

**A presença da melancolia na prática artística: retrato,
fragmento e uso da palavra**

Ana Rita Pereira da Conceição

Componente Escrita da Dissertação – Mestrado em Artes Plásticas

Caldas da Rainha

2021

Agradeço aos meus orientadores, a professora Susana Gaudêncio e o professor Fernando Poegas, pelas dicas e orientações valiosas que me deram durante o meu processo de escrita deste trabalho, sem eles isto não seria possível.

Índice

Resumo / Abstract	3
Introdução	5
Capítulo I – Práticas artísticas no limiar da melancolia	6
I.I. O indivíduo e a exaltação da natureza	6
I.II. Perda, nostalgia, inquietante: finais do século XIX até ao século XXI	17
Capítulo II – A presença da melancolia no meu trabalho prático	30
II.I. Retrato e fragmento: pintura, desenho	30
II.II. Uso da palavra, poesia visual: fotografia	39
Considerações finais	52
Bibliografia	54
Glossário	56

Resumo

Esta dissertação pretende mostrar como a arte é uma das ferramentas através das quais o ser humano tem pensado e trabalhado em torno do tema da melancolia – além da filosofia e psicologia. E em particular o uso da mesma na minha prática artística.

Começo por apresentar, na introdução, a problemática geral da melancolia e como esse tema se tornou no objeto de pesquisa, importante catalisador da minha prática artística. Em segundo lugar, são apresentados exemplos na história da arte a partir do Romantismo, que abordam o tema da melancolia e conceitos ou ideias a ela associados. De seguida, mostro a sua presença no meu trabalho prático, e de que forma este constitui uma espécie de ensaio ou busca pela compreensão da melancolia. E por último, exponho algumas considerações finais sobre o que aprendi no processo de pesquisa e escrita, e possíveis projetos futuros.

Palavras-chave: melancolia; inquietante; retrato; fragmento; poesia

Abstract

This dissertation intends to show how art is one of the tools through which the human being has thought and worked around the subject matter of melancholy – in addition to philosophy and psychology. And in particular the use of it in my art practice.

I begin by presenting, in the introduction, the general question of melancholy, and how it became the object of my research, an important encouragement of my art practice. Secondly, some examples are exposed in the history of art from Romanticism, that deal with melancholy and concepts or ideas associated with it. Then, I show its presence in my own practice, and how it constitutes a kind of essay or search for the comprehension of melancholy. And finally I show some final considerations about what I learned in the researching and writing process, and possible future projects.

Keywords: melancholy; uncanny; portrait; fragment; poetry

Introdução

A vida de cada indivíduo é, em maior ou menor grau, marcada por momentos melancólicos, de uma certa tristeza estranha, que o influenciam em várias áreas de atividade humana, inclusive na arte. Mas o que é a melancolia? Como se manifesta no contexto das artes plásticas e de que forma poderá ter uma função terapêutica? Estas são algumas das principais questões sobre as quais pretendo refletir no decorrer do texto.

A melancolia surgiu como objeto da minha pesquisa no terceiro ano de licenciatura, época em que me inspirei no pintor romântico Caspar David Friedrich para produzir pinturas com figuras femininas voltadas de costas para o observador, encarando uma paisagem. Os trabalhos simbolizam a minha postura habitualmente mais distante e introspectiva em relação às outras pessoas, sem me representar diretamente. A partir daí, interessei-me mais pela questão da melancolia, que não só alimenta o meu trabalho prático, mas também me faz refletir sobre mim enquanto ser humano.

Embora não o pudesse compreender quando era criança, a melancolia sempre esteve de algum modo presente na minha vida, juntamente com uma assumida timidez. Através da melancolia, sinto necessidade de escapar, mesmo temporariamente, à agitação e competitividade social que se observa na sociedade citadina e consumista. Mais do que isso, interessa-me neste texto refletir sobre a sensação de inquietante (do inglês *uncanny*), a perda na identidade do sujeito e nas relações humanas, o fragmento, e a poesia visual através da palavra como modo de expressar os meus sentimentos e emoções. Para isso irei servir-me de autores como Sigmund Freud, Giorgio Agamben ou Jean-Luc Nancy; e de artistas plásticos, entre os quais Caspar David Friedrich, Helena Almeida e Edward Hopper.

CAPÍTULO I – Práticas artísticas no limiar da melancolia

I.I. O indivíduo e a exaltação da natureza

Neste subcapítulo, apresento exemplos de práticas artísticas que abordam a melancolia, estando muitas vezes na origem de ideias ou questões que alimentam o processo de criação dos artistas. Vou focar-me em particular no Romantismo do séc. XIX, que é importante no desenvolvimento da minha prática e no meu pensamento sobre estes temas. Apesar de terem passado cerca de 200 anos desde este movimento artístico e cultural, eu sinto que nos dias de hoje, numa sociedade em que predomina o consumismo e a abundância de informação visual (e não só) que não conseguimos absorver, há uma necessidade de adotar novamente a visão dos românticos – e dos artistas influenciados por eles – sobre a arte e a vida.

No século XVIII, além da criação de máquinas que substituíram a produção artesanal, acompanhando a Revolução Industrial (que teve início em 1760), também foram surgindo novos meios de transporte, como o comboio a vapor, para facilitar a deslocação das pessoas por vários lugares no meio urbano. No entanto, a vida citadina era conturbada, pelo excesso de população nos vários espaços de lazer e convívio, onde o ambiente naturalmente se tornava pesado e sufocante. O Romantismo surgiu, então, como uma forma de ação crítica em relação a essa realidade, como se pode observar, por exemplo, no conjunto de poemas *Manfred* do poeta britânico Lord Byron: “Desde a minha juventude que o meu espírito não concordava com as almas dos homens. Nem olhava para a terra com olhos humanos. A sede da ambição deles não era a minha. O objetivo da sua existência não era o meu. As minhas alegrias, as minhas mágoas, as minhas paixões e os meus poderes, tornaram-me num estranho (...) Eu não tinha simpatia por respirar carne” (BYRON, 1817, Ato II, p.21).

Segundo o espírito romântico, o ambiente da natureza é propício à tranquilidade e solidão valorizadas pelos autores desse período, para escapar à vida citadina. Nesse sentido, e de acordo com a minha interpretação da descrição de Byron, associa-se o bem estar do indivíduo à contemplação dos elementos naturais e à conseqüente capacidade de introspecção, podemos entender que a melancolia era encarada pelos românticos como um sinal de grandeza da alma, e não um problema que se devesse resolver. Aristóteles já tinha refletido em particular sobre isso, questionando-se “por que razão todos aqueles que foram homens excepcionais, seja em filosofia, ciência do Estado, poesia ou artes, acabam por se revelar claramente melancólicos, e alguns a ponto de estarem presos pelas doenças da bÍlis

negra (...)” (ARISTÓTELES, 1996, p.79). Então, o filósofo considerava que uma certa dose de melancolia seria necessária para a criatividade.

Um dos exemplos pertinentes na arte é o pintor romântico Caspar David Friedrich, com as suas paisagens severas, frias e nebulosas, geralmente com figuras que assumem uma postura contemplativa, como acontece em *‘Viajante Junto a um Mar de Névoa’* (1818) ou *‘Mulher Face ao Nascer do Sol’* (c.1818). Mesmo quando há presença humana, a natureza ocupa sempre a maior parte da composição da pintura, levando-nos a ter consciência das nossas limitações e impotência perante a imensidão do mundo natural ao nosso redor. Isso está inserido na ideia de sublime, que também é muito importante para os românticos.

Segundo a teoria do filósofo Edmund Burke sobre o conceito, “a paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror” (BURKE, 1993, p.65). Portanto, o autor considera que o horror é a condição principal para existir o sublime. Nessa perspectiva, a própria existência do sujeito parece insignificante em comparação à força e mistério presentes na natureza, que não depende do Homem para seguir o seu ciclo mas de outros fatores como o clima, a passagem do tempo, etc.

Apesar da incapacidade humana em controlar a natureza, por vezes o Homem maltrata-a, contaminando-a e usando-a como se fosse um armazém cheio de *stocks* de matérias-primas, das quais pensa ser dono. Por mais que tentemos enganar as leis da vida, não podemos ignorar a nossa vulnerabilidade e fragilidade enquanto seres mortais.

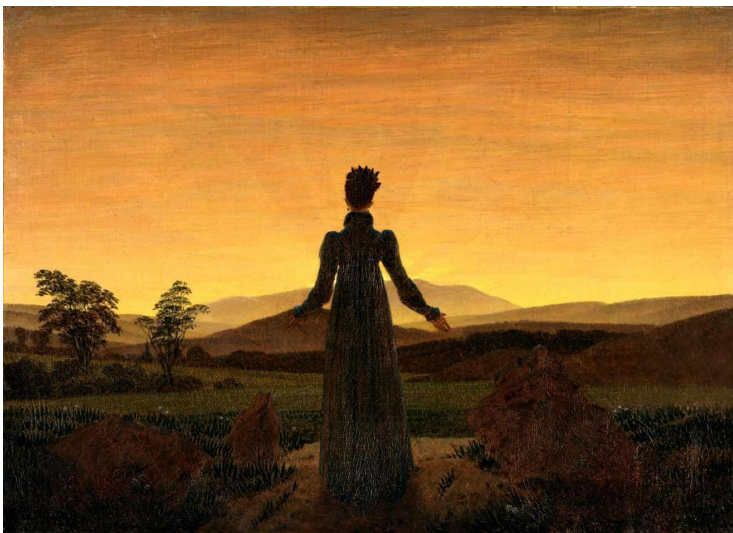
A natureza é personificada pelo romântico, na medida em que nela o sujeito pode projetar o seu ‘eu’, os seus estados de espírito e emoções; cada paisagem que se contempla é capaz de transmitir um determinado sentimento humano e identidade. Interessa-me comparar isso com a ideia de retrato, através das obras que irei mostrar de seguida. Contudo, não se trata do tipo de retrato ao qual estamos habituados: como a figura se encontra frequentemente de costas para o observador, os sentimentos humanos acabam por estar mais presentes na paisagem do que no próprio sujeito que a contempla.

O retrato nem sempre precisa da representação de uma figura humana para funcionar ou pelo menos não é exclusivo do Homem, mas também depende de outros fatores externos, como o ambiente em que se está inserido, etc. Exemplificando, as pinturas de Friedrich mostram-nos que, quando nos deparamos com um dia de sol radioso, somos capazes de sentir conforto e tranquilidade; se, por outro lado, a paisagem é coberta por

nevoeiro, pode transmitir solidão ou medo do desconhecido, apresentando nesse caso uma natureza inacessível que não oferece hospitalidade ao sujeito.

Embora o ato de contemplar a natureza nos possa proporcionar uma sensação satisfatória, por vezes ela também é devastadora, a ponto de recusar qualquer sinal de presença humana, vegetal ou animal, como se pode observar em *'O Mar de Gelo'* (1823-1824).

A pintura descreve o naufrágio de um navio, ou melhor, as consequências desse naufrágio, pois o que dele sobrou foi um emaranhado de pedaços partidos, de fragmentos, uns em cima dos outros e espalhados pelo chão. Como o título sugere, o mar e o gelo retratam o clima frio, apresentando elementos naturais que foram uma potência destruidora e descontrolada que o ser humano se vê forçado a aceitar. É provável que por baixo dos escombros existam cadáveres, e a ausência de vida aumenta a sensação de perda e solidão – “A minha alegria estava no deserto, era respirar o ar difícil do topo da montanha gelada, onde os pássaros não se atrevem a construir ninhos, e os insetos com asas ligeiras não voam sobre o granito sem erva” (BYRON, 1817, p.21). Por outro lado, o gelo que vemos ao fundo e alguns pedaços do barco parecem apontar para o céu, como se esta cena fosse digna de elevação espiritual, não apenas da natureza, mas também do homem, já que ambos estão ligados pela morte iminente, a transitoriedade e morte inevitável das coisas.



Caspar David Friedrich, *Mulher Face ao Nascer do Sol*, c. 1818, óleo sobre tela



Caspar David Friedrich, *O Mar de Gelo*, 1823-1824, óleo sobre tela

Isso faz-me pensar no texto *'A Ética do Passante'* de Achille Mbembe, em que o termo 'passante' se refere a alguém de passagem num lugar onde fica temporariamente a realizar uma tarefa ou simplesmente por lazer até voltar a casa; alguém que se esforçou por fazer um caminho íngreme e difícil. A nossa casa é normalmente o lugar onde estamos durante mais tempo, pelo seu caráter de intimidade, e o mesmo já não acontece nos espaços públicos como os supermercados, bancos, parques, entre outros. Habitar um lugar é diferente de pertencer a esse lugar. O termo 'passante' remonta à nossa existência temporária na Terra, onde não viveremos para sempre.

No que diz respeito à forma como a humanidade se posiciona diante do mundo em seu redor, Mbembe questiona se “quanto a perder tudo ou quase tudo (...), a condição para ter serenidade neste mundo e nesta época de crise, na qual, muitas vezes, o que temos nada significa em relação ao que somos, e o que ganhamos se relaciona de modo longínquo com o que perdemos” (MBEMBE, p.243): podemos perceber aí o retrato da nossa sociedade consumista, em que o 'ter' parece mais importante do que 'ser'. O autor refere-se a isso quando fala de época de crise, e penso que importa refletir sobre o contexto atual da pandemia da Covid-19.

