esta? Será sobre o senhor Boots? Será sobre a casa? Será sobre a senhora que ali viveu cujo próprio Boots não faz ideia quem é? Será sobre o mérito arquitetónico ou sobre o método cinematográfico?

Pois cá para mim é sobre tudo. E talvez sobre nada.

(É como isto. Estas coisas. Monstruários, efeitos, outras histórias e após isso tudo. Ou após o monstruário, ou os efeitos das outras histórias, ou os pós sobre estas coisas, ou sobre os feitos de outras histórias ou histórias sobre feitos).

Esta é uma de muitas coincidências. Outra acontece quando a Maria me diz que o Miguel também fala muito de coincidências e de acasos. Lembrei do vídeo que fiz sobre isso numa disciplina do ano passado com a Cristina. Olha que coincidência.

¹⁹ Hal Foster, *An Archival Impulse*, 2004, pp. 3-22.

²⁰ Idem, p. 12.

²¹ Fundação de Serralves, *25 obras da coleção de Serralves*, 2014, p. 38.

Volto/Passei a noite à procura. A única coisa que encontrei foi isto.

É um vídeo que é o que é. Isso mesmo. A procura de alguma coisa. Durante uma noite inteira. Realmente muita coisa aparece, algumas encontram-se outras aparecem-nos. Quase tudo num limbo questionável entre o “isto conta?” e o “é isto mesmo!” Lembro-me do vídeo que a Cristina mostrou e do que disse acerca do trabalho. Dessa procura, dos critérios, (truques?) do fazer e do acontecer. (De repente a expressão “e faz e acontece” soa-me tão bem.)

O vídeo é isso. Mais uma coincidência. Uma coincidência entre o que acontece e o que pensamos que irá acontecer. Deito-me com 3 câmaras ligadas. Claro que não aguentam o meu sono mais curto. Primeiro desenrasque: abdicar das duas baterias mais fracas. Segundo desenrasque: o despertador. O que acontece é o trabalho. Depois é ecrã. Se me puser a pensar nisto...não. (Já chega de angústias) Tenho muito mais do que aquilo que mostro. O computador está cheio de imagens, vídeos, áudios. Os cadernos têm apontamentos, as fotocópias têm palavras que aparecem e a minha cabeça tem ideias. Tudo sobre isto. Isto que já não sei bem onde começa e onde termina. Mais diálogos.

Em *Diálogos* a alteração do documental e da sua descontextualização tende a que a questão da autoria se imponha transversalmente ao que é revelado e ao que é ocultado através de dispositivos de filtragem que se assumem por si só como dispositivos ficcionais. Assim, o aspeto autobiográfico tende a diluir-se por meio de novas abordagens e pelas variadas possibilidades de interpretação. Não existe uma deslocação do eu ou uma transposição do pessoal para uma narrativa paralela, mas antes uma criação de hipóteses várias em que os elementos se cruzam através da sugestão, muitas vezes visual. Existe deliberadamente uma procura de similaridade entre personagens, um foco nas coincidências e uma procura de significantes que possam ser compreendidos como pertença comum. Uma permuta de espaços e tempos dentro dos parâmetros da compensação. Esta sugestão é recriada através de um atravessar da ficção e da apropriação, assim como por memórias no seu modo alterado pelo tempo. Segundo Roland Barthes em *O Rumor da língua*, a cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, buscando muitas vezes a explicação da obra do lado de quem a produ-

ziu, "como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua «confidência»."²²

A descrença no ordenamento cronológico impele uma inquietação já trabalhada por artistas no âmbito da ficção, nomeadamente, artistas cujo trabalho se entende como uma ficção através da cedência de informação em contextos diferentes. No autobiográfico, os limites entre real e ficcional são, frequentemente, abordados, surgindo a famosa questão: "*Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?*"²³ Numa categoria de textos ou imagens em que o pessoal se funde com o alheio, todo um leque de possibilidades torna-se automaticamente uma hipótese de resposta à luz da reinvenção ou de manipulação de contextos de exposição por parte do narrador.

Histórias

Se não existe uma história, inventa-se.

Se existe uma história que não deve ser contada, substitui-se.

Se existe uma história que deve ser contada, conta-se.

"É assim: aqui é sítio de mouros. Ainda há o castelo lá adiante. O castelo dos mouros, não sei se conhece. Não é ali...é à volta da estrada, à beira duma ponte lá em cima num alto. Pronto, é o castelo dos mouros. Aqui era o sítio dos mouros. Tanto que aquela serra está cheia de poços de mouros. Porque andaram aqui a explorar o ouro. Porque aqui, tem pouco, mas tem ouro! Nesta terra! Eu fundei o meu poço e tirei pedrinhas com ouro...E então, como os mouros andaram aqui, no tempo dos mouros, que foi D. Afonso Henriques que os correu dali daquele castelo. Ali atrás desta serra tinha duas ou três casinhas. E um mouro namorou com uma rapariga de lá. Depois ela era cristã e os mouros não eram. Ela dizia assim: "Quando te vires em perigo, pede à nossa senhora que te acuda" E ele ria-se. Mas um dia veio a cavalo por aquele monte abaixo, veio por aquele canto e estava muito nevoeiro e ele não viu...quando deu conta já ía ele e o cavalo pelo ar! Então ficou aflito e jogou as mãos na cabeça e disse: "Aí minha nossa senhora me acuda!" Caiu ele e cavalo. Tem lá a pata do cavalo! Caiu ele e o cavalo e não tiveram perigo. O cavalo levantou-se e andou. Então o mouro ficou tão

²² Roland Barthes, *O rumor da língua*, 2004, p. 58.

²³ Silviano Santiago, *Nas malhas da letra: Ensaios 2002*, p. 44.

crente que foi ele que mandou fazer aquela capela. Acho que tem 700 anos...e...antes da capela tinha uma minazita assim em baixo, assim metida para dentro, e ele comprou uma nossa senhora que está na igreja – pequenina, muito linda – muito antiga! E pôs lá enquanto não fizeram a capela. Depois na capela tem outra maior mas também muito antiga...assim feia... de mal feita! E é isso... [...].

Faço agora que tenho muito tempo. Quando era mais nova tinha os filhos para criar...não fazia arranjos de pano que não tinha tempo...não fazia...não fazia nada porque não tinha tempo. Fazia alguns poemas e o meu marido rasgava-mos. Não queria que fizesse. E...agora é que tenho mais tempo...mas já tenho a cabeça velha.”

Senti Desde o início que havia uma conexão qualquer. Quando iniciei o processo de pesquisa percebi que era mais do que uma simpatia pelo que restava ali. O que diziam não sabia se realmente lhe pertencia. Mas a mim pertencia de certeza. Soube sempre cada vez mais que era o caminho. Porque também era eu. “Ai, era má.” Sou eu. “Ai e não sabia nada.” Também sou eu. “Ai mas amava este lugar.” Agora também eu.

No vídeo a contar as histórias. Sou eu. A mãe. O avô. Sim, tudo isto é uma desculpa para contar coisas enterradas numa pedreira de pedra preta.

Existe aqui o fantasiar sobre uma personagem, pegar no que nos é fornecido e trabalhar de forma a criar a sua suposta história, que de certa forma poderá ser a nossa. A do narrador ou a do artista.

Este modo de oferecer a informação estabelece, por si só, uma componente de mediação inerente ao ficcional. Também Sophie Calle, em *Suite Venitienne (1980)* procura um objeto de fantasia, seguindo um personagem de Paris até Veneza, durante duas semanas sem nunca o abordar diretamente. O material fornecido por esta ação, sejam imagens, entrevistas de pessoas com quem o desconhecido se cruza ou mesmo apontamentos da artista, tornam-se suscetíveis de serem reinterpretados, possibilitando a recriação da narrativa.

