

“Às escondidas é que se descobre o mundo”

**“Uma reflexão sobre a erotização e a santificação do corpo
feminino nas Artes Plásticas”**

Leonor Guerreiro Queiroz Barbosa

Projeto

Mestrado em Artes Plásticas

Orientadores

Prof. Isabel Baraona e Prof. Nuno Faria

Caldas da Rainha, Abril 2026

Agradecimentos

Aos meus orientadores, Professora Isabel Baraona e Professor Nuno Faria, o meu mais sincero agradecimento pelo apoio regular e pelas discussões produtivas; pelas dúvidas esclarecidas e por aquelas que me devolveram; pelo entusiasmo com que me acolheram e pela honestidade com que se interessaram pelo meu trabalho.

Agradeço ainda:

Ao Professor José Marmeleira e ao meu pai, pelo incentivo à escrita.

Aos técnicos da ESAD.CR, em particular da Oficina de Audiovisuais, Pedro Cá e Sérgio Veloso, pela brincadeira e disponibilidade com que me receberam no estúdio durante estes anos.

À Ana Anacleto e ao Paulo Brighenti, pelo acompanhamento na RAMA - Residências Artísticas e a disponibilidade e boa disposição com que me receberam.

Ao Manuel Santos Maia, por apostar em mim.

Aos artistas, homens e mulheres, que inspiram a minha prática artística e a partir dos quais vou criando uma constelação de referências. Um agradecimento especial à Bárbara Fonte, pela conversa-entrevista que ajudou a realizar durante este processo, que tanto me desafiou a pensar o mundo de outra forma, como me proporcionou o alento necessário para tranquilizar certas dúvidas.

Aos meus pais, Sandra Guerreiro e José Queiroz, e à minha irmã, Alice Guerreiro, obrigada do fundo do coração pelo apoio incondicional, pelas leituras e comentários, pela energia e esperança. Aos meus queridos avós e à minha família, pela felicidade de me acompanharem nesta etapa.

Aos meus amigos e colegas de trabalho, Matilde e Diogo por estarem sempre comigo; à Matilde, Luísa e Rita por caminharem a meu lado há tantos anos e pela amizade infinita; à Margarida pelo entusiasmo. Ao Tomás, por todo o carinho.

Aos amigos de sempre, obrigada por tudo, que não é pouco; e aos colegas de turma e mestrado, pelas memórias partilhadas e pela troca de ideias, dentro e fora do atelier.

Resumo

O projeto *Às escondidas é que se descobre o mundo* desenvolve uma investigação artística e teórica centrada na representação da mulher nas Artes Plásticas, articulando um diálogo com a História da Arte e a tradição popular da religião cristã, entendidas não na sua dimensão teológica e institucional, mas enquanto campo de apropriação simbólica e de construção de sentidos. A pesquisa incide na reconstrução do imaginário visual ocidental, considerando também as suas reverberações noutras geografias simbólicas. A figura feminina é abordada enquanto espaço de tensão entre delicadeza e brutalidade, evidenciando o contraste inerente ao universo feminino. Situada num território instável entre o sagrado e o profano, bem como entre objeto de desejo e de desprezo, esta condição paradoxal constitui o eixo de exploração do projeto. Propõe-se uma reflexão crítica sobre os mecanismos de representação e significação do corpo feminino ao longo da história. O projeto atua na ressignificação do desejo enquanto dispositivo de poder, reivindicando simultaneamente uma autoridade autoral feminina sobre a própria imagem. Através da reapropriação de representações historicamente produzidas sob um olhar masculino, as imagens são deslocadas para um campo de autonomia e pensamento crítico, reconfigurando o lugar de enunciação feminina e promovendo novas leituras.

Palavras-chave

Corpo feminino; corpo-ferramenta; erotismo; sagrado; profano; ressignificação; ironia; autorrepresentação

Abstract

The project *Às escondidas é que se descobre o mundo* develops an artistic and theoretical investigation centred on the representation of women in the visual arts, establishing and articulating a dialogue with art history and the tradition of the Christian religion – understood not in terms of theology and institutional structures, but as a field of symbolic appropriation and the construction of meaning. The research focuses on reconstructing the Western visual imagination, whilst also considering its reverberations in other symbolic geographies. The female figure is approached as a space of tension between gentleness and brutality, highlighting the contrast inherent within the female universe. Placed in an unstable territory between the sacred and the profane, as well as between object of desire and object of contempt, this paradoxical condition forms the core of the project's exploration. It proposes a critical reflection on the mechanisms of representation and signification of the female body throughout history. The project works to redefine desire as a device of power, whilst simultaneously asserting a female authorial authority over the image itself. Through the reappropriation of representations historically produced from a male perspective, the images are shifted into a realm of autonomy and critical thought, reconfiguring the space of female enunciation and promoting new interpretations.