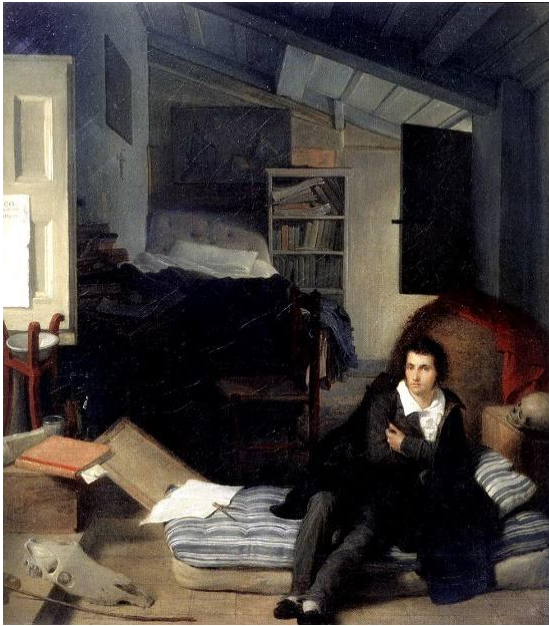
A pandemia parece-me ser um bom exemplo de crise, na medida em que obrigou a repensar o modo como interagimos uns com os outros. Se antes era normal encontrar entes queridos e amigos numa ida à praia, ao café ou a outros espaços de lazer e culturais, agora o confinamento obrigatório limitou as nossas relações interpessoais a uma interação virtual através da internet e das redes sociais, e sem a possibilidade do toque humano. Segundo Mbembe, todas as crises trazem perdas, mas também alguns ganhos, e aquilo que

uma pandemia pode trazer como ensinamento positivo pode variar de acordo com a experiência pessoal de cada um.

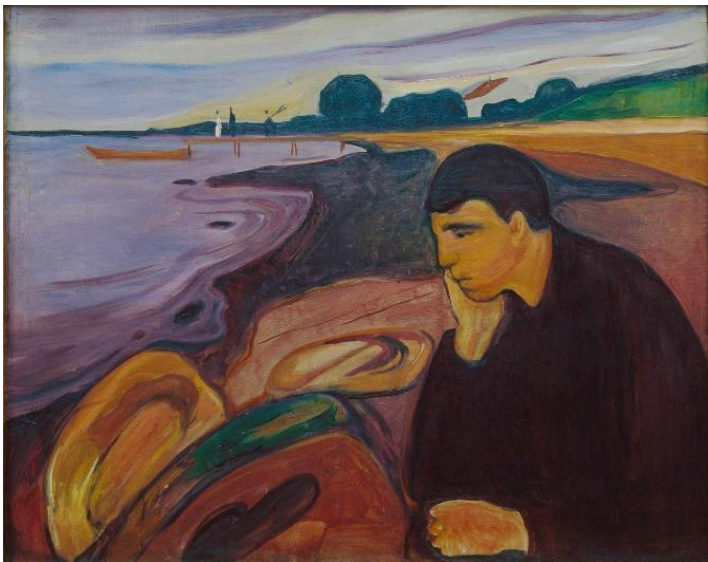
Interessa-me agora comparar o *'Autorretrato'* (1807) de Tommaso Minardi e a pintura *'Melancholia'* (1892) de Edvard Munch, que a meu ver representam de forma singular a temática da melancolia por testemunharem um momento de autorreflexão e introspeção do sujeito, mais do que a mera ausência de companhia – como explico em seguida. No primeiro caso, vemos um homem, no seu quarto desarrumado, com objetos e roupas espalhados pelo chão e todo o espaço, a sensação de desconforto do lugar é visível pela forma como o sujeito tenta enroscar os braços dentro do casaco, e o seu olhar inexpressivo e distante de quem pensa em algo que não está presente. A obra de Munch representa um sujeito agasalhado com uma camisola grossa ou casaco de manga comprida, isolado numa praia deserta, por isso podemos supor que o clima está frio, talvez seja inverno ou um final do dia em que o sol já teria desaparecido; ele apoia a mão direita no queixo como quem está perdido em pensamentos e até um pouco triste, parece olhar o vazio, para nada em particular.

Em ambas as pinturas, o sujeito não encara o observador. No caso do homem retratado por Tommaso Minardi (um autorretrato) há um desconforto visível na sua pose, que pode ser explicado por nós espectadores estarmos a 'invadir' o espaço íntimo dos seus pensamentos, e descobriremos assim o seu lado mais frágil. Os dois cenários são-nos apresentados aqui de forma diferente à qual estamos habituados – normalmente encaramos o quarto como um espaço confortável e aconchegante, e a praia como um lugar barulhento, sobrelotado de pessoas com poucas roupas, tomando banhos de sol.

Isso pode causar uma sensação de estranheza num primeiro momento, por que nos mostra uma realidade muitas vezes escondida, no entanto também gera empatia, somos capazes de reconhecer o sofrimento das personagens, mesmo que não seja possível sentirmos o que elas sentem. No fundo, é ser capaz de simular o mundo, colocar-se no lugar do outro, o que parece ser difícil numa sociedade em que predomina o egoísmo e onde as pessoas são frequentemente julgadas com base em ideias pré-concebidas e distorcidas.



Tommaso Minardi, *Autorretrato*, 1807, óleo sobre tela



Edvard Munch, *Melancolia*, 1892, óleo sobre tela

Os românticos viviam numa tensão entre rejeitar a vida artificial da cidade e a incapacidade de o fazerem completamente, já que as suas obras tinham de ser divulgadas e comercializadas nessa sociedade citadina e cosmopolita. Então, a solução teria que passar por estabelecer um equilíbrio? E que equilíbrio seria esse? Enquanto artistas como Friedrich representaram a imponente da natureza face à humanidade, inserida na ideia de sublime que referi antes, outros voltaram-se para o pitoresco.

Situado entre o belo e o sublime, o pitoresco é um conceito da Estética que tem sido motivo de reflexão por vários teóricos, e sobre o qual Uvedale Price escreveu um importante ensaio. O autor destaca a variedade e a complexidade como cruciais para a

compreensão do conceito: “a primeira, essa grande e universal fonte de prazer, variedade – o poder do que é independente da beleza, mas sem o qual a própria beleza deixa de agradar; a segunda, a complexidade – uma qualidade que, embora distinta da variedade, é tão ligada e misturada com ela, que uma dificilmente pode existir sem a outra” (SIR UVEDAILE PRICE, 2019, p.69). A questão da variedade aqui refere-se à variedade de aparências nos elementos paisagísticos, as irregularidades, texturas, ruínas no mundo natural, contrariando assim a perspectiva clássica da paisagem. Através disso, podemos ver as imperfeições e assimetrias do mundo natural, que combinam com a imperfeição humana e com o temperamento melancólico e introspectivo.

Para exemplificar, temos a pintura *‘Catedral de Salisbury do recinto do bispo’* (c.1825) de John Constable, em que o artista usou vários itens diferentes – nuvens, árvores, animais, um casal, um lago e uma catedral – para demonstrar a diversidade numa paisagem. Os detalhes são captados com rápida execução, especialmente no céu e a zona florestal. O homem e a mulher situados à esquerda estão vestidos de maneira formal, sugerindo que pertencem a uma classe social elevada. A vida citadina, simbolizada pelo casal e pela presença da catedral ao fundo, contrasta com a vida do campo mostrada através dos animais (vacas) a pastar e beber água no rio. Mas neste caso é estabelecida a possibilidade de convívio entre o humano e o natural, colocados em pé de igualdade, a paisagem apresenta-se como um lugar acolhedor, o que é comum na estética pitoresca.



John Constable, *Catedral de Salisbury do recinto do bispo*, c.1825, óleo sobre tela

William S. Davis, num livro que escreveu sobre o Romantismo, Helenismo e a filosofia da natureza, diz que a “capacidade artística baseia-se no facto de a mente humana ser, em si mesma, parte da vasta teia da natureza, o «organismo universal», e é assim capaz de ligações intensas e diretas com o mundo natural (...)” (WILLIAM S. DAVIS, 2018, p.64). Influenciados pelas ideias do Romantismo, muitos artistas vindos da chamada ‘escola de Barbizon’ começaram a sair do atelier e a rejeitar a arte mais académica; pintavam a natureza ao vivo, observando-a diretamente para produzir pinturas mais realistas e também mais naturalistas. Nessa visão, o artista, “para criar obras que não são apenas superficialmente miméticas, deve primeiro aprender a ver no coração da natureza” (ibid., p.50).

Certas obras deste período mostram trabalhadores anónimos que interagem diretamente com a natureza, e seria impossível o rompimento dessa relação, já que são pessoas do campo, elas atuam justamente no espaço natural. A relação do indivíduo com a natureza não é aí representada de forma idealizada, mas difícil, de esforço físico e trabalho duro, como em *As Respigadoras de Trigo* (1857), onde vemos três mulheres do campo vestidas de forma modesta curvadas sobre o chão a apanhar trigo. O facto de o primeiro plano, o das figuras, estar em sombra contrasta com a paisagem clara de sol no fundo e todas usam chapéu ou boina na cabeça para se protegerem do calor. Esse elemento também ajuda a ocultar a sua identidade, ao cobrir o rosto acentuando o anonimato, talvez pelo facto do seu trabalho ser com frequência menosprezado pela sociedade que valoriza mais a vida urbana das grandes cidades.

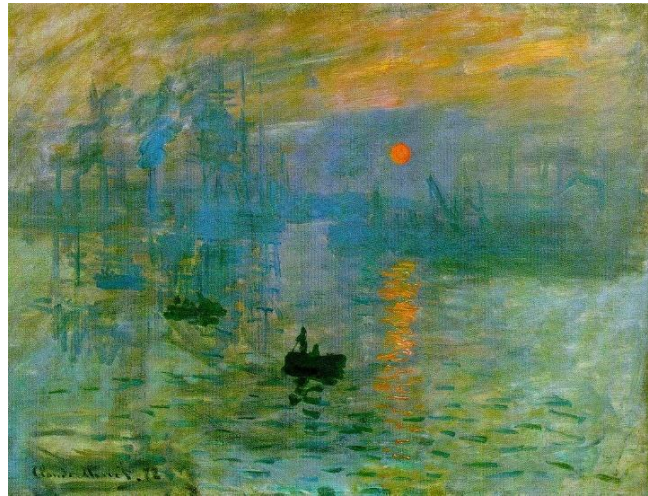
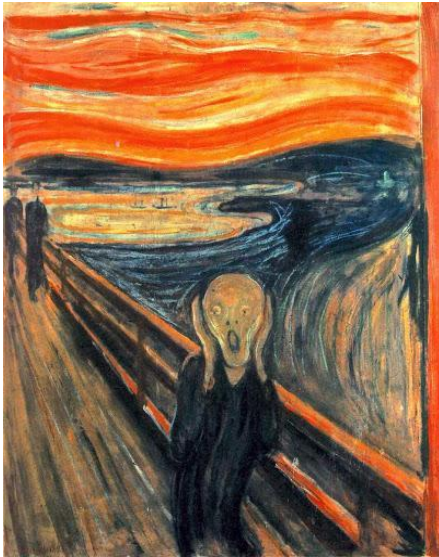


Jean-François Millet, *As Respigadoras de Trigo*, 1857, óleo sobre tela

A pintura 'O Grito' (1893) de Edvard Munch mostra uma figura andrógina com aspecto fantasmagórico – não sabemos se se trata de uma figura feminina ou masculina – cujo grito de desespero e angústia parece estender-se à própria paisagem, como podemos observar pela ondulação criada no mar e no céu, assim como das cores fortes que traduzem essa intensidade, como o vermelho e amarelo do céu. Pelo facto de a figura não possuir traços característicos a nível de género, supomos que o autor quis representar o ser humano em geral, já que qualquer um se pode identificar com a ansiedade e desespero da figura. Em contraste, os dois indivíduos ao fundo que estão de costas seguem de forma normal o seu caminho, aparentemente alheios à cena que se desenrola em primeiro plano.

Como outras obras do artista, esta é uma pintura expressionista, porque representa uma realidade interior (espiritual) invisível, exprimindo uma emoção ou sentimento de forma exagerada e com certo carácter pessimista. E também por uma simplificação radical das formas, com traços e contornos bem marcados, e o conseqüente desprezo pelo realismo da representação, mas isso é compensado pelo dramatismo da composição. Aqui, a força destruidora está presente no próprio indivíduo, e não na natureza (ao contrário do que acontece nas obras de Friedrich), que apenas sofre as conseqüências da explosão emocional da figura. Isso mostra-nos metaforicamente até que ponto o ser humano, num momento mais drástico, consegue causar um efeito destruidor na natureza, simultaneamente também podemos sentir uma estranha comunhão e cumplicidade entre o humano e o natural.

A ideia de uma natureza selvagem e perfeita também foi explorada no Impressionismo, em particular na pintura 'Impressão, Sol Nascente' (1872) de Claude Monet, considerada aliás uma das primeiras obras desse movimento artístico. A paisagem ocupa a maior parte da composição da pintura e é possível ver ao fundo uma figura num pequeno barco. Porém já não temos a sensação de impotência do Homem face à natureza, agora esta apresenta-se com uma certa fragilidade (como a presença humana), pois a obra é pintada com pinceladas curtas, urgentes e rápidas, sem dar muita importância à representação fiel da realidade, conferindo um aspecto inacabado e indefinido à composição. Em pinturas posteriores, o autor tem uma maior atenção nos detalhes dos elementos da natureza, como a floresta ou os nenúfares na água, sem sair do registo impressionista. Aqui podemos perceber que, ao contrário do que acontece no trabalho de Friedrich, o espaço natural é colocado em pé de igualdade com a humanidade, já que em ambos está presente a imperfeição, a fugacidade e o mistério.