É possível questionar, por esta altura, o papel do narrador. Existe um nível de informação a que o narrador tem acesso que estabelece uma espécie de nível de verdade. Será que a quantidade de informação torna uma narrativa, mais ou menos real? Segundo

Walter Benjamin “somos pobres em histórias surpreendentes.” Pois supostamente “(...) os factos já nos chegam acompanhados de explicações.”²⁴

Aqui, a questão da informação é tratada como uma finalização de algo, como um fechar o assunto, impossibilitando o questionamento e fechando a porta ao movimento imaginário. A ausência de explicações permite à ficção atuar como resposta sobre as imagens ou palavras que são oferecidas pois, tal como disse Jeff Wall: “*A ficção ensaia-se para deixar falar as imagens mudas*”²⁵.

Nesta(s) história(s) predomina uma escassez de método ou de veracidade na exposição dos factos. Quando a vontade é verdadeira mas o método tende a sair várias vezes da linha não é só a reconfiguração dos factos que implica uma releitura, mas também a própria fonte e os critérios de narração.

Monstruário inclui também esta ideia de apropriação do quotidiano de outrem. No entanto, é apresentada mais como uma narrativa sobre a narrativa, um jogo de sobreposições e um ciclo de interpretações. Uma ficção da própria ficção em que os momentos e imagens, dos quais precedem as reconstruções narrativas, são recolhidas de fontes cuja própria fidelidade é posta em causa. Aqui existe uma disparidade temporal entre os factos e acontecimentos e a sua narração. Não existe um presenciar da ação e um registo real dos acontecimentos, mas apenas uma base encontrada no vestígio e no relato.

Acreditar que imagens alheias podem contar a sua própria história. Esta proposta permite um enquadramento numa parte deste projeto, a apropriação e ficção. Se pensarmos numa proposta em que o fluxo desta ficção é promovido em dois ou mais sentidos, os critérios de interpretação tornam-se também eles multiplicados. Existe, na questão da ficção, um limiar entre o nosso e o alheio, quase sempre como forma de projeção no outro, uma procura de rebater imagens e resolver questões para além da nossa própria realidade. A presença da escrita e da concretização de relatos, não suscetíveis de um atestado de autenticidade, oferece a este trabalho um carácter de jogo de realidade/imaginação transformando a fotografia em narrativa, utilizada para narrar histórias e situações que recriam a vida quotidiana do outro e de si mesma.

²⁴ Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, 1987, p. 203.

²⁵ Hans Belting, *Antropologia da imagem*. Citação de Jeff Wall sobre o seu trabalho *The Storyteller*, p. 290.

Momento 4

Uma janela fingida

Imaginei que as imagens que tinha comigo fariam parte de algo que não passava por elas mesmas. Passa sim por aquilo que atravessaram. Eu queria servir-me delas, obrigada a uma viagem cuja trajetória fosse manipulada pelas situações e pelas necessidades do próprio trabalho. Essa compulsividade no trabalho das imagens marcou a sua própria viagem. Queria-as próximas de mim. Sempre que precisava delas acedia, de forma direta. Se estavam no computador ia lá busca-las, sob a forma de fotografia. Se estavam no telemóvel, lá ia eu transformá-las em uma imagem de ecrã. Se eram parte de um vídeo, depressa se transformavam numa fotocópia. E se eram uma fotografia do baú, agarrava e fotografava. Com a máquina da Lisa ou com a minha ou com o telemóvel.

Quero uma composição, componho. Brincadeira de sala. Jogos visuais com as imagens como uma espécie de mapa para encontrar ligações de umas às outras. Nem eu já sabia, a certa altura, qual pertencia a qual. Algumas transformadas pela luz, outras pela aproximação ou distanciamento. Fui fotógrafa naquele momento mas não sei tirar fotografias. Como diria Rosângela Rennó: Sou uma fotógrafa mas não produzo fotografias.

Li sobre a fotografia como *lugar de trabalho*²⁶. Estava com dúvidas sobre se falaria de Rennó aqui ou mais à frente acerca do arquivo familiar e da infância. Se não for agora não será.

Arquivo Universal e Outros Arquivos chama a atenção. Fui a Serralves desfolhá-lo, achei que iria achar conteúdo teórico. Alguma explicação acerca de. Mas não. *Arquivo Universal e Outros Arquivos* não explica. Porque é trabalho. É criação. E pareceu-me em constante realização, apesar de encerrado. De múltiplas interpretações, este trabalho de Rosângela Rennó não se deixa apanhar.

Imagens e texto. Uma imagem real (?) e uma imagem imaginária. São duas coisas que se transformam em uma outra.

²⁶ Victor Burgin, *Thinking Photography*, 1990, p. 153, cit. por Paulo Herkenhoff in *Rosângela Rennó*, 1996, p. 1.

Pareceu-me bem. Ainda mais agora que a publicação toma forma. E a escrita também. Formatos. Formato texto e formato imagem. Duas coisas distintas.

Talvez num último momento consiga explicar o porquê de a publicação não conter texto e este texto não conter imagens. Se já não está explicado.

Gosto de me servir das fotografias dos outros ou das imagens dos outros e da própria ideia de reprodução. Rennó partilha desta mesma ideia de reprocessamento das imagens em busca de novos significados e em prol de algo maior. Em *Arquivo Universal e Outros Arquivos* Rosângela apropria-se de matérias jornalísticas que contêm relatos de histórias pessoais referentes a imagens fotográficas ausentes, formando um “arquivo virtual de imagens latentes”²⁷. A artista anula as imagens dos textos que apresenta, substituindo-as por outras de diferentes contextos. Os fragmentos de histórias, quer imagéticos, quer textuais são misturados de forma a incitar ao jogo no espectador. Aqui, no meio deste monstruário de coisas e histórias, essa mistura acontece, também dentro de parâmetros menos bem resolvidos e segundo critérios ainda aleatórios. Aqui, os textos não pertencem a um contexto específico e multiplicam-se consoante as histórias contadas, ouvidas ou imaginadas. Assim como as imagens que são, nem mais nem menos, do que as que aparecem no caminho. Ao contrário do trabalho de Rosângela Rennó, esta seleção de imagens não cede a um padrão implementado pela criação da imagem imaginária, orientada pelo texto, nem por uma aleatoriedade na sua procura, mas apenas por uma apresentação, fragmentada de imagens correlacionadas com os textos, nunca se encontrando, no entanto, no mesmo nível de interpretação.

Gosto de pensar nesta relação das imagens que vemos e nas que se nos assaltam quando lemos um texto. Ou uma descrição. Aqui não há imagens. Mas há. Estou a vê-las quando as escrevo. Lá longe, já. Mastigadas pela repetição, pela exaustão, pela distância, pelo filtro.

Na publicação também as há. Não sei se são as mesmas. Preciso de pensar sobre o assunto.

De um guardar do momento. Sim é mais o momento que me interessa na imagem. O que esta diz sobre o momento. Quando está mais distante, mais difuso ou quando está tão perto que até dói. Que até nem se percebe o que é. Ou quando, simplesmente,

²⁷ Fernando do Nascimento Gonçalves, Tainá Del Negri e Carlos Romário Tavares, *Rosângela Rennó e as fotografias “sem imagem” de Arquivo Universal*, 2006, p. 2.

conseguimos desmistificar essa imagem, através da descoberta do seu cenário. A imagem fotográfica está aqui. É símbolo. É desculpa. É coincidência também.

Tudo se inicia e termina com a imagem, percorrendo um caminho de edição e pensamento desta, enquanto meio de fixação da realidade. Sabendo, no entanto, que a realidade de uma imagem é posta em causa, precisamente aquando a sua fixação no tempo, tal como disse Ítalo Calvino: "(...) se a memória é verdadeira, ela assim o é enquanto não for fixada, enquanto não for encerrada numa forma."²⁸

São monstros as imagens iniciais. São eles que me contam a história. Entendê-los como vestígio de algo confere-lhes, não só o seu estatuto de existência, mas também de um marco no tempo e no espaço.

Mas se uma imagem nossa procura o vestígio de algo que não conhecemos como verdadeiro, será então este um caminho legítimo?

Ecos (Ver publicação, p. 12).

As palavras como as imagens podem ser ecos.

As imagens chegam com cara de velhas, de quem se consumiu na caminhada. Pés sujos, calos, cabelos desalinhados e suor castanho.