Keywords

Female body; tool-body; eroticism; sacred; profane; reinterpretation; irony; self-representation

Índice

Introdução	1
Nota introdutória ao processo	2
Capítulo 1. Às escondidas é que se descobre o mundo	4
Capítulo 2. A brincar, a brincar, se dizem as verdades	20
Capítulo 3. A religião sempre foi sobre sedução	33
Capítulo 4. Quem vê caras, não vê corações.....	42
Capítulo 5. Ouro sobre azul	49
Conclusão	58
Lista de Figuras	61
Anexos	63
Bibliografia utilizada	74
Bibliografia consultada.....	75

Introdução

Este documento consiste na componente escrita do meu projeto do Mestrado em Artes Plásticas, da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha – Instituto Politécnico de Leiria. Intitulado *Às escondidas é que se descobre o mundo*, o projeto desenvolve uma investigação artística e teórica centrada na representação da mulher nas Artes Plásticas, estabelecendo um diálogo com a História da Arte e com a tradição da religião cristã, e procurando ressignificar o olhar sobre o corpo feminino.

A investigação incide sobre a reconstrução do corpo feminino no imaginário visual ocidental, explorando as tensões entre erotização e santificação, bem como os processos históricos de significação e interpretação dessas representações. Procura-se compreender de que modo estas imagens foram produzidas, reproduzidas e naturalizadas, e como podem ser reconfiguradas através de uma leitura contemporânea, cruzando referências históricas, religiosas e culturais, assim como as suas reverberações noutras geografias simbólicas.

A figura da mulher revela-se numa constante dualidade entre delicadeza e brutalidade, expondo o contraste inerente ao universo feminino. Situada num espaço instável entre o sagrado e o profano, entre objeto de desejo e de desprezo, esta lógica de contradição constitui o eixo conceptual do projeto. A partir deste mote, proponho uma reflexão crítica sobre a condição feminina e sobre as imagens, papéis e expectativas historicamente atribuídos à mulher, com o objetivo de deslocar o seu significado para uma leitura contemporânea, incentivando uma reflexão sobre a imagem da mulher no passado e no presente.

A pesquisa que realizei para este projeto combina a análise conceptual com a observação direta de obras de referência, sempre que possível, a consulta e a criação de um arquivo pessoal, o qual deixa de ser apenas repositório para se tornar material ativo na produção das obras. As imagens são fragmentadas e reinscritas nos processos de colagem, desenho e pintura, permitindo novas leituras e interrompendo a lógica original de representação.

Num contexto em que as imagens circulam de forma massiva e acrítica, essa fratura não é apenas reflexiva, mas urgente: torna-se um gesto de resistência. A contemporaneidade surge como uma zona de tensão, uma confluência de passado, presente e futuro, um intervalo

crítico entre pertença e distanciamento. É nesse espaço que o projeto se inscreve, afirmando a sua importância como intervenção no presente e reflexão sobre a forma como percebemos e reproduzimos imagens.

A partir deste conjunto de trabalhos, exploro os paradoxos da representação feminina: entre a santa martirizada e o corpo desejado, entre a idealização da passividade e a materialidade de um corpo que se move e transforma. Proponho formas de erotismo que se afastam da mera objetificação, inscrevendo-se antes numa lógica de ambiguidade e transgressão, situando-o na sugestão, no que permanece velado e na oscilação entre o que é visível e o que permanece oculto. Neste sentido, o erotismo aproxima-se de uma experiência limite, manifestando-se na textura e na cor translúcida e vibrante, e na sobreposição de matérias, tecidos e papéis, convocando os sentidos e desestabilizando a centralidade histórica do olhar masculino.

Nota introdutória ao processo

O gosto pela escrita

O desenvolvimento deste projeto é acompanhado por uma reflexão sobre a relação entre a prática artística e a escrita. No contexto do Mestrado em Artes Plásticas na ESAD.CR, esta dimensão reflexiva foi assumindo progressivamente um papel estruturante no meu processo de trabalho, contribuindo para a consolidação das questões conceptuais que atravessam a investigação. Encontro na escrita aquilo que muitas vezes sinto ser difícil na pintura, sobretudo, uma certa sensação de liberdade que me move e não bloqueia.