Edvard Munch, *O Grito*, 1893, óleo sobre tela

Claude Monet, *Impressão. Sol Nascente*, 1872, óleo sobre tela

Outro artista que transpõe isso na arte é o pintor pós-impressionista Van Gogh, considerando que a natureza e a arte não podiam estar separadas; ele tinha uma relação intrínseca com a paisagem, pintando muitas vezes no exterior e observando o espaço natural ao vivo. Ele dava muita importância ao “mito das coisas mais terra-a-terra da vida” (ARTAUD, 2004, p.23), o que significa que desprezava ou contrariava o universo místico ou divino difundido pelas artes do passado, como a arte românica ou gótica. Em vez disso, focava-se na realidade visível e palpável, não apenas a material mas também, e sobretudo, a espiritual e psicológica (demonstrando os seus estados de alma, como a angústia e depressão, os quais ele vivenciou durante grande parte da sua curta vida).

No livro que Antonin Artaud escreveu sobre Van Gogh, afirma-se que o artista “voltou a congregar a natureza, como que a retranspirou e fez suar, fê-la espirrar em feixes nas telas, em molhos como monumentais de cores, a secular trituração de elementos, a assustadora pressão elementar de apóstrofes, estrias, vírgulas, traços” (ARTAUD, 2004, p.35). Esta passagem testemunha a carga emotiva e dramática presente nas suas pinturas a nível da técnica, com pinceladas impulsivas e expressivas de cores vibrantes, que caracterizaram o estilo do pintor. Tanto na figura humana como na paisagem, Van Gogh não queria limitar-se a transmitir algo sentimentalmente melancólico, mas uma profunda dor, a que ele próprio sentia.

Porém, a pintura *Noite Estrelada Sobre o Ródano* (1888) chama a atenção por não ter a expressividade que estamos habituados a ver nas suas obras, a atmosfera demonstra serenidade e tranquilidade, com o céu estrelado e o reflexo das luzes na água do mar. O ambiente parece propício a um encontro romântico, o que é sugerido pela presença de um

casal de namorados perto do canto inferior, numa caminhada descontraída na praia. Além disso, nesta cena pintada à noite há um contraste entre os elementos da paisagem – o céu, o mar e a terra. Podemos perceber que o artista aplicou grossas camadas de tinta em cima de camadas, como noutras pinturas, com pinceladas curtas e fragmentadas, mostrando assim a influência do Impressionismo e Neoimpressionismo.



Van Gogh, *Noite Estrelada Sobre o Ródano*, 1888, óleo sobre tela

I.II. Perda, nostalgia, inquietante: finais do século XIX até ao século XXI

Interessa-me agora referir o inquietante, que tem uma relação com a melancolia e o meu trabalho prático de que falarei no segundo capítulo. O termo, que vem da palavra *unheimlich* (em inglês, *uncanny*), é definido por Sigmund Freud como “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2019, p.331), referindo-se a algo que pode ser estranho e íntimo ao mesmo tempo. Isto parece um paradoxo, já que habitualmente acreditamos que o íntimo não deveria possuir nada de misterioso ou assustador. A sensação do inquietante ocorre quando se abordam certos aspectos ou desdobramentos inesperados sobre uma realidade que julgamos conhecer bem.

Isso pode influenciar as emoções do espectador que não está habituado a ser confrontado com essa realidade, através, por exemplo, da ideia de ‘duplo’ ou ‘múltiplo’ no que toca à representação de um sujeito. Este é apresentado num diálogo consigo mesmo como se estivesse outra pessoa ali presente, porém o sócia (ou sócias) possui aparentemente os mesmos sentimentos, a mesma personalidade e as mesmas experiências de vida do original, digamos que se trata de uma réplica.

Podemos, inclusive, ver na literatura e nas artes a ideia de múltiplas personalidades, como em ‘*O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*’, de Robert Louis Stevenson (originalmente publicado em 1886). O livro retrata um médico comum e respeitado que, ao fazer uma experiência no seu laboratório, descobre uma poção que o transforma temporariamente num ser monstruoso capaz de cometer crimes. Em dado momento, o protagonista perde o controlo da situação, e tenta a todo o custo revertê-la antes que seja tarde demais.

Como já referi, os românticos consideram que o indivíduo melancólico ascende a um patamar elevado, ganha uma certa ‘bagagem’ a nível de carácter e de sentimentos, principalmente através do ato de escapar à agitação social presente nas cidades e de um olhar contemplativo para a natureza. Mas a melancolia nem sempre se revela nesse contexto: Freud diz-nos outra coisa, que ela é o resultado da perda de um objeto amado, seja ele uma pessoa ou um determinado ideal, pertencente ao passado, sem que possamos saber ao certo se essa perda é real ou simbólica/imaginária.

Não são raras as vezes em que nem o sujeito em questão sabe responder a isso, pois como esse sentimento tende a estar enraizado no sujeito, podemos imaginar que a dado momento isso passa a ser um processo inconsciente. Por outro lado, ele pode simplesmente não querer partilhar as suas inquietações com os outros por vergonha,

medo ou introversão, até porque é comum a introversão vir associada à melancolia. Além disso, como Freud afirma, “se o doente sabe quem ele perdeu, não sabe dizer o que se perdeu com o desaparecimento desse objeto amado” (FREUD, 1917, p.105). No mesmo texto, o autor refere um elemento importante para distinguir a melancolia do luto, a perda no ‘eu’, em que o sujeito se autocensura e se desvaloriza perante os outros sem motivo aparente, como se não merecesse ser respeitado ou admirado.

Agora reflectindo a partir da minha experiência pessoal, penso que o não-reconhecimento das próprias qualidades advém em grande parte da obsessão pelo perfeccionismo: quando, ao executar uma tarefa, o melancólico comete algum deslize ou erro, por menor que seja, ele considera-se fracassado, é como se o bom nunca fosse bom o suficiente.

No *Retrato de Marguerite Khnopff* (1887), o pintor belga Fernand Khnopff retrata uma mulher – a sua irmã – com um vestido branco comprido de gola alta e umas luvas compridas que lhe cobrem as mãos, não deixando nenhuma parte do seu corpo à mostra exceto o rosto. Khnopff representa-a diante uma porta fechada, no interior de um aposento e, a julgar pelo modo estranho como enrosca o braço esquerdo nas costas, a figura parece desconfortável por estar a ser observada, o que ainda é realçado pelo facto de olhar noutra direção. A cor da sua roupa associa-se à virgindade e à inocência, indicando que não há hipótese de estabelecermos qualquer tipo de contacto físico com ela; o branco e o vazio da sala onde se encontra combina com a hostilidade, frieza e distanciamento da mulher. Como ela não posou para o retrato e foi ‘captada’ no momento, temos a ideia de um movimento suspenso ou tempo suspenso.



Fernand Khnopff, *Retrato de Marguerite Khnopff*, 1887, óleo sobre tela

Além da perda do objeto amado que referi antes, temos outro tipo de perda, a de identidade, que na verdade se trata apenas de um modo diferente de a compreender – como exemplos, podemos referir *'Not to be Reproduced'* (1937) de René Magritte e *'Pintura Habitada'* (1975) de Helena Almeida. O pintor surrealista Magritte, apesar de pintar elementos de forma fiel e realista, torna, através de associações inesperadas, as suas composições irrealis, metafóricas e simbólicas, causando uma sensação de estranheza no espectador e fazendo-o refletir sobre si mesmo e sua posição no mundo. Na pintura referida, o artista mostra-nos um homem, provavelmente ele próprio, voltado de costas para o observador, encarando-se a si no espelho, porém inquieta-nos o facto de o seu reflexo se encontrar também na mesma posição, ao invés de estar de frente para nós, que seria o esperado.

Algo semelhante acontece na fotografia de Helena Almeida cujo rosto no reflexo é escondido por uma mancha de tinta azul que a artista aplicou posteriormente sobre a fotografia. Em ambos, o espelho não assume a função que habitualmente lhe atribuímos, que seria a de revelar o rosto. Aqui podemos também pensar na ideia de duplo, um sócia, embora o sócia seja neste caso apenas um reflexo, e a figura deturpa a sua relação com o 'eu'. O espelho e o observador estabelecem um diálogo entre si, como se houvesse um outro, ou um alter-ego.

O espelho protagoniza um fenómeno estranho que diz respeito à nossa relação com o espaço, que aparentemente não vemos em nenhum outro lugar, como descreve o filósofo francês Michel Foucault: "Do lugar em que me encontro no espelho apercebo-me da

ausência no lugar onde estou, uma vez que eu posso ver-me ali. A partir deste olhar dirigido a mim próprio, da base desse espaço virtual que se encontra do outro lado do espelho, eu volto a mim mesmo: dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstruir-me a mim próprio ali onde estou.” (FOUCAULT, ‘De Outros Espaços’, p.3). Diante de um espelho, há uma reconstrução no próprio indivíduo, acima de tudo na percepção que tem de si mesmo e do seu próprio corpo; no dia-a-dia, olhamos-nos no espelho para termos uma visão geral do nosso corpo e rosto, como se fosse o outro a observar-nos. A ausência do rosto naquelas duas obras pode causar-nos uma certa ansiedade, desconforto e até medo, pois temos a sensação de que a identidade do indivíduo enquanto ser humano se perdeu ou está prestes a ser perdida.

Em relação à ideia de um outro, considero pertinente referir *‘El Intruso’* de Jean-Luc Nancy, em que o autor descreve o conceito de intruso. Nele destaco um trecho que a meu ver é pertinente na relação com o exemplo do espelho:

Uma vez lá, se continua a ser estranho, por muito tempo que seja, em vez de simplesmente “se naturalizar”, a sua chegada não termina: continua a chegar, e a sua chegada não deixa de ser, de um certo ponto de vista, uma intrusão: isto é, não deixa de ser uma chegada sem direito e sem familiaridade, sem se habituar, em oposição a ser um incómodo, uma desordem na intimidade. (NANCY, 2000, p.129)

O reflexo do espelho constitui neste caso o intruso ou o seu veículo de transmissão, cuja chegada nunca acaba porque usamos o espelho na rotina diária. Não estando mais ninguém ali presente, parece que o intruso é na verdade o próprio sujeito e, se ele não vai embora, talvez seja necessário ele repensar a sua visão sobre o ‘outro eu’ que observa no espelho, para torná-lo familiar ou menos intruso.

Nas duas obras que estou a analisar, possivelmente os personagens ilustrados não queriam ver o seu rosto no espelho, é a primeira parte do corpo para onde habitualmente olhamos e prestamos atenção. E por que motivo? Talvez porque o espelho, apesar de ser um acessório essencial em todas as casas, parece colocar-nos de alguma forma numa posição vulnerável perante um outro, que ao mesmo tempo somos nós mesmos, “torna-se também um dispositivo de controle, relatando a passagem de poder do dono da casa para o servente, operando quase como uma câmara de filmar que nos dá a oportunidade a nós, espectadores, de aceder a perspectivas e fragmentos do interior que de outra forma nos estariam vedadas” (MARTA TOSCANO, 2013, p.136-137).



René Magritte, *Not to be Reproduced*, 1937, óleo sobre tela



Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1975, acrílico sobre fotografia

Pensando na questão da identidade podemos entender que ela consiste justamente nessa conversa interior, e reconhecer a nossa identidade, a meu ver, só é possível a partir do momento em que nos confrontamos com as diferenças do outro, em vários aspetos: nacionalidade, cultura, experiência pessoal, família, etc. Implica uma procura contínua por aquilo que nos define enquanto seres humanos individuais, molda-se consoante as experiências e vivências que vamos tendo ao longo da vida. Essa busca pode chegar, por vezes, à contradição ou paradoxo, que no contexto artístico está muito presente no Surrealismo. Sobre o assunto, José Cavaleiro Rodrigues refere – numa recensão crítica ao

livro *A Invenção de Si* de Jean-Claude Kaufmann – que a “identidade aparece implicada na condução dos processos performativos, porque a ação não pode ser pensada ou decidida pelos agentes sem ser no quadro das representações que estes possuem de si mesmos e das representações sobre a orientação que querem dar à sua vida” (CAVALEIRO RODRIGUES, J., *recensão crítica*, 2006, p.190).

Ao contrário do que se possa imaginar, a identidade não é a exibição da nossa intimidade nas redes sociais, por exemplo, já que nesse contexto o sujeito tende a criar um novo ‘eu’, uma espécie de alter-ego para obter visualizações e reconhecimento social (como mudar a aparência, etc.), mostrando-se não como de facto é, mas como gostaria de ser. Através das obras que referi somos levados, enquanto espectadores, a pôr em causa as nossas crenças, aquilo que pensamos ser aceitável ou razoável.

O sujeito parece estar mais propenso a essa interação com o ‘eu’ (representada pelo espelho) nos momentos em que não tem a companhia de outras pessoas. A solidão, além de permitir que o indivíduo se conheça melhor a si mesmo, as suas inquietações, etc., também o faz observar com distanciamento necessário o mundo lá fora, o comportamento dos outros, mesmo não vivenciando isso em primeira mão. Uma das preocupações que o podem atormentar é o desejo impossível de alterar o passado: “o homem está sempre a resistir ao grande e continuamente crescente peso do passado... não pode aprender a esquecer, mas paira sobre o passado: por muito longe ou rápido que corra, essa corrente corre com ele” (HOLLY, 2013, p.9).