As palavras de tanto ditas e desditas já não sabem bem quem são ou o quê. De boca em boca de quem o diz, de ouvido mouco em ouvido ávido de boca. Que ruídos.

A Imagem-Eco, assim nomeada por se entender como uma imagem que pressupõe um tempo e uma ideia de projeção no espaço, ainda que sofrendo uma transformação na chegada. Quando “gritamos” uma imagem chega ao recetor transformada e expandida de acordo com o espaço e o seu tempo de travessia. Esta metáfora pressupõe o ato performativo ou a ação de um dispositivo de expansão da imagem, que poderá ser, dependendo da prática, um ato físico ou um ato simbólico implícito na própria obra.

Encontrei-me com a imagem eco o ano passado. Aliás, esta encontrou-se comigo. Durante as aulas da Maria a propósito de dispositivos. Agamben, Livia Flores, imagem em movimento, espectro. Não queria muito ir por aqui.

Dei por mim a brincar às sobras outra vez. Por volta de certa hora, a luz que entrava pelo *atelier* adentro projetava as sombras na parede numa cor avermelhada. Estava a

²⁸ Ítalo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, 2002, p. 134.

trabalhar com imagens em acetato. E com as fotografias do costume. As imagens ganhavam vida...atravessavam algo. Eu gritava daqui e ela aparecia acolá. Era um eco.

Volto/Em busca

Em Busca é uma ação que trata as imagens como uma descoberta. Uma descoberta através da luz. Entro num local de caos, (que neste caso era o *atelier* em fase de exposição de trabalhos) e procuro as imagens. Ora escondidas, ora à disposição. Tenho uma luz na testa (qual mineiro) e vou revelando o que encontro à luz da minha visão. As imagens são fotocópias em acetato, escritos ou desenhos em vidro e a projeção acontece durante o percurso nos locais de possível projeção, tais como estiradores ou paredes.

O ser é parecer. Sombras que aparecem sobre um papel vegetal inscrito através dos anos, em delicadeza em flores que são bordados fechados em baú. Pedacos de tecido que não chegam a ser o que haviam de ter sido mas que agora fazem parte. A parte que interessa. É possível ver através do que não chegou a ser o que lhe foi destinado, mas um outro caminho se abriu. E agora é cortina de mais uma janela. Esta fingida. Cortina de pó cortina de fumo.

Há muito que tinha deixado de mexer nas coisas dela. Chateava-me sempre. “Porque as coisas ficam fora do lugar e depois não sei onde estão”. E sei que vou precisar. Mas o tempo, outra vez, estava a escapar. Decidi pedir-lhe. “Pronto, vamos ver isso as duas... Calha bem, até ando à procura de umas coisas da avó”.

De um lençol branco, rápido passou a uma toalha de linho e uma série de revistas de bordados. Pronto, levo isto então...e isto...e mais isto...prometo não estragar. Estragar aqui é muito relativo. Talvez suje com pó de lousa. Ou tenha que picar com uns alfinetes.

Trouxe tudo. Tinha um papel vegetal com uns patinhos desenhados. Aposto que não foi decalque. Foi ela que fez.

Da infância ao agora, os planos de ida através de gerações. Vitórias e derrotas do tempo. A imagem desvanecida no tempo. A fluidez da recordação e a fluência do tempo/espço no guardar e proteger das memórias. Uma visão filtrada de memórias pes-

soais e profanadas. Apresenta-se como um conjunto de imagens, mais ou menos reivindicativas, de um estado de tempo, na forma simples de imagem, fotocópia, sobreposição. Ora escura, ora pastel de um pó que se assume como um pigmento, um filtro comunicador. Metáforas sobre o falso e o verdadeiro, sobre o real e o ilusório, o diluído e concreto.

Imagens que têm, assim, a função de unir as distâncias de vivências distintas, por meio de um exercício da memória, estabelecendo vínculos entre passado e presente, evidenciando o que não se via, ao mesmo tempo que representava o que fora abolido, através da combinação de elementos para a formação de uma outra história.

Fotografias. Se uma fotografia é um “espelho com memória”²⁹, então as imagens que aqui aparecem são um espelho que se deteriorou, um espelho deformado, um espelho que é apenas uma vidraça e que só reflete dependendo do que se apresenta por detrás. Uma vidraça que, ora deixa ver para o outro lado, ora reflete a própria imagem do contemplador. Ou um misto dos dois.

Como o vidro do comboio que faz de espelho quando passa no túnel. É hora de pôr o batom. Mas na luz podemos ver o rio e a vida a correr...

"A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los. A vidraça e a paisagem (...)"³⁰

Esta vidraça de que fala Barthes é o que procuro a todo instante, não só com a fotografia, mas também com o momento de confronto entre a imagem e o espectador. Há sempre algo que predomina nesse espaço que nem sempre é um espaço físico. Às vezes é um espaço temporal. Essa forma de mediar a imagem, seja um obstáculo, seja um distanciamento, seja uma saturação por via da insistência e da repetição. Gosto de pensar no momento do encontro com a imagem. A fragmentação da imagem por parte de quem a vê dependendo de todas as imagens já vistas na sua história visual. Esta dialética que recupera a ideia de atlas imagético. Essa distância entre quem vê e o que é visto que materializa a imagem fazendo-a passar a ser mais do que uma imagem para o mundo mas também uma imagem do próprio espectador, que é guardada para voltar a ser invocada vezes sem conta, em recombinações e eventos imaginários. No caso da

²⁹ Daniel Blaufuks, *Toda a memória do mundo*, 2014.

³⁰ Roland Barthes, *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*, 1984, p. 15.

fotografia o confronto é aceite como um encerramento, uma “mortificação do vivido”³¹, um símbolo que prevê uma procura ainda que inconsciente de estabelecer ligações. Ligações essas que quase sempre se encontram nesse espaço entre o espetador e a imagem. Esse é o lugar comum a todas as imagens no momento da observação, uma ligação entre o que se vê na imagem, e que momentaneamente relacionamos com o já visto, o resultado dessa combinação, e ainda tudo o que nos rodeia no momento da observação. Essa explosão no momento da observação de uma imagem, leva a uma configuração de filtro, de camada, de combinação, de transparência. Como se várias imagens/momentos transparecessem uns sobre os outros, dando origem a uma outra coisa.

Penso noutras coisas agora.

Estou cansada de pensar. Vou dormir.

Filtro. A ocultação cria espaços em branco.

O produto de uma imagem cujo mediador é um filtro de poeira.

Uma imagem da imagem cujo mediador é um filtro de poeira.

Uma fotografia da imagem da imagem cujo mediador é um filtro de poeira.

O pó dos dias.

(A)pós (no momento após).

São antigas e estavam guardadas. Arquivadas. Protegidas. Do pó.

Mas fui buscá-las, roubei-as. Ficaram dias no *atelier*, às vezes no carro, às vezes em casa, sei lá de quem. Na mochila, na pasta. Fiz cópias. Recortei, pinteí, caíram no chão. Tornaram.

Tinha um monte de imagens que fui recolhendo. Sabia que queria que estivessem presentes mas não me parecia suficiente que fossem apenas validadas pelo poder e técnica da fotografia. As imagens iniciais que tinha dos monstros nem sequer tinham qualidade. Foram tiradas “ao calhas”, antes que escurecesse. Entretanto, muitas mais fotografias. As primeiras importam. São a prova do momento de confrontação. Decidi que queria que fossem minhas. Que de alguma forma se misturassem com toda uma série de imagens do meu imaginário infantil e não só. Mas que se me adiciassem.

³¹ Daniel Blaufuks, *Toda a memória do mundo*, p. 19.

Fui dar uma segunda olhada pelas fotos de família que já tinha trabalhado e voltei à garagem à procura de mais. Passei uma tarde a fotografar as fotografias. Umhas à luz, outras assim-assim, outras diretamente do computador, outras em pormenor. De repente, todas elas tinham algo em comum. Tinham feito a mesma viagem até chegar à pilha de fotocópias que de repente tinha nas mãos. Era por ali.