A escrita surge, assim, não apenas como um instrumento de registo, mas como um espaço de pensamento e construção do próprio projeto artístico. Quando comecei a escrever textos de apoio a exposições, folhas de sala sobretudo, há cerca de 2 anos e a convite de amigos, encarava essa prática como um passatempo, um desafio. Com o passar do tempo, os convites foram-se multiplicando, até que decidi enviar um artigo para a plataforma Artcapital, motivada pela curiosidade de compreender as possíveis consequências dessa ação. O artigo foi publicado e recebeu um retorno muito positivo por parte do editor e de alguns leitores, o que constituiu um momento de reconhecimento inesperado.

No entanto, foi sobretudo a participação na Bienal de Arte Contemporânea da Maia, em 2025, a convite do curador Manuel Santos Maia, que consolidou a percepção de que este interesse pela escrita poderia assumir um papel mais consistente no meu percurso. A partir desse momento, deixou de se configurar apenas como uma prática ocasional, passando a integrar-se de forma mais consciente no desenvolvimento do meu trabalho. Pensar e escrever sobre a obra de outros artistas permitiu-me desenvolver o distanciamento crítico necessário para refletir sobre o meu próprio trabalho.

Este entendimento de que a escrita não funciona apenas como um instrumento de registo, mas como um espaço de pensamento e construção do próprio projeto artístico, foi igualmente influenciado por referências que articulam diferentes formas de produção. Entre elas, a prática de Álvaro Lapa, a qual evidencia a possibilidade de coexistência entre linguagens distintas no interior de um mesmo percurso autoral.

Ao longo do desenvolvimento do projeto, o processo metodológico foi-se transformando. Através do gosto pela escrita fui desenvolvendo um conjunto de reflexões que se distribuem pelos cinco capítulos desta tese e contemplam as questões centrais do meu trabalho. Integra igualmente este trabalho, a conversa-entrevista realizada com a artista Bárbara Fonte, em anexo, enquanto contributo relevante para o enquadramento e expansão da reflexão desenvolvida.

Se numa fase inicial a escrita funcionava como ponto de partida para a produção artística, mais recentemente o processo encontrou um novo caminho, permitindo uma dinâmica em que pensar e fazer ocorrem de forma simultânea. “Pensar fazendo”, por um lado - à semelhança do desenho enquanto *cosa mentale*, que Leonardo da Vinci propôs -, revelou-se uma metodologia central da presente investigação, na qual a prática e a reflexão se constroem de forma recíproca e contínua.

Capítulo 1. Às escondidas é que se descobre o mundo

A partir da colagem *Hiding Venus (after Giorgione, Ticiano and Manet)*

Onde me debruço sobre a reinterpretação de imagens presentes no imaginário ocidental, incentivado pela História da Arte e pela sua relação com a religião Cristã, em particular o Catolicismo, que desempenha um papel crucial no meu corpo de trabalho e na minha abordagem artística. Nesta colagem, e tal como o título indica, existem, pelo menos, três referências que considero ser relevantes para a sua criação. São elas, a pintura “Vénus Adormecida”¹, de Giorgione e Ticiano, de 1510; “Vénus de Urbino”, de Ticiano, de 1538; “Olympia”, de Édouard Manet, de 1863. De notar que estas três referências são de autores masculinos, pintores homens, e a sua relevância não diminui por essa mesma condição. Talvez até aumente, pelo facto que irei aprofundar mais adiante, relativamente à reinterpretação das imagens basilares do imaginário ocidental e como, através do estudo que desenvolvo e coloco em prática no meu trabalho, pretendo contribuir para a restituição do poder da mulher sobre o seu próprio corpo e representação.

Numa folha de papel surge um corpo coberto por um tecido (Figura 6), que parece ser de uma consistência pesada, devido às pregas e dobras tão vincadas. Por outro lado, as mãos que o agarram e cobrem o rosto da figura, seguram-no com uma delicadeza que contradiz essa sensação de solidez e o torna leve. Por trás de um tecido, revelam-se os olhos de uma figura feminina, fixados em quem a observa. Não é óbvia a atitude daquela figura - porque se esconde de nós, espectadores? Será por vergonha? Uma vergonha que não lhe pertence a ela, Deusa, mas antes de tudo, mulher. Será por medo? Poderá ela servir-se daquele pano para encobrir a sua identidade ou apenas a imagem que re/apresenta? O seu olhar penetrante suspende a dúvida e a curiosidade.

Enquanto duas mãos servem para velar o rosto, uma terceira aparece, pousada, sobre aquela que parece ser, segundo a anatomia do corpo humano, a sua zona genital. Um gesto ambíguo, que tanto nos seduz, como nos questiona. Quais serão as suas intenções? Se aquela zona está tapada, coberta por um tecido tão grosso como aparenta ser, por que razão nos provoca com esse gesto tão historicamente simbólico e repetido?