Interessa-me neste ponto referir o conceito de nostalgia, que define um sentimento de saudade de algo específico do passado, do qual o sujeito sente falta porque vem associado a memórias boas. A meu ver, isso ocorre no ato de olhar pela janela. A janela estabelece uma divisão entre um espaço interior e fechado, uma casa por exemplo, e o exterior, marcado pela presença da natureza e/ou outros edifícios e residências, pessoas que caminham e carros que passam na rua.

Através do que observamos do outro lado da janela, podemos ter uma noção do clima, se está um dia de sol radioso ou se faz chuva e vento. Olhar pela janela por vezes remete para uma sensação de frustração e impotência perante a impossibilidade de ir lá fora naquele momento, de estar com um ente querido ausente seja por uma questão de distância geográfica ou por ter partido. De alguma forma, é como se o interior da casa representasse a tristeza do presente, e o que contemplamos no exterior fosse o passado idealizado e distante. E outras vezes olhamos lá para fora sem de facto observar, perdidos nos nossos próprios pensamentos, em viagens de carro ou avião por exemplo.

No campo das artes plásticas, destaco *Morning Sun* (1952) de Edward Hopper, cuja preocupação foi representar de forma realista a solidão na sociedade contemporânea do seu tempo. A pintura mostra como os raios de sol invadem o quarto através da janela aberta, incidem no corpo da mulher – que usa apenas uma camisa de dormir – e na cama onde ela se encontra sentada. A figura, encarando a paisagem, parece estar solitária e pensativa, como se ponderasse a hipótese de sair lá para fora, e a composição sugere uma sensação melancólica e nostálgica.

Também me interessa referir um outro tipo de nostalgia, a que vem associada à infância, e constitui uma das temáticas da poesia de Fernando Pessoa, como acontece em *Infância* ou *Ó sino da minha aldeia*. O poeta inveja a ingenuidade e a felicidade inconsciente da criança, que nessa fase da vida não sabe pensar nem sentir. Pessoa descreve a infância que considera irremediavelmente perdida, e a impossibilidade de voltar a ser criança causa-lhe angústia e tristeza profunda.

Nessa perspectiva, a infância torna-se um símbolo de leveza de ânimo, espanto, conhecimento das formas, cores e objetos ao nosso redor, e alimenta o gesto artístico. Parece haver uma solidão específica nas crianças, uma necessidade de se focar em apenas uma coisa, como um despojamento do olhar. É comum ver os mais novos a habitar universos interiores e imaginários, onde as suas emoções podem residir, o que também acontece com os artistas.

A pintura *The Music Room* (ano desconhecido) do aguarelista Steve Hanks mostra, a meu ver, como a música pode ser um gatilho para sentimentos como a saudade e a melancolia, e para a capacidade de introspecção. Uma menina toca piano sozinha, como se não precisasse de um adulto para a auxiliar, e sabemos que essa aprendizagem implica tempo, maturação e paciência. Acho que isso de algum modo também simboliza o processo de amadurecimento de um artista que vai ‘tateando’, por assim dizer, até descobrir a essência dos materiais que tem à sua disposição e, acima de tudo, a própria essência da vida.

“Pobre velha música!
Não sei porque agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra de ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.”

a “*Infância*” de Fernando Pessoa



Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952, óleo sobre tela



Steve Hanks, *The Music Room*, ano desconhecido, aguarela

Agora, detenho-me sobre outra questão: o amor e a melancolia. A dado momento do livro *‘Estâncias’*, Giorgio Agamben fala sobre essa ligação, explica que a relação entre o amante e o amado precisa de ser constantemente bombeada com sangue puro para se manter viva, assim como o coração. Em dado momento, o líquido vai-se diluindo e o sangue torna-se impuro e seco, deteriorando o amor e a atração física do casal, e resta-lhes a melancolia. O perigo está em o sujeito melancólico não conseguir sair da paixão amorosa, e precisa de lidar com o facto de não poder alcançar aquilo que é inalcançável. Como diz o

autor, a “incapacidade de conceber o incorpóreo e o desejo de o tornar objeto de abraço são as duas faces do mesmo processo” (AGAMBEN, 2007, p.42).

Acho que falar sobre esta ideia do desejo de abraço também leva a uma contradição, porque em muitos casos o sujeito, ao mesmo tempo que tem vontade de abraçar a pessoa amada também sente por ela um certo desprezo. Então, podemos dizer que existe aí uma tensão ou dilema de amor-ódio pelo outro. Segundo Freud, “a perda do objeto de amor mostra-se como uma ocasião muito excepcional para que a ambivalência que havia nas relações amorosas agora se manifeste e passe a vigorar. (...) os elementos opostos de amor e ódio se inseriram na relação com o objeto, ou lograram reforçar uma ambivalência já preexistente, por exemplo, situações de ofensa, negligência e decepção” (FREUD, 1917, edição de 2006, p.110). Esta ambivalência é um dos aspetos que diferenciam a melancolia da experiência normal do luto.

De seguida, analiso três exemplos no contexto artístico que a meu ver representam a sensação de perda iminente nos relacionamentos humanos.

Em *'The Lovers II'* (1928) do pintor surrealista René Magritte, vemos a frustração de um beijo que é barrado por um pano que envolve totalmente as cabeças dos dois elementos do casal. O tecido simboliza uma barreira que os impede de se beijarem de facto, as bocas não se tocam, senão através do tecido. A julgar pelas roupas, pode-se supor que esteja a mulher à esquerda e o homem à direita. A identidade dos rostos é ocultada, não apenas ao observador, mas também a cada uma das figuras, é como se estivessem a beijar um estranho, o que parece ainda mais inquietante. Temos pouquíssimas informações sobre o lugar onde eles se encontram, que parece vazio, apenas se pode ver no canto superior uma parte de um relevo arquitectónico que liga a parede ao teto.

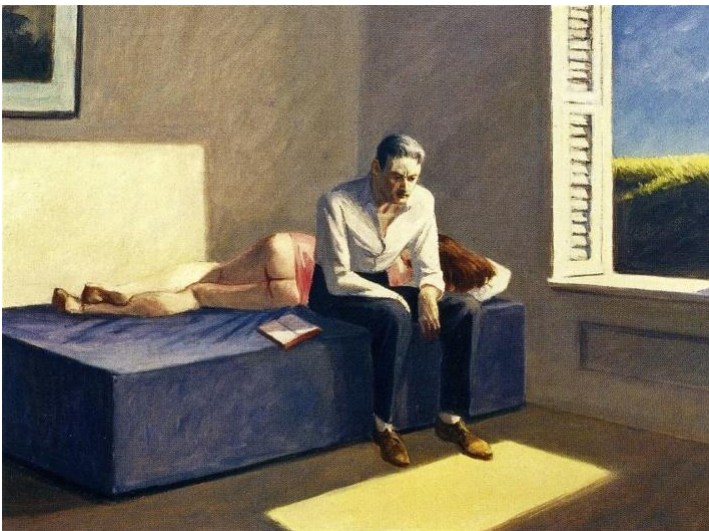
Já na pintura *'Excursion into Philosophy'* (1959), Edward Hopper mostra-nos outro tipo de frustração: uma mulher descansa na cama, enquanto o companheiro se encontra sentado de costas para ela, com os braços apoiados nas coxas e de cabeça baixa, com um ar pensativo e distante, como se não estivesse mais ninguém ali presente. A escassez de roupa da mulher, que mal cobre as nádegas e deixa as pernas nuas, contrasta com a roupa do homem que ainda está vestido de maneira formal. E há um livro aberto em cima da cama ao lado dele. É visível aqui a falta de contacto humano, não há qualquer demonstração de afeto ou carinho, e parece haver uma tensão sexual e psicológica.

Outra obra de Hopper, *'Hotel By a Railroad'* (1952), representa a relação distante entre um casal de meia-idade, em que a mulher está sentada numa poltrona a ler um livro e o homem está diante da janela, segurando um cigarro na mão direita, aparentemente num

gesto de desprezo e indolência. Cada elemento do casal age como se o outro não estivesse ali, ela ignora a presença dele e ele ignora a dela, então o ambiente não é caloroso e receptivo, mas sim frio, distante, pesado, não oferece possibilidade de interação humana. O ambiente tenso poderia ser consequência de uma discussão ou desentendimento, mas por ser um casal de meia-idade podemos imaginar que estariam juntos há muito tempo, e o amor que no passado eventualmente alimentava a relação entre os dois parece não existir mais, restando uma sensação de amargura e solidão.



René Magritte, *The Lovers II*, 1928, óleo sobre tela



Edward Hopper, *Excursion into Philosophy*, 1959, óleo sobre tela



Edward Hopper, *Hotel by a Railroad*, 1952, óleo sobre tela

Dando continuidade a esta questão, parece-me relevante mencionar o filósofo Zygmunt Bauman, sobre o conceito de amor líquido que define, em geral, os relacionamentos humanos nos dias de hoje. Ele compara o amor com a morte, dois acontecimentos únicos que não sabemos quando acontecerão nas nossas vidas, mas são permanentes e podem, de formas diferentes, ter um efeito devastador. O autor reflete acerca da “assombrosa fragilidade do amor, lado a lado com a sua maldita recusa em suportar com leveza a vulnerabilidade. Todo o amor empenha-se em subjugar, mas quando triunfa encontra a derradeira derrota (...) luta para enterrar as fontes da sua precariedade e incerteza, mas, se obtém êxito, logo começa a enfraquecer-se – e definhar” (BAUMAN, 2004, p.12). Penso que de algum modo, podemos observar essa realidade nas pinturas que acabei de descrever: a sensação de ameaça, fragilidade e melancolia no relacionamento de um casal.

Em consequência disso, na visão de Freud, a melancolia já não é mais um ideal romântico, mas sim uma antecipação do luto, frequentemente sem corresponder a uma perda real da pessoa amada ou do objeto-alvo. Como o indivíduo não pode abdicar do amor que sente pelo objeto, mesmo que ele já não esteja mais ao seu alcance, ele tende a incorporá-lo no ‘eu’, identificando-se com ele de maneira narcisista. O sujeito, depois dessa alegada perda, sente que é mais fácil e confortável insultar-se a si mesmo do que fazê-lo diretamente ao objeto-alvo, até porque este já não está ali presente para isso. Acho que o melancólico é por natureza retraído, sem demonstrar os seus reais sentimentos e pensamentos às outras pessoas; é por essa razão que ele se dirige ao ‘eu’, facilmente acessível, como um substituto do objeto-alvo, ou do outro.

Apesar da sociedade habitualmente encarar o melancólico como um ser excepcional ou especial, este não se vê a si mesmo dessa forma. Muitas pessoas procuram essa virtude, através do álcool ou das drogas, mas as sensações de bem-estar, energia e maior criatividade produzidas por essas substâncias são ilusórias e temporárias, além de poderem causar efeitos secundários e problemas de saúde graves. Já o melancólico é-o por natureza (não por doença), convive diariamente com isso, é mais sujeito a se emocionar.

Para finalizar o capítulo, considero pertinente o trabalho de Cristina Troufa, que é uma pintora portuguesa contemporânea. A artista usa o próprio corpo como modelo dos seus retratos, trabalhando a partir de fotografias que capta de si mesma. Através dos seus autorretratos, a artista procura estabelecer um diálogo interior, refletindo sobre os seus medos, crenças, memórias, dúvidas que lhe surgem na mente sobre a vida e a morte, etc. O facto de Cristina Troufa representar-se várias vezes na mesma tela permite-lhe encarnar diferentes estados de espírito. O aspecto propositadamente inacabado das suas composições refletem uma assumida admiração da artista pelos impressionistas, através do modo como trabalha a luz e a cor.

Destaco aqui em particular a sua pintura *'Awakening'* (2012), em que a artista se retrata a si própria duas vezes na tela, causando ao observador uma sensação de estranheza por ela carregar nos braços o seu próprio corpo inanimado ou morto. O corpo aparentemente sem vida segura na mão esquerda uma espécie de máscara, que a meu ver pode ser um símbolo de que alguma coisa se teria revelado, que artista poderia ter descoberto um aspecto do seu interior. Isso parece ter resultado numa perda do 'eu', da identidade, uma morte simbólica do sujeito, o que vai ao encontro do que referi antes sobre a melancolia como antecipação do luto. Penso que esta pintura testemunha de algum modo a dura realidade de que quanto mais descobrimos sobre nós mesmos, mais longe estamos de saber quem de facto somos enquanto seres humanos.



Cristina Troufa, *Awakening*, 2012, acrílico sobre tela, 154x154cm

CAPÍTULO II – A presença da melancolia no meu trabalho prático

II.I. Retrato e fragmento: pintura, desenho

Não me recordo exatamente quando comecei a interessar-me pelas artes, acho que isso está em mim desde sempre. Mas acredito que o meu pai me tenha influenciado, devido ao facto de ele ser marceneiro, fazendo e restaurando móveis de madeira. Por vezes ficava ao lado dele a vê-lo trabalhar; o meu pai aprecia as belas-artes. Sempre gostei de fazer trabalho manual, embora só o fizesse em contexto escolar, nas aulas relacionadas com as artes visuais, e era cedo para eu ter autonomia ou ter vontade de me destacar. Para mim, pintar e desenhar sempre tiveram uma função terapêutica.