Mas faltava a terra. Aquela terra do tempo. Aquela terra que fazia desaparecer as imagens. A terra do tempo e do espaço. A terra que me era tão familiar em pó. E o pó era recorrente. O pó das pedras que raspei naquela tarde nas escadas da Lindinha. O pó de (A)pós. O pó de lousa tão comum a repousar nas janelas e a entrar pelas narinas de miúda. O pó que se acumula com o passar do tempo. O tempo não sai de nós.

Vou visitar a fábrica das lousas. A senhora da porta que já me conhecia, faz aquela cara de “lá vem coisa” mas, por fim, deixa-me sair com um saco de pó de lousa nas mãos. Fiquei a perceber a reticência em doar uma coisa que por momentos achei que só era importante para mim: afinal o pó de lousa pode ser utilizado como cimento ou uma espécie disso. Não vá aquilo tornar-se um negócio de concreto. Já conhecia este pó.

Volto/Céu Aberto

Céu aberto consiste na instalação de vários painéis de tecido, banhados a gesso e revestidos a pó de lousa. Foi aqui que soube. Módulos quadrados e retangulares, por momentos substituem as paredes do interior da pedreira. Mas dentro da pedreira não há um escape. Só o céu. Aberto. Um dia ainda vou multiplicar esses painéis e transformá-los num verdadeiro cenário de pedreira, uma experiência de brincadeira, qual penetrável de Hélio Oiticica.

Então. Tinha uma pilha de fotocópias de imagens. Tinha um saco de pó de lousa. Era só fazer a macumba, mesmo.

Não vale a pena fugir se nos continuam a assaltar as tão queridas imagens de uma infância vivida no meio das pedras. Agora são a janela através da qual vejo as coisas. Coisas, ora de dentro para fora, ora de fora para dentro, ora uma imagem mediada pelo pó ou embaciada pela nossa própria respiração de tão perto que estamos. Ou ainda uma vidraça que nos reflete a nós e ao que vemos ao mesmo tempo. Mesmo sem querer. Dependendo da distância ou da luz esta mesma janela, a quem a Lindinha

deu o nome de janela fingida. Por nada mais haver para além do vidro. Mas havia. Havia terra. E depois, uma estrada.

Coincidências (outra vez). Tinha uma vaga ideia sobre aquelas cavidades na parede. Não sabia o que eram. A Raquel contou-me que tinha ideia de serem uma janela. (O senhor do BMW branco falava em esconderijos para o “pó”). Da janela, nada restava quando lá estive e da estrada muito pouco. Mas a Linda fala dessa estrada. Existe um percurso, que eu mesma faço sempre que lá vou. Não vejo as mesmas plaquinhas que ela lá colocou e na verdade não sei se as que se vêem no vídeo (ou antes, que não se vêem) ditam o caminho por fora ou por dentro da serra. Mas o destino é esse: Valongo.

“Eles fazem muitas perguntas: – minha senhora, que é que tem ali? – minha senhora, que tem ali? – minha senhora, que tem ali? Cansei-me e disse: – é uma estrada daqui até Valongo. Só que depois fiquei triste, disse assim: “olha o que eu fui dizer ao menino”. Comecei a cismar que fiquei triste...fiz uma estrada até Valongo!!!”

Nasci em Valongo. No hospital. Até aos 8 anos vivi na casa do meu avô. Em frente à empresa das lousas. Em frente à serra, quase em frente ao rio. Maravilha. Brincava por lá. Descobri que gostava muito daquilo. Cresci. Continuei a gostar muito daquilo. Fui alargando o circuito e aos poucos já conhecia as serras vizinhas, alguns caminhos e umas terrinhas engraçadas por lá. Ainda hoje gosto desses trajetos.

Esta janela fingida é agora um nicho na parede. Na casa dos monstros. Tem cerca de 30cm de largura e uns 40cm de altura. Parece um forno. Mas o seu interior não é retangular. É uma estrada em perspetiva, revestida a seixos (as pedras, outra vez). Faz uma curva e desaparece pelo interior da terra barrenta. Tive vontade de enfiar lá o nariz só para ver, com precisão, onde terminava.

Esta era a estrada até à minha terra. Eu não sabia disso. As placas que sinalizam a estrada já não existem sequer. Mas a Lindinha disse-me.

Voltando às fotocópias e ao pó de lousa.

Não sabia muito bem o que fazer...passava o tempo a ver as imagens à luz...do avesso, à luz da janela, à luz do candeeiro. A fazê-las aparecer por debaixo da velatura de pig-

mento de lousa. Percebi que existe uma ideia de revelação ou de ocultação nesse pigmento, como em todos os outros e ainda um outro *efeito* visual: o da mutação através do tempo. Um pó que em húmido é preto, logo passa a cinza-claro depois de seco. Colava papel branco por cima até deixar de ver a imagem. Era um jogo de tédio...estava só a pensar o que eu fazia com aquilo.

Misturei o pó de lousa com água e cola...andei ali a experimentar coisas. Sei lá. A certa altura, só tinha folhas sujas. Mas de cada vez que as tinha na vertical conseguia ver mais do que parecia. Lembrei-me dos trabalhos de Christian Boltanski, das caras iluminadas e de todo aquele cenário de ritual. Há qualquer coisa de ritualístico em fazer aparecer ou desaparecer a imagem. E as caras. Parece que ganham vida na luz.

Tinha a ideia de que era esse o objetivo de Boltanski: dar (a) vida ao esquecido de alguma forma. Voltei aos livros dele e às imagens. Revia muita coisa ali. Sobre o conceito de *pequena memória*, que este define como uma memória emocional, um conhecimento quotidiano, contrariamente à memória com maiúscula que se preserva nos livros de história, pensei numa das questões que pus inicialmente quando disse que queria fazer algo relacionado com a casa dos monstros e a minha casa, ao mesmo tempo. Algumas pessoas utilizaram a palavra homenagem. Achei engraçado porque não é usual no circuito artístico. E fiz uma ligação, não sei bem como, sobre uma coisa que o Boltanski diz a certa altura, quando estava a montar a instalação em Bonaval: uma senhora perguntou o que estava a fazer e este respondeu que estava a preparar uma grande cerimónia em honra dos suíços mortos. A senhora compreendeu perfeitamente. Boltanski diz que se lhe tivesse falado em arte contemporânea, possivelmente ela teria contestado³².

No fundo, é um bocado o mesmo. O produto final de tudo isto pode ser visto, analisado e discutido do ponto de vista artístico. Mas o que desencadeia é uma ideia muito próxima da vontade de enaltecer algo. De dar importância a algo que está esquecido e cuja essência se encontra nos domínios do quotidiano e do familiar.

Existe uma identificação breve com esta postura pois, se as suas metas e incidências se tomam como irrealis e coletivas, representativas não só de uma história em específico,

³² Christian Boltanski conta esta história na entrevista que dá a Glória Moure no livro *Adviento y Otros Tiempos*, 1996, p. 113.

mas também de toda uma época ou até de um contexto ou espaço político ou social. Neste caso o enfoque é trabalhado como se de um zoom se tratasse, dentro de um pequeno quadrado de uma imagem. Assim, contar a história dos fracos é deslocar o olhar, nunca por completo, de uma experiência arqueológica ou etnográfica real mas redirecionando estes conceitos para uma esfera íntima. Por exemplo: quando Boltanski diz que quando vemos uma foto de um álbum de família, estamos automaticamente a ver a nossa. "We all have the same kind of family album"³³. Logo, torna-se necessário que algo falhe. Christian Boltanski utiliza a fotografia relacionando-a com a ficção e a memória, como em *10 Retratos Fotográficos (1946-1964)*, obra que apresenta imagens fotográficas do artista em vários momentos de sua vida. Nessa publicação, o jogo entre a ficção e a realidade encontra-se no fato de que alguns dos retratos apresentados na obra não são do artista, mas apropriações que este fez de outras pessoas. A realidade documental, exposta ou contada, roça por si só a ficção. É preciso arranjar um espaço habitável para estas personagens. Esse espaço é a ficção.

³³ "Todos temos o mesmo tipo de álbum de família" (minha tradução), Christian Boltanski, cit. por Irene Berger, Bomb, 1989.