A melancolia como objeto da minha pesquisa surgiu ainda no 3ºano da licenciatura, época em que me inspirei no pintor romântico Caspar David Friedrich para produzir pinturas realistas com figuras femininas voltadas de costas para o observador, encarando uma paisagem. Interessa-me provocar no observador uma sensação de estranheza pela ausência da identidade através do rosto, diferente do que seria o esperado. Aqui, a ideia de retrato parece estar mais presente na paisagem do que nas figuras que a contemplam.

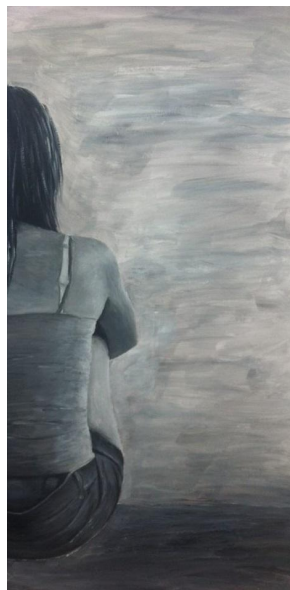
Nas primeiras experiências que fiz – *‘De Costas’ #1 e #2 (2018)* são algumas delas – o fundo era mais tosco, com pinceladas mais expressivas, porque me concentrava mais nas figuras em si, e só posteriormente incluí uma paisagem de fundo mais digna de atenção. Apesar da natureza ocupar mais espaço na tela do que as personagens, acho que ambos os elementos são igualmente importantes e complementam-se na percepção do observador perante a imagem como um todo. Ao adicionar várias figuras numa composição ao invés de apenas uma, quis aumentar ainda mais a sensação de introspecção e estranheza por parte do espectador. Nesses trabalhos interessou-me refletir sobre a forma como encaro o mundo ao meu redor, uma vez que tenho algumas dificuldades no que diz respeito às relações interpessoais devido à minha personalidade introvertida.

Como habitualmente acontece no retrato múltiplo ou plural, existe uma evasão “mútua dos olhares: não se cruzam, nem sequer são procurados. Os caracteres não estão relacionados (...) só partilham uns com os outros a autonomia de cada um” (NANCY, 2006, p.20-21). Exemplifico isso através da minha pintura *‘Três mulheres vendo uma paisagem’ (2018)*, onde não existe um contacto visual entre elas nem com o observador, quis criar a sensação de que cada uma está perdida nos seus próprios pensamentos enquanto contempla tranquilamente a natureza, parecendo ignorar a presença das outras.

As três figuras apresentam a mesma postura corporal, eretas, com os braços esticados ao lado do corpo. Interessa-me estabelecer a dúvida no observador: a qual das figuras deverá prestar mais atenção? A mulher situada à esquerda pode eventualmente despertar mais interesse por ser a única que usa uma peça de roupa escura, porém esse detalhe não foi intencional.

Acho importante mencionar o facto de haver aqui uma espécie de desdobramento da posição habitual do observador diante de uma obra de arte (num museu, por exemplo). Tanto ele como as figuras retratadas assumem uma postura contemplativa e passiva, interiorizando o que vêem – digamos que o espectador contempla uma pintura com figuras femininas a contemplar uma paisagem.

À semelhança do que acontece nas obras de Friedrich, as figuras femininas estabelecem um diálogo com a natureza, e são capazes de se perder no infinito da paisagem que contemplam. Se eu posso projetar o meu ‘eu’ na natureza, acho que de algum modo ela me traz de volta esse ‘eu’ como um efeito de ricochete, e nesse sentido a natureza pode servir como uma ferramenta, um intermediário, para eu dialogar comigo mesma. Nas primeiras experiências em que o plano de fundo é simplificado, com as marcas de pinceladas cinzentas, esse diálogo entre o humano e o natural talvez surja de uma forma diferente, pois não existe nada perante a figura em que ela possa pousar o olhar, nenhuma distração visual. Há apenas uma sensação de vazio imenso, uma espécie de neblina ou nevoeiro que não deixa ver.



Ana Conceição, *De costas #1 e #2*, 2018, acrílico sobre papel. Esquerda: 42x29,7cm. Direita: 42x22cm



Ana Conceição, *Três mulheres vendo uma paisagem*, 2018, acrílico sobre tela, 50x80cm



Ana Conceição, *Uma mulher vendo uma paisagem*, 2018, acrílico sobre tela, 50x80cm

Este trabalho em particular representa o tipo de solidão que o indivíduo sente quando está junto de pessoas – não necessariamente desconhecidas –, refletindo a experiência de um ‘grupo’, mas sem companhia, e eu já vivenciei essa situação paradoxal. Muitas vezes, é justamente quando me encontro num grupo que me sinto mais solitária, porque não sinto afinidade com essas pessoas, o modo como elas encaram a vida ou as atitudes que tomam e que as fazem pertencer àquele grupo. Estar sozinha faz-me ter uma sensação de segurança, sinto como se pudesse ser quem sou de facto sem receios ou julgamentos. A solidão, além de estar presente nos meus trabalhos, faz parte do meu quotidiano, gosto de trabalhar sozinha num espaço reservado, muitas vezes ouvindo música.

Por outro lado, sinto que estas pinturas mostram algo diferente do que vivenciamos quando estamos, por exemplo, na fila do banco ou do supermercado, com desconhecidos à

nossa volta. Isso porque são lugares públicos, em que normalmente temos uma certa pressa ou impaciência para que chegue a vez de sermos atendidos num determinado serviço, e voltar à tranquilidade do lar. Essa situação parece não convidar, de todo, à introspecção, ao contrário do que acontece na pintura que refiro anteriormente.

Nas minhas pinturas, o ‘fazer’ segue códigos de realismo na representação da figura humana, é mais mimético, uma vez que com base em imagens pré-existentes produzo as minhas pinturas e desenhos, desde o esboço até à última pincelada. Preocupo-me em replicar o que vejo na imagem, ou seja, os jogos de luz e sombra, a textura, etc., porém durante o processo faço certas alterações no original, quando acho necessário (por exemplo, pintar a preto e branco quando o original é a cores). É um trabalho lento, solitário e também causa um desgaste físico e psicológico, principalmente em telas ou suportes de maiores dimensões. Mesmo assim, agrada-me muito fazer esse trabalho, que também é compensado pela sensação gratificante de quando finalmente termino uma pintura.

Rainer Maria Rilke, em *‘Cartas a um jovem poeta’*, destaca em vários momentos o papel da solidão na criação artística, é algo que diz respeito a uma condição anímica necessária para a concentração do criador, que se alcança através do ato de olharmos para nós mesmos durante muito tempo. Portanto, ao contrário do que se pode pensar, a solidão não tem a ver com uma situação neurótica-depressiva ou de tristeza. Concordo com essa ideia, até porque considero que ela se apresenta enquanto condição do ‘fazer’ no meu trabalho prático e que o alimenta, mas essa solidão é apenas técnica, que nada tem a ver com a condição emocional e psíquica do sujeito. Mas faço uso dela em certa medida, pois se vivesse nela como se fosse a minha casa, isso sim seria autodestrutivo.

Ainda assim, o autor reconhece que é extremamente difícil suportar a solidão – por isso nos dias de hoje é-se treinado a ouvir barulhos de fundo, usar o telemóvel e outras coisas para fugir ao fantasma da solidão. Mesmo numa simples caminhada, temos muitas vezes a tentação de ouvir música, como se a solidão e o silêncio fossem demasiado ensurdecedores. A solidão “não é nada que se possa escolher ou abandonar. Somos solitários. (...) Como para aquele homem no pico da montanha, surgem então imaginações inabituais e sensações estranhas, que parecem ultrapassar a medida do que se pode suportar” (RILKE, 2006, p.76-77). Nesse sentido, não devemos encarar a solidão como se fosse um sinal de fraqueza ou cobardia: é uma forma de experiência, uma provação, que implica passar por algo para o qual não estamos preparados, uma travessia que se altera e nos muda profundamente, mesmo que não consigamos definir o que de novo surgiu.

A experiência do amor está ligada a essa tentativa de fuga, em que é frequente as pessoas irem saltando, por assim dizer, de uma relação para outra, como se a simples ideia de ficar sozinho fosse impensável ou demasiado assustadora. Nós somos solitários por natureza, até na morte – quando morremos, morremos sozinhos e os nossos entes queridos permanecem na Terra e seguem as suas vidas, precisando de passar por um processo de luto. Por isso o amor também é difícil, como diz Rilke: implica abdição, aceitação do outro, etc., é uma experiência que nos faz temer a perda desse amor, mas que também nos faz compreender melhor a morte.

Numa das cartas, o autor alerta sobre uma questão que para mim é essencial: o artista não se deve interessar pela fama ou reconhecimento social quando cria a sua obra. A crítica é uma explicação menor das obras de arte, pois está mais voltada para um pensamento científico ou para a massificação de ideias pré-concebidas, que não é o que se pretende. Como diz Rilke, “apenas o amor pode compreendê-las, conservá-las e ser justo em relação a elas. Dê razão sempre a si mesmo e ao seu sentimento” (ibid., p.35), e aquilo que os outros possam dizer ou escrever pouco importa. É isso que procuro fazer no meu processo de trabalho, focar-me nas emoções e na mensagem que realmente pretendo transmitir, independentemente de isso ser ou não do agrado de quem quer que seja.

Preocupa-me também na minha prática a ideia de tempo, uma vez que é frequente demorar dias ou mesmo semanas a concluir as minhas pinturas e desenhos, devido a uma aproximação do hiperrealismo. Rilke aconselha que o processo de criação de uma obra de arte “precisa de vir de dentro e não pode ser forçado nem apressado por nada. Tudo está em deixar amadurecer e então dar à luz” (ibid., p.35), considerando a criação como um sinónimo de maternidade, exigindo igualmente o tempo de gestação, a dor do nascimento, a fecundação, etc. Aqui, claramente há uma crítica ao desrespeito que o ser humano tem pelo tempo, já que na nossa sociedade parece que as pessoas querem ‘tudo para ontem’.

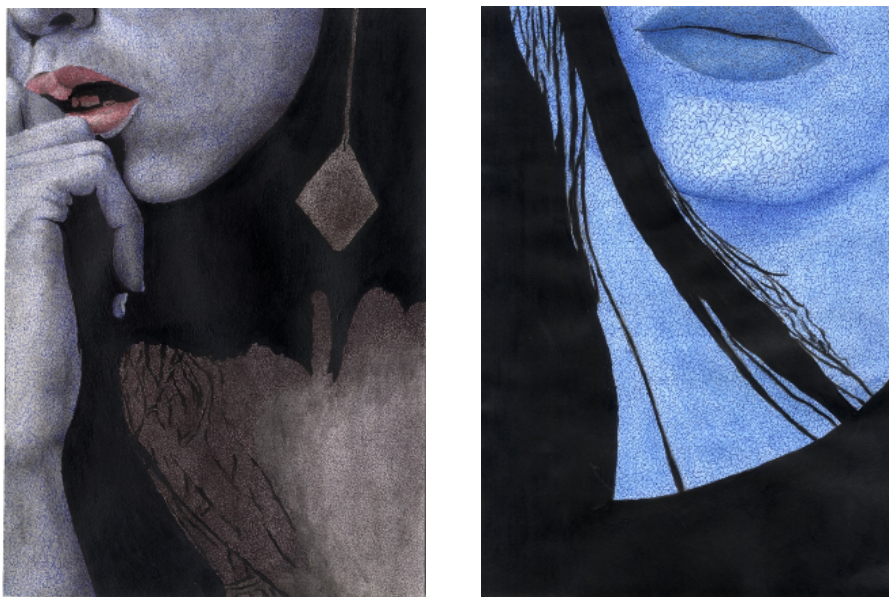
Agora, interessa-me falar sobre a questão da semelhança, pela representação fiel da realidade, que parece ser uma finalidade comum entre alguns dos artistas que trabalham com o retrato – embora as vanguardas do séc.XX tenham mudado essa visão. Acho pertinente destacar aqui o que Jean-Luc Nancy acrescenta sobre o assunto: “o modelo é essencialmente ausente e dele apenas importa a ausência, não o reconhecimento. A semelhança não tem nada a ver com o reconhecimento” (NANCY, 2006, p.38-39). Um dos motivos para isso é o facto de não termos acesso aos modelos originais dos retratos que conhecemos pela história da arte, portanto nunca podemos saber com certeza se o retratado representa mesmo a pessoa real de carne e osso.

Na minha série *'Vê-me'* (2019), por exemplo, há certos elementos que o observador pode facilmente reconhecer como inseridos nos estereótipos de beleza feminina – o cabelo; a boca enquanto símbolo da sensualidade, destacando-se da cor da pele como se tivesse batom; acessórios (brinco, pulseira). As figuras, de frente para nós, transmitem uma ilusão de proximidade pelo *zoom-in* do rosto e parte do busto, agora sem elementos naturais ao fundo. O rosto apenas parcialmente visível parece contrariar a sobrevalorização que o senso comum atribui à identidade do rosto, e eu quis acentuar a sensação de estranheza pela ausência do olhar.

Na verdade, a sugestão de sensualidade nas figuras não é propositada – a minha intenção original com estes desenhos é uma abordagem ao fragmento, fragilidade e introspecção, de figuras anónimas –, porém reconheço que ela também está presente. Acho curioso pensar na relação que isso pode ter com a melancolia, já que a figura da mulher é frequentemente pressionada pela sociedade no que diz respeito a certos padrões de beleza e de comportamento, é encarada como objeto de desejo e desconstruída pelo olhar masculino.

Um dos desenhos que apresento aqui, *'Vê-me' #3*, talvez seja a que se insere de forma mais direta na ideia de melancolia que me interessa. Pode-se ver uma figura de perfil com a mão levantada como se estivesse a despedir-se de algo/alguém, a observar uma realidade distante através do vidro de uma janela, e penso que isso transmite uma sensação de solidão iminente.





Ana Conceição, *Vê-me* #2, #3, #7, #15, 2019. Acrílico, aguarela e esferográfica sobre papel. 29,7x21cm

Ainda dentro da questão da semelhança no retrato, Picasso abordou-a de uma maneira diferente da que falei antes, e que está espelhada no exemplo que explico em seguida. Num retrato que o artista fez por encomenda, a pessoa retratada não gostou do trabalho e rejeitou-o por dessemelhança, mas o pintor não viu problema algum nisso, considerando que um dia a pessoa seria fisicamente parecida com o seu retrato. Houve aqui um adiamento da semelhança pela metamorfose do modelo, Picasso retratou o sujeito imaginando como seria no futuro. Mas o contrário também acontece – a ausência da semelhança com o passar do tempo: quando vejo uma fotografia de quando era criança, por exemplo, de algum modo sinto como se aquela menina fosse outra pessoa e não eu, já que a minha aparência física e mesmo alguns aspetos da minha personalidade sofreram alterações desde então.

O fotógrafo John Coplans abordou o autorretrato de modo peculiar, apresentando o seu próprio corpo nu em forma de fragmentos – como em *'Self Portrait'* (1994). Isso pode parecer estranho, já que o nu tende a desviar o retrato da finalidade que tem sido privilegiada tradicionalmente pela história da arte; esta geralmente apresenta retratos oficiais de figuras importantes de classe social elevada, ostentando todo o seu poder através da roupa e do cenário em volta. Em contrapartida, Coplans retrata o seu corpo de aproximadamente 70 anos, sem nunca inserir as suas fotografias nos estereótipos de beleza impostos pela sociedade. Ele mostra honestidade deixando à vista todos os sinais típicos da idade, como as rugas, pêlos, dobras e flacidez da pele.

Como descreve Robert Burton, é comum acreditar na ideia de que “depois dos 70 tudo é problema e mágoa (...) em pessoas idosas e fracas, especialmente as que viveram em ação toda a sua vida (...). Elas são dominadas pela melancolia num instante (...) cheias de dor, mágoa e tristeza, crianças novamente (...), irritadas, descontentes com tudo, desconfiadas de todos, rebeldes, duras, teimosas, supersticiosas, auto convencidas (...)” (BURTON, 2013, p.20). Mas Coplans quis mostrar ao observador que o corpo de um idoso, mesmo com aspecto frágil e vulnerável, pode ser tão bonito como o de um jovem adulto, sem falar na experiência de vida que a idade proporciona e que deveria ser valorizada pelos mais novos. Chamou-me a atenção que o artista, ao mesmo tempo que expõe o corpo de forma tão crua e real, oculta sempre o rosto, relacionando-se assim com o que acontece nos meus trabalhos.



John Coplans, *Self Portrait* (Frieze No.2, Four Panels), 1994, fotografias a preto e branco

O fantasma do fragmento parece rondar a vida humana, até a arte criada pelo Homem, já que o trabalho da arte muitas vezes passa por resgatar (ou tentar resgatar) ruínas esquecidas do passado e que perderam o seu significado no presente. Mesmo quando contemplamos uma obra num museu, que sabemos que ainda existe fisicamente, “muitas das cordas pulsantes vivas que outrora a ligavam a um ambiente vivo e ocupado murcharam. No entanto, algo ainda está inegavelmente lá.” (HOLLY, 2013, p.3)

Acho que o fragmento abordado na arte nos causa um certo desconforto primeiro pelo facto de a própria história da arte raramente ter aberto portas para o uso do fragmento como elemento estético, e depois porque ele é habitualmente associado a estado de alma incompleto ou arruinado. É como se houvesse uma perda no ‘eu’ e dele restasse apenas um pedaço, uma fissura, e isso seria transportado para a criação artística. Nesse

sentido, Charlotte Ross no texto *'The Body in Fragments'* que apresentou em 2010 numa conferência na Universidade de Birmingham situada no Reino Unido, reflete sobre o modo como o ato de mostrar um corpo feminino (ou masculino) em fragmentos pode ser inquietante para nós enquanto espectadores, numa sociedade que sobrevaloriza a totalidade corporal.

Ela diz que “o sofrimento é inevitavelmente transferido pelo fragmento, seja corporal ou textual, uma vez que ambos os tipos de fragmentos ‘têm a textura de um corte’ (...) e representam momentos de ausência e saudade no processo de civilização (...) o fragmento tem a forma de uma rutura e apresenta-se como prova de deficiência e imperfeição” (CHARLOTTE ROSS, 2010, p.8-9). Assusta-nos o que o fragmento esconde, muito mais do que aquilo que mostra. Estamos perante o dilema entre querer descobrir os fragmentos para completar o ‘puzzle’ ou resignar-nos ao facto de que ele sempre será incompleto, estendendo-se à própria essência da vida humana, e talvez esse fragmento possa constituir uma forma de totalidade, porém uma totalidade diferente. Penso que a minha série *'Vê-me'* transmite essa ideia.

II.II. Uso da palavra, poesia visual: fotografia

Depois de termos entrado no primeiro confinamento, devido à Covid-19, decidi trabalhar em fotografia por ser um meio que tinha à minha disposição, tendo continuado essa prática mesmo depois de voltar ao atelier. Tive a ideia de escrever palavras num pedaço de papel ou de guardanapo, amassando-o e voltando a desembrulhar o papel para obter um efeito tridimensional. Comecei a incluir o elemento da água, posicionando o papel já escrito em cima de um bloco de gelo no momento em que começa a derreter, observando-se os brilhos cristalinos da água. O papel, em contacto direto com a água do gelo, naturalmente fica totalmente encharcado e quase transparente sob o fundo. A maioria das expressões ou trechos que escrevo inicialmente são retiradas de letras de músicas que aprecio e com as quais me identifico, ou que de alguma forma se relacionam com o meu modo de encarar o mundo.

A época em que entrámos em confinamento, em Março de 2020, em Portugal como em todo o mundo, foi complicada para mim, pois foi necessário adaptar a produção do trabalho, a vida quotidiana, às condições que nos foram impostas. Uma das coisas que mais me fazia (e faz) companhia foi a música e a leitura, e estranhamente comecei a encarar as minhas músicas preferidas de um modo diferente, como se de algum modo elas falassem também da situação pela qual estamos a passar, mesmo que muitas delas tenham sido lançadas antes da pandemia. Então, grande parte dos trechos ou expressões nas minhas fotografias foram retiradas de letras de músicas, mas não com o intuito de fazer o observador reconhecer de que música se trata, foi um mero pretexto para trabalhar.

O uso destas expressões surgiu originalmente para responder a um exercício que nos foi proposto numa unidade curricular – “Máquinas de Imaginar” – com base no conceito de impulso para a ideia de utopia. Então, procurei escolher palavras que de algum modo representassem uma perspetiva de esperança sobre o futuro e um impulso para sair da adversidade, o que se revelou especialmente necessário no contexto da pandemia, como exemplo deixo: *‘Isn’t something missing?’*, *‘hoping for the best’*, *‘I will try’* ou *‘keep my distance’*. Os trechos são na sua maioria em inglês, estas frases ou palavras revelam muito sobre mim e aquilo que sinto.



Ana Conceição, *I will try*, 2020, fotografia a preto e branco

Agora, acho plausível estabelecer uma relação entre as minhas fotografias e a poesia – com a qual estou mais familiarizada através de Fernando Pessoa –, até por um certo mistério que está presente nas frases e expressões que escolho, devido à economia de palavras. Interessa-me referir uma série de textos intitulados *‘Arte Poética’* da poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner, em que a autora dá continuidade ao pensamento de Rainer Maria Rilke sobre o trabalho poético e a criação artística em geral.

Para ela a poesia nasce, antes de mais, do modo como se vive, da escuta atenta da realidade, indo ao encontro da crença de Rilke de que para compreender a arte precisamos de compreender a vida como ela é. A poesia “pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. (...) Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura” (*Arte Poética II*). O sujeito precisa de mostrar a sua inteireza e fidelidade para que a arte possa acontecer. Penso que as fotografias que produzo testemunham de algum modo essa ligação da arte com a vida, devido ao carácter autobiográfico dos meus trabalhos.

Na perspectiva de Mello Breyner, a poesia não é feita com ideias ou argumentos, mas sim com o ritmo de uma palavra pura, relacionando-se com a métrica, com a forma como as coisas são compostas para provocar uma ressonância naquilo que se lê. A questão da palavra pura parece-me essencial aqui, pois os Homens traíram a transcendência da palavra, banalizando-a e usando-a de maneira abusiva. O poema não resulta de um subjetivismo, mas sim da capacidade do poeta em compreender a natureza das coisas – estar atento ao real, ao sofrimento humano neste mundo asfíxiado, cruel e violento – e dar-lhes a tradução sensível na obra. Essa compreensão constitui, a meu ver, um verdadeiro desafio na sociedade em que vivemos, por causa dos inúmeros preconceitos e estereótipos criados

pelo Homem, que parecem estar em todo o lado. É importante sabermos aprofundar o nosso olhar sobre as coisas, sobre as pessoas.

Acho muito interessante a metáfora usada por Sophia de Mello Breyner para descrever o trabalho da poesia: “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (*Arte Poética III*). Trata-se de fazer algo impossível, apanhar pássaros com o desenho de um círculo, que por natureza voam de maneira veloz e livre, sem destino e fora do controlo humano. É um trabalho de captura que implica um exercício de escuta, atenção e paciência – escassas nos dias de hoje em que as pessoas parecem ter pressa de fazer tudo e ao mesmo tempo. Para a autora, a poesia é algo que nos acontece, não resulta de um controlo racional; é como se o poema já lá estivesse, e a única coisa que precisamos de fazer é parar para o escutar, para o ver, e traduzi-lo num texto escrito que possa ser partilhado com os outros.

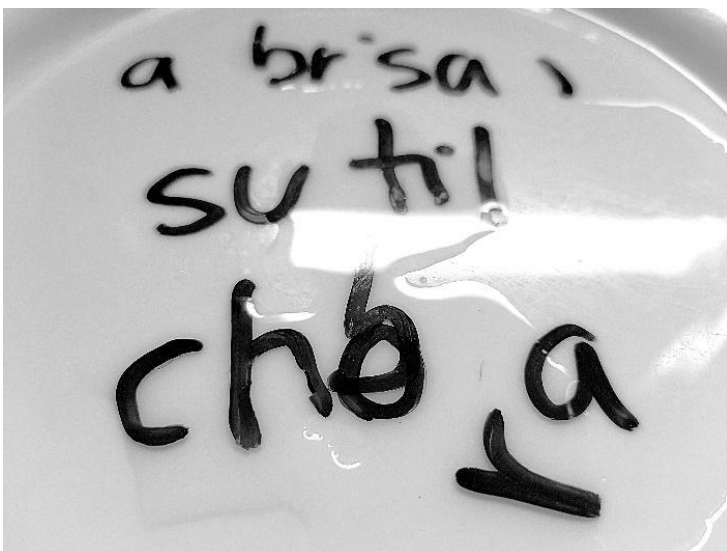
Considero estes três valores – escuta, atenção e paciência – importantes no meu processo de trabalho. Não me refiro apenas ao ato em si de captar fotografias com a câmara, mas falo essencialmente do antes e do depois, a pós-produção – fase em que eu escolho as imagens que para mim funcionam melhor, e usando o Photoshop faço algumas alterações, tais como a introdução do preto e branco ou ajustar o contraste de luz e sombra. Trabalhar com a fotografia, por ser um meio mais prático e rápido de produção, fez com que eu me libertasse no contexto da prática artística e sentisse o efeito surpresa ao longo do processo: a sensação de não saber ao certo qual o resultado que irei atingir. Nesse sentido, penso que a fotografia também é um modo de perseguir o real que nos escapa, como a poesia o é para Sophia.

A intuição é o que me move nas fotografias que tenho feito, na seleção aleatória de palavras que compõem um mini poema, com apenas um verso em cada imagem. Como já referi, gosto de usar poucas palavras para conferir um carácter mais misterioso ao meu trabalho, e permitir ao observador interpretar as frases à sua maneira, até mesmo tentar completá-las, já que elas podem ser encaradas como um fragmento de algo maior. Eu quis realçar essa ideia em algumas fotografias onde as letras se dispersam pelo movimento da água que despejo no prato, desconstruindo as palavras e eventualmente criando outras formas de vê-las e ou lê-las – como acontece em *‘Casa incerta’* ou *‘A brisa subtil chora’* (2021). Produzindo uma boa parte destas imagens em casa, testo várias formas de incluir objetos ou materiais do quotidiano (um prato ou um guardanapo, por exemplo), experimentar

ângulos diferentes, até encontrar aquilo que para mim funciona melhor no trabalho, que considero mais rico visualmente.