Momento 5

(A)pós

Já tinha feito tudo o que tinha planeado lá. Mas estava uma tarde linda. Ainda estava sol e estava mesmo apontado para lá. Os vídeos já estavam feitos. Tinha tempo. O tempo de recreio. Queria pedras do local. Porque as pedras brancas de lá não são iguais às minhas pedras negras. Sabia que queria levar um pouco daquele local comigo, já que não podia levar os monstros mais do que em fotos.

Dei uma volta ao local, havia muito amarelo barro, e muita terra avermelhada da humidade. No meio disso tudo, muitas pedras. Procurei um saco no carro e comecei a apanhá-las. Raspei uma e percebi que era mesmo ali. Fui até às escadas cor-de-rosa esbatido e começou. Estava só a brincar. Como antes, nos muros da escola.

Ponto de situação: uma panóplia de cores em pó. Pigmentos, pigmentos vários numa quantidade razoável. Era uma visita marcante. Como se ao experimentar aquele lugar, ao esmiuçar as suas características, as suas formas, os seus recantos, estivesse a restituir-lhe uma nova vida, uma espécie de ritual. Há um invocar de uma série de espíritos e de situações que só conheço porque me contaram. Mas é a vontade de tirar as minhas próprias conclusões.

Infância. Uma coleção de pedras que contam a sua história através da ação.

A cada pedra que encontra faz um tilintar nas outras. Esta é boa, diz. É das molinhas! Média e molinha, a caber numa mão. Se for maior também serve, muito pequena é que não, senão acaba num instante! Pedras no colo da camisola segura com uma mão. A outra mão procura o cimento mais liso do muro. O do chão é melhor, foi posto há menos tempo. É lisinho. Despeja as pedras no chão. Senta-se ao lado e começa a raspar. Era muito fácil transformá-las em pó. De repente, era criança de novo. A cada uma ia dizendo ao Marquitos, “olha só que linda esta!” Lindinha.

Experimentei todas. No final, tinha um mo(n)struário colorido no chão.

No outro dia, a falar com a Lena, lembrei do que fazia com o pó que raspava quando era miúda. Pinturas para os olhos! Era a nossa maquilhagem. Sim, a Lena também raspava pedras em miúda. Ando a perguntar isso às minhas amigas todas.

Escolhi a minha cor preferida de entre todas. Apontei os dedos indicadores. Fechei os olhos e num movimento simétrico pintei os olhos mesmo ali. O Marcos filmou.

Não estava contente em colecionar a cor. Queria levá-la comigo. Não contava com isso. Volto ao carro. Vasculho os recantos, alguma coisa se encontra. Tinha uma caixa de materiais de uma desmontagem anterior. Pouca coisa. Fios, pregos, retalhos de tecido e de papel. Pouco mais.

Fita-cola. Transparente. Lembrei outra vez da prova. Das provas de investigação que aparecem nos invólucros pequeninos transparentes. Experimentei. Resultou. Cada cor com um pedaço de fita-cola recolhia e fechava. Eram só pedaços de fita-cola. O Marcos também filmou isso.

Podia transportar aquelas cores agora. Era muito mais fácil.

Volto ao carro. Esvazio a caixa dos materiais e volto. Aquele monstruário colorido ganhou o meu respeito. Ganhou lugar. Aqui.

Ganhou lugar no Plaza. No primeiro momento expositivo. Aparecem como num verdadeiro museu. Alinhadas numa mesa. Como se de um mostruário se tratasse. Aqueles bocados de fita-cola transparente, alinhados, já não são parte de monstruário nem de *(A)pós*. Ficam no limbo. Fazem a ligação entre a ação e o objeto.

São fruto de algo e isso é importante. Mas ganharam vida nova. Ganharam autonomia. Já podem estar sozinhos no museu.

Era aquilo.

Esse momento é *(A)pós*.

Pensemos numa ação

(A)pós como trabalho concluído, apresenta-se em forma de performance e consiste na repetição deste momento. No entanto, existe um foco em fatores como o som e a imagem, ainda que estes apareçam e sejam validados como uma consequência da própria ação e nunca como intenção principal. Após recuperada a ideia base do fazer de forma primitiva e uma transposição do tempo para o plano visual, como se tratasse de uma marcação visual e sonora da passagem deste.

Há, a certa altura, uma preocupação com o esforço, com a paciência e com a espera. Mais do que com o produto da ação.

Aqui o pó aparece como metáfora do tempo, como se uma ação fosse recuperada através do seu próprio vestígio. Por fim, uma lembrança, uma memória, uma imagem. Uma imagem que já não é a real, a do momento de ação mas tão só o seu produto em função do tempo.

Um tempo que poderão ser os anos de distância entre o pó das minhas pedras e o pó dos dias de outrem.

À minha frente, no comboio, uma senhora desfaz a última linha da peça de renda que está a fazer. Ficou mal. Volta atrás, recomeça. Por uma malha que falhou. A falha muda o rumo, a forma e a história. A substituição. Quem é deixa de o ser, uma outra pessoa ou a mesma com novo rumo. Num outro tempo. (Ver publicação, p. 14).

Impulso. A palavra surge impulsiva tal como o trabalho.

Percebi que o momento de fazer o pó nas escadas da lindinha era um momento-chave deste projeto apenas no momento em que aconteceu. Uma ação premeditada ganha uma nova dimensão e sentido quando se distancia da ação projetada. Ali, naquele momento, depois de ver o que tinha feito, o produto final, o resultado, entendi, mais uma vez, a importância do acaso, do não planeado e do improvisado.

Tem-me acontecido.

As ideias são como as cerejas. Quando vi os monstros e decidi que era com eles que queria trabalhar...e até tinha uma espécie de plano, uma base. Mas no caminho aparecem-me dez não premeditadas. Não estava fácil. Aproveitei-as todas. E dessas, outras. As coisas atingem-nos. Tudo cerejas do mesmo galho.

Lugares.

“(...) os lugares só se tornam lugares, dignos de recordação, por serem portadores das histórias peculiares que neles se desenrolaram. Também conosco carregamos histórias (o conteúdo da nossa biografia), graças às quais nos tornámos o que hoje somos. Lugares recordados e seres humanos que deles se recordam, inter-relacionam-se.”³⁴

³⁴ Hans Belting, *Antropologia da imagem*, 2014, p. 93.

O lugar encerra em si uma matriz documental, de ode, de memorial, de sagrado, em defesa de um acontecimento, ou de uma pessoa. O lugar guarda o tempo e tudo o que nele está implicado, as vivências e as recordações. O lugar acolhe a vida e a morte.

O lugar levou-me até a pessoa, a pessoa levou-me até a sua história e a sua história levou-me às minhas origens.

A ruína poderá um dia ser o próprio monumento ou nunca perderá o seu único estatuto documental e de testemunho de existência?

A casa dos monstros é mais do que um lugar agora.

A certa altura senti necessidade de transformar aquele lugar em meu. A mesma sensação sentida aquando as invasões de casas alheias. Uma ruína poderá ainda ser considerado um espaço a invadir? O que trago dessas datas, são a vontade de mostrar. Gostava de vos mostrar.

“Pus aquela porta, pus aquela banca...vinham para aqui ficavam toda a noite...deixo vir caraças...“Ai e a senhora deixa?” Então eu vou-me deitar e eles ficam...quero lá saber...não estragam nada, só se derem com a cabeça nas paredes!”

A casa dos monstros é agora ruína. Uma ruína de cerca de cinco metros quadrados, cujas paredes se fundem com a própria ladeira, de um dos lados. Já não tem teto. Ainda tem os fornos, e o chão em lousa. Lousa. A experiência do lugar permitiu-me uma troca de posições em que decido que o próprio espaço fale comigo. Tinha decidido que o espaço poderia ser uma boa base de trabalho ponderando o levantamento fotográfico e descritivo do lugar. Mas não. Decidi apenas prestar atenção a tudo o que rodeava aquela casa. Senti.

Voltei há pouco à casa do avô. O teto está na iminência de cair também. Não há pedras que o segurem.

Momento 6

Dona Laurinda

Tentei falar com alguém que me dissesse ao certo quando nasceu e quando morreu. Gostava que neste momento ela fosse real. Para ser real tem que ser objetivo. E para ser objetivo tem que ter números. Horas. Datas.

Nunca me dei bem com números, mas neste momento dava-me jeito. Posso tentar compensar de outra forma.

Liguei à Raquel hoje depois de sair do trabalho. Eram 17:13. Perguntei-lhe como estava. O bebé já nasceu. Dia 29 de Julho. Perguntei-lhe, mais uma vez, sobre alguém da família da Lindinha com quem conseguisse falar. Lembro-me de ela ter comentado algo sobre uma filha que tinha uma *boutique* em Paredes.

Mas não, nada mais do que isso.

Preciso encerrar esta conversa. Agora é que dava jeito um truque.

Conheci a casa dos monstros há uns 5 anos atrás. Na altura achei tão estranho que tive vontade de saber mais sobre a pessoa que lá tinha vivido, sobre o abandono do lugar, sobre como tinham aparecido aquelas figuras esculpidas e pintadas na parede. Comecei a perguntar às pessoas daquelas bandas se sabiam algo sobre o assunto. Um amigo meu da “velha guarda” disse que a tinha conhecido a autora de tal *obra*. Segundo ele, era uma senhora muito diferente para aquela época e para aquele lugar perdido no meio do monte. Gostava da companhia de jovens para conversar, escrevia poemas, fazia esculturas com raízes e tinha uma cultura acima da média.

É fácil fantasiar sobre uma pessoa descrita desta forma. Precisava disso, de alguém que me desse espaço para colocar o que me pertence naquele lugar, queria estar naquela posição para poder reescrever uma versão sobre aquela pessoa que me pareceu de repente tão estranha e tão familiar ao mesmo tempo.

A dona Laurinda (nome de batismo) entra neste trabalho como uma figura sobre a qual era possível construir. A escassez de informação permitiu-me sempre navegar entre o real e o imaginário.

Percebi que existia uma reticência em falar sobre esta personagem, as palavras eram escolhidas, as frases ficavam em suspenso... Talvez porque as lembranças de quem se permitiu ajudar-me eram longínquas ou talvez por haver uma espécie de código secreto muito perto do medo, que inibia as pessoas a falar abertamente sobre o assunto. Após algumas conversas reparei que tudo o que me diziam eram precisamente histórias, aquelas coisas que contamos porque já ouvimos tantas vezes e já não questionamos. Aquelas coisas cujo conteúdo fica-se por uma coisa vaga, e um “dizem que...”

É fácil sobrarem espaços para preencher com o que me pertence também.

Precisava de dados que fossem questionáveis. Precisava dos recantos da vivência de outrem para esconder as minhas próprias recordações. Aí estariam em segurança quando apresentados em forma de trabalho, fosse ele matéria visível ou dizível. O lado enigmático desta personagem e o dogma que a rodeia dava-me espaço para uma recuperação das minhas fantasias e rituais de infância. Há algo de infantil no que a Lindinha fazia também. Este trabalho vem de certa forma confirmar este dogma, ou antes, compactuar com este, deixando-se envolver por todos os dizeres de forma imparcial, acolhendo as contradições e os exageros. Esta figura permitiu-me transitar entre o real e o ficcional, amontoando informação pessoal numa tentativa de preencher nichos que iam ficando vazios. Lindinha é uma aura que paira neste trabalho, esfumada, quase um nevoeiro. Uma imagem fugaz, tão fugaz como as incertezas que rodeiam as palavras de quem a descreve e tão fugaz como as memórias que me restam. Este nivelamento entre a minha memória pessoal e uma memória construída através de uma coleção de informações imprecisas e suposições imbrincadas em fragmentos de outra pessoa é fundamentalmente o objetivo deste trabalho. A dona Laurinda, como a co-nheço, é em muitos momentos mais uma familiar distante. As histórias contadas por, ou acerca dela, são muitas vezes situações presenciadas ou contadas em família. Como no caso da história que conta sobre os mouros. Essa passagem, retirada do vídeo em que pela única vez tenho acesso à imagem real da Linda, é quase um voltar a ouvir o meu avô que passava o tempo a contar sobre os mistérios daquela serra. A serra que faz a divisão entre a minha terra e a terra da Linda. A mesma serra de onde retiro as pedras e o pó com que trabalho. As pedras também marcam esta ligação, sendo a matéria com que tantas vezes trabalho. E a Linda também.

Ao longo do projeto de investigação fui diversas vezes em busca de algo mais claro sobre a Lindinha, no entanto, e da mesma forma que me foi tão fácil alcançar algo sobre a sua pessoa inicialmente, é chegado um ponto em que qualquer esforço para chegar mais perto parece em vão. E aqui, a visão imersa em mistério com que toda a gente vislumbra esta pessoa, é por mim experimentada. Em vários momentos. Não que haja algum tipo de medo que uma daquelas caras da casa dos monstros seja a minha, como imaginava *a senhora do café a baixo*, mas apenas uma vontade de continuar a acreditar nas razões das circunstâncias e dos acasos. Prefiro assim.

Momento 0

Monstruário – (e)feitos (a)pós e outras histórias

Já disse. As imagens são ecos. Agora ecos compilados, editados.

As palavras são copiadas. Cópias, porque ditas tanto, tanto.

São ainda mais verdade.

Na verdade está tudo dito.

Retorno. Comecei a ficar preocupada. Com o tempo. Se, por um lado tinha o material todo que precisava. Informação visual. As provas da viagem, as provas dos momentos todos, não parava de duvidar se não faltava qualquer coisa. Estava desconfiada dos tamanhos, das formas, lembrei do que a Cristina diz a certa altura: deixamos para fazer em último as coisas urgentes, ou algo do género. Agora era urgente construir. Incrível que essa necessidade de mapear existiu desde sempre. Mas como é importante, adia-se. Lá está. Impossível adiar mais, precisava da ajuda delas. Das provas. Outra vez o monte de fotocópias, em dobro agora. Porque o tempo impele o acrescento, e já não estava satisfeita com uma conexão imagética restrita a *monstruário*. Existe agora um antes e um depois e um durante. Muita repetição, muita intrusão, muita divagação, muita confusão. Mas no mapa sai perfeito. Peguei na fita-cola (a mesma com que “construí” as estantes no Plaza e a mesma com que colava os desenhos e as transferências nas paredes). E comecei a colar página a página. Não há controle. É bom quando somos levados pelas tarefas e não o contrário. Cada imagem que surgia era mais uma porta que se abria – ou uma janela. Colava costas com costas, deixava algumas soltas e voltava a colar no verso. Encaixes, dobras, sobreposições. Combinações. Às vezes eram as imagens que falavam por si, que pediam para ficar aqui ou ali. Que se uniam com a imagem vizinha e depois já não queria dali sair. Outras vezes, era eu a fantasiar, a arranjar situações e analogias.

As imagens já não são as verdadeiras. Mas mantêm a sua *verdade*, não num contexto de pureza ou originalidade mas na verdade do seu percurso e como testemunhos credíveis da sua própria mutação. Imagens que sofrem as mesmas consequências das histórias na sua plenitude da existência. São fragmentos, são zooms, são distanciamentos

e desfoques. As imagens caminharam passo a passo com os dizeres, desde os mais verídicos aos mais duvidosos, tomando-lhe o lugar por via da rapidez de apreensão.

Pensemos num livro

Monstruário – (e)feitos (a)pós e outras histórias é, em termos práticos, uma publicação que acompanha o trabalho de escrita. É uma espécie de top das imagens coletadas. Um top que mistura as mais-tudo com as mais-nada. Não é top nenhum. É mais um truque. É duvidoso. Até eu fico com a sensação de já ter visto aquilo em algum lado.