Ana Conceição, *Casa incerta*, 2021, fotografia a preto e branco



Ana Conceição, *A brisa subtil chora*, 2021, fotografia a preto e branco

Retomando a questão da justeza da palavra ligada à justiça do mundo que referi anteriormente a propósito da poesia de Mello Breyner, podemos ver isso nos trabalhos de Bárbara Kruger (n.1945), por exemplo. Kruger é uma artista conceptual americana que faz uso da fotografia ou da foto-montagem, geralmente a preto e branco, sobrepostas com frases que abordam questões culturais de consumo, poder e identidade. As letras são escritas a negrito, com o intuito de causar impacto ao observador, que é facilmente impelido a lê-las. O trabalho da artista parece estar ligado ao protesto, ao ativismo, e leva o observador a ser confrontado com problemáticas que estão presentes e por vezes são

ocultadas e vistas como tabu, sem mostrar uma visão idealizada da realidade, ao contrário do que habitualmente vemos na publicidade.

Refiro como exemplo a obra *You Are Not Yourself* (1981), em que Kruger nos apresenta o reflexo de uma mulher num espelho quebrado e presumivelmente atingido por uma bala, a julgar pela mancha de luz arredondada que une os pedaços. A figura não encara o espelho, parece deprimida e com medo, como se estivesse a passar por uma situação de abuso por parte de outra pessoa, ou mesmo pela sociedade. Mas a pessoa refletida poderia ser qualquer um de nós espectadores. Interessa-me aqui a ideia de fragmento, simbolizada pelo espelho partido e pelas letras recortadas que flutuam em torno da cena em destaque, e o uso do preto e branco que realça a sensação de solidão, perda e melancolia. Esses dois elementos também estão presentes nas minhas fotografias, e nos trabalhos de retratos femininos dos quais falei no capítulo anterior. Além disso, acho que o título da imagem sugere um paralelismo com a fragmentação do ‘eu’ na poesia de Fernando Pessoa, através dos seus heterónimos.



Barbara Kruger, *You Are Not Yourself*, 1981, obra de apropriação

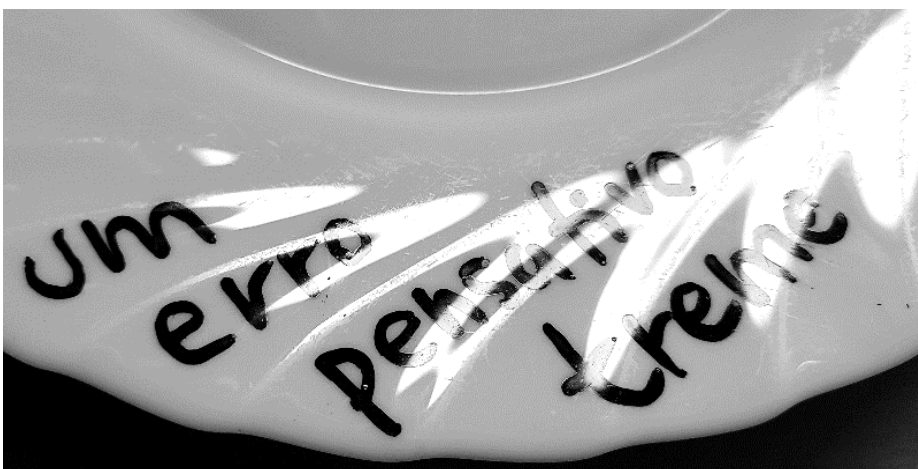
As fotografias que tenho produzido na fase final do mestrado incidem mais sobre mim, são mais autobiográficas, um reflexo dos meus problemas e particularmente sobre aquilo que diz respeito às minhas interações sociais. Acredito que um dos motivos para isso seja o facto de o meu irmão, com dificuldades cognitivas, ter passado por discriminação na escola, contribuindo para que eu sentisse desconfiança das pessoas à

minha volta. Interessa-me falar sobre essa barreira social e um certo distanciamento, nas minhas fotografias com palavras, o que parece fazer mais sentido em tempo de pandemia.

Susan Cain é uma das autoras que escreve sobre a introversão e a timidez, tema que conhece por experiência própria. Ela observa que “muitos introvertidos também são ‘altamente sensíveis’, o que soa poético, mas na verdade é um termo técnico da psicologia. Se você é do tipo sensível, então é mais apto que a média das pessoas a se sentir encantado pela ‘Sonata ao luar’ de Beethoven, ou por uma frase bem-formulada ou um ato extraordinário de gentileza” (SUSAN CAIN, 2012, p.23). Eu identifico-me com isso, já que gosto particularmente de ouvir músicas melancólicas que levam à introspecção, e de ler. A autora também diz que os introvertidos se sentem mais confortáveis a ter a si mesmos como companhia, não gostam de conflitos e sentem-se melhor a escrever do que a falar.

Em dado momento do meu processo de criação, percebi que precisava de me libertar um pouco do lado mais racional e previsível do meu trabalho, e tive a ideia de escrever palavras soltas que revelassem uma intimidade com o meu mundo. Escolhi aleatoriamente algumas delas para criar versos que tivessem uma sonoridade interessante, incorporando o imprevisível ou acaso nas minhas fotografias, e possibilitando criar significados diferentes.

Interpretando por exemplo a frase *‘Um erro pensativo treme’* (2021), eu diria que fala sobre alguém que cometeu um erro ou uma falha e se tornou pensativo no sentido de ser mais cuidadoso e metódico nas suas ações para evitar a mesma situação. Ou também se pode referir à crença comum de que ser pensativo e introspectivo é errado ou mal entendido, numa sociedade que sobrevaloriza a projeção social e a fama. Propositadamente, testei ângulos de modo a que surgisse o reflexo de luz sobre o prato, para criar um efeito de contraste mais intenso e dramático, oferecendo um maior dinamismo à fotografia.



Ana Conceição, *Um erro pensativo treme*, 2021, fotografia a preto e branco

Interessa-me inserir o meu trabalho no conceito de ‘poesia visual’ ou ‘poesia experimental’, pela junção da linguagem escrita com a imagem visual. A palavra é um elemento importante para refletir sobre mim, sobre as minhas inquietações, sempre me senti mais à vontade a escrever do que a falar oralmente. Identifico-me com o que Michael Ann Holly, historiadora de arte americana, diz sobre o trabalho da escrita: “Escrever é perda apenas se sugerir a impressão de ter algo fixo (isto é, ‘morto’) com o qual começar. Escrever é aquele proverbial aperto de mão para os mortos, aquele ato de toque não pode deixar ir.” (HOLLY, 2013, p.23).

Nas fotografias, as palavras são um testemunho da minha presença, já que eu as escrevi à mão, mas ao mesmo tempo penso que há um vestígio da minha ausência. Com isto pretendo dizer que são uma forma de auto-retrato interior, num diálogo que estabeleço comigo mesma, o que acaba por compensar a minha escolha de não representar o meu rosto ou corpo.

Penso que os poemas visuais se tornam mais interessantes quando abrem portas para várias interpretações (podendo até surpreender o próprio autor), como acontece em *‘Arte-Chama’* (2017) do poeta português António Dantas.

As palavras em maiúsculas estão escritas numa caixa de fósforos e, a partir delas, vejo alguns possíveis significados. A arte parece ser comparada à chama de um fogo, simbolizado pelos elementos de cor vermelha e amarela, já que ela pode ter um efeito destruidor nas nossas crenças e ideias pré-concebidas sobre os limites da criação artística, pondo em causa o sentido das nossas expectativas do quotidiano. Por outro lado, a arte chama as pessoas para si, agrega, é um movimento de aproximação, sem escolher género, idade ou nível de escolaridade – a produção artística seria inútil sem um público.

Além disso, a obra referida insere-se no conceito de ‘ready-made’ de Duchamp, já que o autor usa um objeto comum do dia-a-dia (neste caso uma caixa de fósforos), afastando-o da sua função habitual e colocando-o no contexto artístico, de contemplação e reflexão. Mas há uma diferença importante: Duchamp tinha a intenção de provocar o espectador, como quando virou um urinol de porcelana ao contrário, esperando-se que o público considerasse isso cómico ou um absurdo. Já no trabalho de António Dantas apenas se sente uma certa estranheza num primeiro momento.



Antônio Dantas, *Arte-Chama*, 2017, objeto: 7,5x5,4x2,4cm

Os meus trabalhos de fotografia também não estão direcionados ao absurdo, porque os objetos ou itens que uso são apenas um modelo de representação para as fotografias (não é o objeto em si que constitui a minha obra, mas sim uma representação dele). Esses materiais normalmente possuem uma função secundária e à partida estão ali mais como um pretexto para criar algum dinamismo ou jogo de luz e sombra em torno das palavras escritas.

Interessa-me citar o poeta Manuel Gusmão, concordo quando ele afirma que “a poesia só parece possível depois de uma experiência da sua impossibilidade (...) ou de pensarmos que a tínhamos perdido” (GUSMÃO, 2011, p.14). Isto significa que o trabalho poético não é uma força divina ou mística, mas surge sim nas pequenas coisas do quotidiano, nos desafios que nos são impostos diariamente, nas nossas inquietações e na nossa fragilidade enquanto seres mortais. Acho que a experiência poética implica a força das coisas mais pequenas, como o pão de cada dia, que passa por um processo complexo de germinação do trigo para produzir a farinha, a terra, o sol, o trabalho físico das pessoas que o fazem, etc.

Voltando à minha prática, fiz também experiências em que escrevi palavras num pedaço de plástico transparente, molhando-o na parte de trás para aderir ao vidro da janela, tendo a vista exterior como plano de fundo desfocada. Em *Um pedaço deserto* (2021), por exemplo, são visíveis as dobras e rachaduras criadas pela textura do plástico, e as gotas de água. Através dos elementos que compõem a imagem, interessa-me criar uma atmosfera enigmática e ao mesmo tempo próxima da ideia de sublime, já que o observador poderá interpretar a falta de nitidez na paisagem de fundo como metáfora a um distanciamento na relação do sujeito com a natureza, com o mundo lá fora, que se vai esbatendo até ficar

‘deserto’. Fiz também um pequeno vídeo – ‘*Nada*’ (2021) – em que uma palavra escrita se apaga por causa da água, e que serviu apenas como uma experiência.



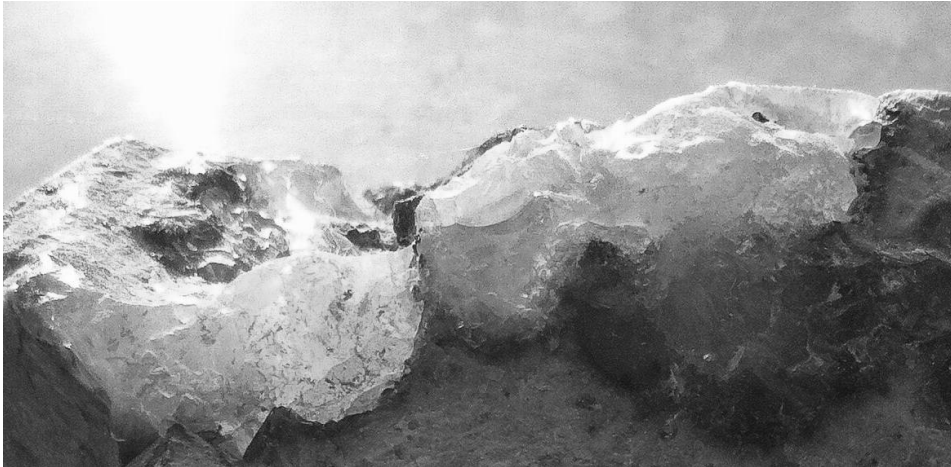
Ana Conceição, *Um pedaço deserto*, 2021, fotografia a preto e branco

Interessa-me neste ponto referir uma outra série de trabalho distinta – *‘Fragmento de paisagem’ #1 e #2* (2021) –, que começou com uma experiência realizada no primeiro confinamento, em projeto. O ponto de partida foi uma imagem em que uma pedra pousada no parapeito da janela podia sugerir uma montanha ou paisagem. Fotografei objetos que pertencem à realidade observável, retirando-os do seu contexto habitual. A ideia de fragmento presente nestas imagens e a mudança de escala dos elementos, captados em *zoom-in*, pode criar uma sensação de proximidade que permite ver os detalhes de uma pedra, por exemplo, as texturas, o efeito de luz e sombra, que eu penso que passariam despercebidos se víssemos a mesma pedra na rua.

A criação destas possíveis ‘paisagens’ destaca o mundo natural como algo que tem uma vida própria, uma espécie de identidade, podendo transmitir certas sensações e sentimentos, como a melancolia, a solidão, o desconhecido. Isso assemelha-se ao que acontece nas pinturas de Friedrich com figuras voltadas de costas a contemplar a natureza, com a diferença de que nas minhas fotografias há uma ausência do Homem e o uso do preto e branco.

Nas duas imagens que apresento aqui, usei dois tipos diferentes de pedra. A primeira tem um formato rústico e texturizado. E a segunda é mais geométrica, lembra a forma de um coração, com um degradê no interior em que o tom de cor clareia à medida que os contornos laterais se vão aproximando; no interior do pequeno objeto posso mergulhar

num imenso nevoeiro e as marcas de rachaduras na pedra podem ser relâmpagos. Agradou-me também o efeito de luz e sombra da primeira imagem, como se a luminosidade do ‘céu’ fosse projetada na ‘montanha’. Penso que é poética a ideia de podermos mergulhar na imensidão da natureza através de um objeto aparentemente sem valor, e o facto de a pedra ser por si só um elemento natural facilita de algum modo esse desdobramento.