Este livro apresenta-se como mais uma parte deste projeto, juntando-se à escrita e à produção plástica a ser apresentada, sem que no entanto dependa destas duas vertentes para existir e para se fazer valer. Esta publicação contém imagens que advêm dos processos comuns às três vertentes do trabalho, mas que a partir do momento que são reunidas num atlas, conferem autonomia à obra, deixando esta de se apresentar como um guia ou ilustração do texto mas sim como um trabalho de carácter autónomo. Ainda assim, algumas imagens podem funcionar como legenda, mesmo quando se perdem no meio das outras, remetendo para uma outra coisa, perdida de sentido, por via de uma entrada no texto abrupta e dessincronizada. Imagens contaminadas. Ainda temos uma na cabeça quando nos surge a seguinte. Este atlas, reequaciona o papel da imagem face ao texto, deixando de parte, significados antigos e velhas premissas sobre a ilustração ou a relação textual e demarcando um território de passagem simbólico.

Estes vestígios da temporalidade ocupam o limbo entre o já feito, no caso das imagens documentais de trabalhos realizados, ou uma ideia de devir que surge da vontade de obter terceiros elementos através da recombinação formal.

O conteúdo deste trabalho diz respeito maioritariamente à recuperação de um trajeto feito no âmbito da procura de substância através da fotografia e através de um segundo olhar sobre esta. Assim são apresentadas segundo critérios de desfoque ou de reorganização visual, imagens que em certos momentos frequentam uma certa ambiguidade. As páginas deste livro são diversas vezes invocadas neste documento para que seja possível criar uma terceira imagem que resulta do cruzamento da palavra com a imagem primeira. Ou seja, o texto cria uma imagem, que por ventura poderá ser contrariada pela imagem fotográfica presente na publicação, dando assim origem a uma

espécie de jogo de criação de imagens. No entanto a ideia desta utilização do texto e da imagem de forma separada centra-se principalmente na vontade de que ambos existam e resultem por si mesmos.

O processo de conceção prática deste trabalho passa por montar um livro de imagens de forma manual e recorrendo a técnicas precárias e impulsivas de trabalho. É utilizada fita-cola castanha (a mesma que *desenhou* as barras expositivas na parede do Plaza) para unir as páginas do livro que não são mais do que as imagens coletadas ao longo de todo o processo. Este protótipo tem as dimensões aproximadas de um A4 e é caracterizado por um formato de desdobrável em certos momentos, o que possibilita várias leituras e relações. Esta primeira fase de conceção dá o ponto de partida para o livro final, que consiste na reunião das imagens das páginas digitalizadas do primeiro livro, permitindo o reconhecimento dos processos manuais inerentes.

Conclusão

Termino este trabalho contrariada. Pois não o termino, apenas me concedo a uma pausa. E cedo. (É cedo?) Mais cedo ou mais tarde não interessa. Está aqui.

Concluo que ainda agora comecei. Não concluo nada. Só vejo a falta e não vejo o conteúdo. Se calhar o que falta é o que interessa. Percebo que quase consegui chegar à Linda como quase consegui chegar lá atrás (ao fundo?), pois não estive lá tanto atrás quanto elas. Mas o que interessa é o quase. O que está entre o que foi e o que quase foi. Porque o quase pode ser tudo o que não chegou a ser. Então pode ser a mentira. O acrescento. A ocultação.

O quase é esse ruído em que transformei as imagens que atestam a veracidade dos momentos. Essas imagens voláteis que se deixam manipular, que viajam de cá para lá, que se repetem, que se reformulam para ganhar uma nova importância. A importância da validação dos momentos. E voltam. Esse ruído conseguido através de técnicas instáveis de reprodução de imagens que as evidenciam como imagens pobres, reafirmando a erosão e o desgaste. O desgaste do tempo. Os momentos perdem a nitidez. Mas a culpa é do tempo. E da memória que não nos deixa fixar a troco de nada. Trocamos as memórias por ruídos. Trocamos as memórias por outras memórias. Isto faz lembrar aquilo e aquilo faz lembrar aqueloutro.

Ficam acumuladas. As memórias como as imagens. E depois são tantas, umas mais ruidosas do que outras, umas transparentes, outras fragmentadas. Mas tantas, que esta acumulação sem hierarquia nivela as imagens que não nos pertencem com as do nosso álbum de família, encontrando um novo lugar que não pertence a nenhum dos lados mas a um espaço novo e ávido de absorção.

Numa reflexão sobre o material utilizado como ponto de partida, é clara uma relação com a apropriação ao procurar fora do meu circuito motivos e objetos para refletir a minha própria vivência.

A casa dos monstros era para mim um local quase sagrado, apesar de abandonado e em ruínas, tinha uma aura de intocável, de local sagrado, de altar. Assim como a Linda. A sua estranheza concedia-lhe uma certa santidade. Neste momento a casa dos monstros e a Linda têm um novo significado, partindo da ideia de profanação. Passei a

visitar a casa com frequência, levei pessoas a ver, falo constantemente do sítio e das suas histórias, os seus monstros foram fotografados e levados para a rua, para o atelier, a Lindinha faz parte do meu quotidiano. O mesmo aconteceu com a matéria pessoal que serviu de base para o trabalho. Fotografias e documentos antigos e até mesmo as próprias histórias que me lembro de ouvir o meu avô contar, já ninguém falava disso. As coisas ficam não só esquecidas como a certa altura existe uma certa ideia de tabu em falar, mexer ou em esmiuçar. Existe uma ideia de sagrado nestes elementos, não só porque são testemunhos reais de existência mas também porque dizem respeito ao familiar. Foi este o material que me interessou, o que estava guardado, escondido, as coisas que foram coletadas na garagem e que mesmo não servindo para nada, são objetos de veneração. Estes dois mundos, o meu, a minha história e a minhas memórias, e as histórias e memórias (contadas por outros) da Lindinha cruzam-se algures neste estado de profanação, formando assim um outro universo. No entanto e dentro de todas as contradições, este estado de profanação pode ser considerado transitório, na medida em que neste momento outro significado lhe é atribuído. Esta restituição de significados acontece porque estes elementos são trazidos para o meio artístico, podendo, nestes parâmetros considerar-se que lhes é restituído o carácter *sagrado*.

Há ainda uma outra questão que é possível reconhecer na finalização deste trabalho e que diz respeito à estranheza e ao dogma, carregado pela personagem Lindinha e que era comum às recordações e histórias pessoais de que fui em busca. Esse teor ritualístico nas coisas do antigamente e esse pejo em falar acerca delas, foi outro lugar recorrente neste trabalho, que se relaciona também com a ideia de sagrado falada anteriormente e com a ideia de estranheza referida no *Momento 2* e que pode servir como característica do resultado deste trabalho ou pelo menos de uma importância especial na medida em que tanto a personagem Lindinha como as minhas memórias de infância são colocadas na esfera do vago e do distante, do estranho e do duvidoso.

Concluo que o mexer e reorganizar dados de diferentes proveniências, estabelece muito mais do que uma ideia de saturação, uma ideia de renovação que vai muito além de colecionar ou guardar. A construção de algo partindo do que me pertence, dentro de parâmetros pessoais e afetivos e a crença de que podem ser deslocados, permitiu-me um acesso distanciado a memórias recônditas, que de certa forma se impunham já no meu trabalho mas que nunca tinham sido exploradas de forma verdadeira e eficaz.

Questões como a acumulação, o arquivo e a recuperação de memórias tornaram-se pontos de permanente visita durante este trabalho, incitando a um assumir das origens e ao mesmo tempo a uma necessidade de exploração das mesmas.

É importante referir que a compreensão do rumo e a libertação face a restrições artísticas e/ ou pessoais, confere uma *verdade* a todo o trabalho, que ironicamente entra em choque com toda uma ideia de ficção transversal a todo o projeto.

Com o desenrolar da pesquisa consegui um distanciamento para perceber com mais clareza a forma como acontecem todos os antagonismos dentro do trabalho e a forma como os momentos se relacionam.

Foi assim que aconteceu.

É necessário registar algumas observações sobre este trabalho.

A sério.

A primeira é a clara noção da escolha, delicada, do tema, da forma como o tratar e da própria proveniência dos dados. A forma vaga como foram sendo introduzidas as informações sobre as pessoas e situações que fazem parte deste trabalho, ajudou a que não me apercebesse diretamente do aspeto documental e que não sentisse que estava numa posição invasora.

A segunda refere-se concretamente à coerência (ou falta desta) nas práticas utilizadas numa primeira fase do trabalho, no sentido em que a metodologia não foi previamente estabelecida, deixando o desenrolar do projeto projetar as suas próprias necessidades. Este desprendimento permitiu um maior aproveitamento das circunstâncias e uma visão ampla para poder traçar linhas comuns e estabelecer relações entre temáticas e meios.

As obras surgem abruptamente, de modo aleatório, o que me foi fazendo perder o medo. A imagem e a fotografia em geral tiveram um papel importante no desenvolvimento do trabalho, no entanto, e com o tempo, ideia de história e de ficção não só do ponto de vista da imagem mas também da própria escrita, foi-me captando atenção. O momento expositivo que ocorre a meio do projeto ajudou-me a clarificar as ideias e a perceber que as coisas podem encaixar-se mesmo sem um plano.

No meio disto tudo apercebi-me de uma analogia entre a urgência e a paciência. Entre o imediato e o parado no tempo. Da mesma forma que existe um encanto pelo efeito

do tempo sobre as coisas existe também um encanto sobre o mecanismo do fazer acontecer coisas num processo do imediato.

Termino esta pesquisa com amontoados de dados. Físicos, digitais, mentais.

Uma nova fase do trabalho será iniciada com a residência e conseqüente apresentação expositiva na Casa da Imagem. Este momento final resultará em termos práticos e conceituais de todas as conclusões retiradas desta pesquisa e de material físico e não físico resultante do trabalho executado até agora. Assim este lugar (Casa da Imagem) acolherá uma exposição final cuja perspectiva se situa entre a utilização do espaço para trabalho de produção e de exposição.

Bibliografia

- Agamben, G. (2012). *Ninfas*. São Paulo: Hedra.
- Bachelard, G. (2001). *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barros, M. (1996). Matéria de poesia. In *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Barthes, R. (1988). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- Belting, H. (2014). *Antrpologia da imagem: Para uma ciência da imagem*. Lisboa: Imago.
- Benjamin, W. (1992). *Rua sentido único e infância em Berlim por volta de 1900*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (2007). *Walter Benjamin's archive: images, texts, signs*. London: Verso.
- Blaufuks, D. (2014). *Toda a memória do mundo*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.
- Borges, J. L. (2003). *Ficções*. Porto: Público Comunicação Social.
- Cariço, M. D. (2015). *Fantasmagorias: A imagem em movimento no campo das artes plásticas*. Porto: FBAUP (Tese de Doutoramento).
- Deleuze, G. (1996). *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega.
- Deleuze, G. (2003). *Conversações: 1972-1990*. Lisboa: Fim de Século.
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Atlas ou a Gaia Ciência inquieta: O olho da História* (Vol. 3). Lisboa: Escola de Arquitectura, Universidade do Minho.
- Flores, L. (2007). Como fazer cinema sem filme? pp. 27-33.
- Foucault, M. (1987). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (s.d.). *História da Loucura*. Editora Perspetiva.
- Francastel, P. (1998). *A imagem, a visão e a imaginação: Objecto fílmico e objecto plástico*. Lisboa: Edições 70.

- Freire, C. (2006). *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo.
- Freud, S. (1994). *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea. (2014). *25 obras da coleção de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves.
- Genet, J. (1990). *Infernos: Fragmentos*. Lisboa: Hiena Editora.
- Gil, J. (2006). *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.
- Herkenhoff, P. (1996). Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In R. Rennó, *Rosângela Rennó*. São Paulo: USP.
- Marx, U. (2007). *Walter Benjamin's archive: Images, texts, signs*. London: Verso.
- Mateus, C. (2011). *A imagem vídeo: A suspensão do real (nada de nada)*. Porto: FBAUP (Tese de Doutoramento).
- Medeiros, M. (2012). *A última imagem: Fotografia de uma ficção*. Lisboa: Documenta.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Monique, S. (2006). *A fábrica do olhar: Imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX)*. Lisboa: Edições 70.
- Moure, G. (1996). *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*. Santiago de Compostela : Centro Galego de Arte Contemporânea.
- Rancière, J. (2010). *Estética e política: a partilha do sensível*. Porto: Imago.
- Rodrigues, A. (2006). *Álvaro Lapa: voz das pedras*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Rosengarten, R. (2012). *Entre memória e documento: A viragem arquivística na arte contemporânea*. Lisboa: Museu Coleção Berardo.
- Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Vilém, F. (1996). *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Wandschneider, M. (2007). *Walid Raad: Sacratching on things I could disavow: some essays from The Atlas Group Project*. Lisboa: Culturgest.

Webgrafia

- Agamben, G. (2007). *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG. Obtido em 13-08-2016 de <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/05/agamben-giorgio-estc3a2ncias.pdf>.
- Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo: Editorial Boitempo. Obtido em 22-08-2016 de <https://www.cienciasociais.ufg.br/up/106/o/AGAMBEN-Giorgio-Profanacoes.pdf?1363193976>.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. Obtido em 3-09-2016 de https://monoskop.org/images/d/d3/Barthes_Roland_A_camara_clara_Nota_sobre_a_fotografia.pdf.
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes. Obtido em 12-07-2016 de <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/08/barthes-o-rumor-da-lingua.pdf>.
- Benjamin, W. (1987). O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (obras escolhidas). In *Magia e técnica arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (Vol. 1). São Paulo: Editora Brasiliense. Obtido em 2-09-2016 de https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/1055201/mod_resource/content/1/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf.
- Benjamin, W. (2009). *Desempacotando a minha biblioteca*. Obtido em 16 de Setembro de 2016, de Tradere, n.º 15: <http://ww.cm-pvarzim.pt/biblioteca/download/tradere/tradere15.pdf>
- Borger, I. (1989). Christian Boltanski. *BOMB - Artists in Conversation*, 26. Obtido em 25-08-2016 de <http://bombmagazine.org/article/1148/christian-boltanski>.
- Calvino, Í. (1990). *Se um viajante numa noite de inverno*. Companhia das Letras. Obtido em 30-08-2016 de <https://docviewer.yandex.com/?url=ya-disk-public%3A%2F%2Fd7igs8UE%2BhgLaN5ykq3NI69h%2Fu8zDb2B7wv%2FZ6s9bL8%3D&name=Se%20um%20Viajante%20numa%20Noite%20de%20Inverno.pdf&c=57ed679d59e6>.

- Foster, H. (outubro de 2004). An archival impulse. *110*, 3-22. Obtido a 3-09-2016 de <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/hal-foster-an-archival-impulse.pdf>.
- Foucault, M. (1978). *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Editora Perspetiva. Obtido em 6-8-2016 a partir de <http://www.uel.br/projetos/foucaultianos/pages/arquivos/Obras/HISTORIA DA LOUCURA.pdf>.
- Gonçalves, F. N., Del Negri, T., & Tavares, C. R. (2006). *Rosângela Rennó e as fotografias "sem imagem" de Arquivo Universal*. Rio de Janeiro: Obtido em 18-7-2016 de <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/r0531-1.pdf>.
- Le Goff, J. (1990). *História e memória*. São Paulo: Unicamp. Obtido em 20-08-2016 de <http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: A problemática dos lugares. In *Projeto História*. São Paulo: Departamento de História, PUC-SP. Obtido em 02-09-2016 de <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>.
- Rancière, J. (Dez de 2010). A ficção documental: Marker e a ficção da memória. *Arte & Ensaios - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. Obtido em 12-09-2016 a partir de http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Jacques_Ranciere.pdf.
- Santiago, S. (2002). *Nas malhas da letra: Ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco. Obtido em 06-09-2016 de <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2013/08/silviano-santiago-nas-malhas-da-letra.pdf>.

Filmografia

Lamas, S. (Realizador). (2013). *Terra de Ninguém* [Filme].

Lars von Trier (Realizador). (2003). *Dogville* [Filme].

Varda, A. (Realizador). (2000). *Os Respigadores e a Respigadora* [Filme].

Warhol, A., & Mekas, J. (Realizadores). (1964). *Empire* [Filme].

Welles, O. (Realizador). (1973). *F for Fake* [Filme].