Ana Conceição, *Fragmento de paisagem #1*, 2021, fotografia a preto e branco



Ana Conceição, *Fragmento de paisagem #2*, 2021, fotografia a preto e branco

Até agora eu costumava trabalhar apenas em espaço fechado, mas achei que seria bom dar umas caminhadas pela cidade, indo em busca de elementos para fotografar. Preferi ir a locais exteriores mais inseridos na natureza, com menos movimentação de pessoas, pois assim sinto-me mais à vontade para trabalhar. O resultado que mais me agradou numa dessas caminhadas é o conjunto de fotografias *‘Na mata da rainha’* (2021).

Aqui, interessa-me particularmente os múltiplos significados presentes na palavra ‘mata’. Primeiro refere-se ao espaço onde fotografei – uma mata em Caldas da Rainha –, mas também penso no verbo ‘matar’, no sentido de haver uma espécie de morte humana. Pode ser uma morte física, representada pela simulação de um rosto andrógino em sofrimento ou dor, e nos membros inferiores em posição horizontal que sugerem a presença de um corpo inanimado; ou uma morte simbólica, no contexto de uma perda do ‘eu’, da auto-estima, da identidade de um sujeito.

Estes elementos possuem uma natureza antropomórfica. O antropomorfismo, sendo uma atribuição de características ou aspetos humanos a animais, deuses, elementos da natureza ou objetos da realidade, está presente em várias vertentes, como a arte, a mitologia grega, a literatura, etc. Faz parte, inclusive, do nosso dia-a-dia, como por exemplo na relação que temos com os nossos animais de estimação, em que frequentemente os tratamos como seres humanos. Na minha última série, o antropomorfismo surge de uma forma diferente da personificação da natureza na visão romântica. Ao invés de o sujeito assumir uma função contemplativa perante a imensidão da natureza, os dois aqui parecem entrelaçados num só, e penso que a dado momento torna-se difícil distinguir o que é humano do que é natural.



Ana Conceição, *Na mata da rainha (#1)*, 2021, fotografia a preto e branco



Ana Conceição, *Na mata da rainha (#2)*, 2021, fotografia a preto e branco

Não há uma intervenção minha prévia nestas imagens, pois as árvores que fotografei já existiam na realidade observável – ao contrário das fotografias anteriores. Acho que elas ainda estão inseridas no conceito de poesia visual, mas de um modo diferente: agora há uma ausência da palavra na imagem (apenas está, logicamente, na própria legenda), eu quis criar uma história possível através dos detalhes de árvores que captei no espaço natural.

Em determinados aspetos, este último trabalho insere-se no propósito do surrealismo, pela junção do acaso com a realidade. Foi o resultado do acidente, do inesperado, já que eu não sabia o que iria encontrar de interessante para fotografar (ou se de facto iria encontrar algo), e foi a primeira vez que me desloquei ao local, levando a que eu tivesse de me familiarizar minimamente com o espaço para não me perder enquanto procurava. Sobre a importância do surreal na fotografia, destaco aqui um excerto do livro *Ensaio sobre fotografia*, de Susan Sontag:

O surrealismo encontra-se no cerne da atividade fotográfica. (...) Quanto menos preparada, menos trabalhada e mais ingénua for uma fotografia, mais probabilidades tem de se impor. (...) O surrealismo sempre procurou os acidentes, recebeu bem os imprevistos e adulou as presenças perturbadoras. O que é que podia ser mais surreal do que um objeto que virtualmente se produz a si mesmo e com um mínimo de esforço?

(SONTAG, 2012, p.56-57)

A autora também reflete sobre o ato de fotografar como a procura por um padrão de beleza. Pensando na minha prática, acho que se trata mais do que isso: interessa-me transmitir sentimentos e emoções profundas, como já referi anteriormente. É possível, por

exemplo, que o observador considere feia a aparência do “rosto” na série que refiro, um “rosto” com apenas um olho, sem nariz e sem dentes, como se fosse um vestígio de alguém com uma doença terminal. Mas eu não captei esse detalhe por o achar bonito, e sim pela carga dramática que esta “figura” sem género parece testemunhar. Pretendo sobretudo criar no espectador a capacidade de reconhecer o que há de mais humano e real na produção artística, não apenas o que há de mais belo.

Considerações finais

Esta dissertação foi importante como um modo de refletir sobre o meu trabalho prático, aprofundando essa reflexão através das referências teóricas e artísticas. E também me permitiu conhecer melhor a mim mesma, as minhas inquietações e pensamentos interiores, inclusive alguns que fui descobrindo ao longo da escrita. Procurei desmistificar o conceito de melancolia, criticar ideias feitas e equivocadas relativamente ao tema, que difere da depressão, e não se trata apenas de um sentimento idealizado ou romântico apreciado por poetas e filósofos. Acima de tudo faz parte da vida humana e pode estar presente nos momentos mais inesperados.

O mestrado, e em particular a escrita deste texto, fez-me refletir mais sobre as ideias que me interessavam, procurar referências (tanto teóricas como práticas) e relacioná-las com o meu trabalho – apesar da dificuldade inicial em organizar as ideias do texto. Antes a minha prática tendia a ser irrefletida, já que eu me preocupava em dominar uma determinada técnica do ‘fazer’, mas penso que me faltava um pouco a capacidade de ter um senso crítico mais profundo sobre o meu trabalho. Fui compreendendo que a arte é muito mais do que simplesmente o domínio de uma técnica, mas pode haver também uma reflexão por trás, um propósito, uma intenção, mesmo que o observador possa criar outras interpretações. Sinto que ter consciência disso ajudou bastante na minha prática, fez-me pensar mais nas ideias que me interessavam transmitir, tais como a associação da melancolia com a introspecção do sujeito, o fragmento no limiar entre a presença e a ausência, etc.

Nos meses em que trabalhei propriamente no conteúdo da dissertação, a minha produção artística foi em fotografia, pela facilidade e possibilidade de trabalho que me deu no contexto da pandemia. Antes eu usava a fotografia apenas como uma ferramenta auxiliar para produzir as minhas pinturas e desenhos inseridos numa forma de realismo. Gostei da experiência de trabalhar com o meio, levou-me a sair um pouco da minha zona de conforto e cheguei a resultados que me interessaram, como as imagens com palavras.

No que diz respeito a possíveis desenvolvimentos futuros ao meu trabalho, pretendo voltar a trabalhar com a pintura, da qual estive ausente durante mais de um ano, pois pintar é o que realmente me dá gosto fazer, tem uma função terapêutica na minha vida. Interessa-me continuar a explorar a ideia de fragmento, em fragmentos de rostos, aumentando ainda mais o efeito de *zoom-in*. Não tenho a certeza se darei seguimento à produção de fotografia, porém, como referi, achei muito interessante o uso da palavra como elemento estético, penso igualmente desenvolver trabalho nesse contexto.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG. Tradução de Selvino José Assmann.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Arte Poética II* (1963) e *Arte Poética III*. Textos disponíveis, respetivamente, em <https://purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/arte-poetica-ii.html> e <https://www.escritas.org/pt/t/50668/arte-poetica-iii> [consultado em 11/04/2021]
- ARISTÓTELES (1996). *El Hombre de genio y la melancolia – Problema XXX*. Barcelona: Quaderns Crema, S.A. Traducción by Cristina Serna.
- ARTAUD, Antonin (2004). *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1ª edição. Tradução de Aníbal Fernandes.
- BAUMAN, Zygmunt (2004). *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- BURKE, Edmund (1993). *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. São Paulo: Papirus Editora. Disponível em <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2020/03/burke-uma-investigacao-filosoficasobre-a-origem-de-nossas-ideias-do-sublime-e-do-belo-pdf.pdf> [consultado em 08/07/2021]
- BURTON, Robert (2013). *The Anatomy of Melancholy* London: Hesperus Press Limited. Edited by Nicolas Rubins.
- CAIN, Susan (2012). *O poder dos quietos*. Editora AGIR: Rio de Janeiro. Tradução de Ana Carolina Bento Ribeiro.
- CAVALEIRO RODRIGUES, José (2006). *A Invenção de Si. Uma teoria da identidade*. Comunicação Pública. Recensão crítica do livro de Jean-Claude Kaufmann. Disponível em <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/10649/1/Recensao-Kaufmann.pdf> [consultado em 12/06/2021]
- DAVIS, William S. (2018). *Romanticism, Hellenism, and the Philosophy of Nature* Palgrave Macmillan. Colorado, USA.
- FOUCAULT, Michel. *De Outros Espaços*, conferência de 1967. Disponível em https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf [consultado em 03/06/2021]
- FREUD, Sigmund (1917). *Luto e melancolia* em *Obras Psicológicas de Sigmund Freud – Escritos sobre a psicologia do Inconsciente* (2006). Edição standard brasileira da Standard Edition of the Complete Pshycological Works by Sigmund Freud. Rio de Janeiro: IMAGO Editora.
- GUSMÃO, Manuel (2011). *Tatuagem & Palimpsesto da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HOLLY, Michael Ann (2013). *The Melancholy Art*. New Jersey: Princeton University Press.

- LAUDER, Sir Thomas Dick (2019). *Sir Uvedale Price on the Picturesque: with an essay on the original of taste and much original matter* Disponível em https://jscholarship.library.jhu.edu/bitstream/handle/1774.2/102/Jhu_SirUvedalePrice_Lauder_614pgs.pdf?sequence=3&isAllowed=y [consultado em 22/07/2021]
- LORD BYRON (1817). *Manfred*, Ato II. Disponível em <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2014/06/ENGL404-Lord-Byron-Manfred.pdf> [consultado em 23/05/2021]
- MBEMBE, Achille (2016). *A Ética do Passante*, Políticas da Inimizade. Lisboa: Antígona.
- NANCY, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Amorrurtu Editores. Buenos Aires – Madrid.
- NANCY, Jean-Luc (2000). *El Intruso*. Disponível em <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2287/1227> [consultado em 08/07/2021]
- RILKE, Rainer Maria (2006). *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket. Tradução de Pedro Süssekind.
- ROSS, Charlotte. *The 'Body' in Fragments: anxieties, fascination and the ideal of 'wholeness.'* Texto apresentado na conferência “Thinking in fragments: Romanticism and beyond” na Universidade de Birmingham (UK) em dezembro de 2010. Disponível em <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/collegeartslaw/lcahm/leopardi/fragments/leopardi/paper-ross.pdf> [consultado em 26/09/2020]
- SONTAG, Susan (2012). *Estudos sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores. Tradução de José Afonso Furtado.
- TOSCANO, Marta Alexandra (2013). *Imagem do Tempo: Os Espelhos na Arte Contemporânea*. Tese de doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/11255/1/ulsd068038_td_Marta_Toscano.pdf [consultado em 01/06/2021]

GLOSSÁRIO

Fragmento: Tem a sua própria autonomia, sendo considerado um género específico no contexto da estética romântica. Apesar de corresponder a uma forma incompleta, possui em si um carácter paradoxalmente completo, através do qual se pode compreender o verdadeiro sentido da vida.

Melancolia: É um estado de alma que se caracteriza por uma certa tristeza permanente e profunda – diferente da depressão – frequentemente usada nas artes plásticas. No contexto do Romantismo, ela manifesta-se por uma sensação de perda de valores morais e espirituais, numa sociedade capitalista e consumista.

Pitoresco: Na sua origem, o termo refere-se àquilo que é “próprio da pintura”. É usado, a partir de finais do século XVII, para definir uma maneira específica de pintar, feita de pinceladas arrojadas e rápidas, resultando em paisagens com um efeito tremido e irregular pela mistura de traços suaves e grosseiros.

Poesia: A palavra tanto pode remeter à arte de compor versos como à qualidade de uma representação ou de uma obra, por exemplo. Os românticos consideraram importante fundir a poesia da arte com a poesia da natureza, fazer da poesia uma realidade viva e social e fazer da vida e da sociedade realidades poéticas.

Retrato: É a representação pictórica de uma pessoa, mostrando frequentemente o seu rosto e busto. No geral, é feito sob a forma de pintura, desenho, escultura ou fotografia. O retrato sempre foi mais do que o registo da aparência de alguém: ao longo da história da arte tem sido usado para mostrar o poder, importância, virtude, beleza, riqueza, gosto, aprendizagem ou outras qualidades humanas.

Romântico: Utiliza-se atualmente para fazer referência ao romantismo oitocentista ou como sinónimo de ‘sentimental’. O romântico considera a arte como uma forma de conhecimento supremo que possibilita um acesso privilegiado à verdade, rejeitando a mera representação irrefletida do real e transformando a estética em filosofia da arte.

Sublime: Na conceção moderna, o termo refere-se a uma espécie de ‘horror agradável’, associado a situações assustadoras ou penosas que causam admiração ao observador. Segundo Edmund Burke, a fonte do sublime reside em tudo o que suscita sensações de dor, perigo e terror.

Unheimlich ou Uncanny: Conceito criado por Sigmund Freud, podendo-se traduzir como ‘estranho-familiar’ ou ‘estranheza inquietante’. O inquietante é aquela sensação assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.