¹ Acredita-se que esta pintura foi terminada por Ticiano, aprendiz de Giorgione - sobretudo na intervenção da paisagem e possivelmente na pintura do tecido vermelho sobre o qual Vénus se encontra deitada - depois do seu mestre, Giorgione, falecer em 1510, e antes de conseguir finalizar o quadro. Alexson, K. (2013). *Giorgione's Sleeping Venus: Function, Influences, and Inspiration*. <https://s3.wp.wsu.edu/uploads/sites/458/2013/05/Kendra-Alexson-Research-1.pdf>



Figura 1 - *Vénus Adornecida*. Giorgione e Ticiano, 1510

Reclinada sobre duas almofadas, aquela pose lembra uma pintura em particular, a *Vénus Adornecida*, de Giorgione (Figura 1). Crê-se ser a primeira pintura deste género em grande escala. A representação da deusa Vénus, e sobretudo de uma mulher, nesta pose, despida e sem qualquer tecido que a cubra, deu origem a uma série de pinturas e reinterpretações, até à atualidade. A figura, reclinada sobre um tecido almofadado de veludo avermelhado, serena e passiva, dorme sobre o fundo de um campo vasto, numa paisagem tipicamente renascentista. A mão esquerda estrategicamente pousada sobre a sua genitália, serve-lhe como o único véu que tem para cobrir uma pequena, mas tão temida, parte do corpo.



Figura 2 - *Vénus de Urbino*. Ticiano, 1538

Já a pintura *Vénus de Urbino*, de Ticiano (Figura 2), de uns anos depois, acrescenta uma nova camada ao quadro anterior. Aqui, não se sabe ao certo distinguir a mulher mundana da deusa Vénus. Representada na tela encontra-se uma jovem noiva nua, prestes a ser vestida pelas criadas que procuram as roupas adequadas, para cumprir a tradição *il toccamano*². A paisagem rural e bucólica é substituída por uma ação secundária, que nos dá a entender esta possível narrativa. Neste quadro, a passividade da figura feminina foi substituída pelo simples ato de olhar. Ao invés de adormecida, esta mulher-deusa provoca-nos com o seu olhar alusivo e sedutor, quase como se convidasse o próprio espectador a aproximar-se. A mão pousada sobre a púbis mantém-se, gesto que parece revelar-se mais intencional agora que a figura se encontra acordada. Na mão direita, segura um ramo de rosas, símbolo da deusa Vénus e de alusão ao prazer. No fundo da cama, um pequeno cão, já conhecido de uma outra pintura de Ticiano, a representação de Eleonora Gonzaga, é o símbolo da fidelidade no casamento.

A escolha da representação da figura feminina nesta pose reclinada, horizontal, não é acidental. Como explica Laura Mulvey em *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, a figura

² *Il toccamano* - tradição característica da cidade de Veneza no século XVI. Consistia numa cerimónia privada em casa, na qual a noiva cumprimentava o seu futuro marido tocando-lhe a mão.

feminina é passiva, porque é o objeto de desejo, aquilo que se observa, enquanto a figura masculina, ativa, é quem observa e quem possui o poder.

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/passive and male/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness (Mulvey, 1975, p. 808).



Figura 3 – *A Maja Nua*. Francisco de Goya, 1795-1800

A análise destas convenções visuais encontra um ponto de charneira em *A Maja Nua*, de Francisco de Goya (Figura 3). No final do século XVIII, o pintor apresenta uma figura feminina reclinada sobre um divã de veludo esverdeado, retomando formalmente a tradição das Vénus renascentistas, como já mencionei anteriormente. Contudo, esta continuidade iconográfica é interrompida por uma alteração na dinâmica do olhar. Ao contrário das representações anteriores, em que a figura feminina se encontra frequentemente alheada ou passiva, a *Maja* encara diretamente o espectador, estabelecendo uma relação de reciprocidade visual que perturba a assimetria entre sujeito ativo e objeto passivo, ideia proposta por Laura Mulvey. Embora a *Vénus de Urbino*, de Ticiano, tivesse já introduzido esta

devolução do olhar, o olhar frontal da *Maja*, simultaneamente seguro e insinuante, não reconhece apenas a presença do observador, como parece antecipá-la. Introduz uma ambiguidade estrutural: se, por um lado, a figura continua a inscrever-se numa lógica de “to-be-looked-at-ness” (Mulvey, 1975) oferecendo-se ao olhar e ao desejo de quem a observa; por outro, a sua atitude sugere uma forma de confiança que desestabiliza essa mesma condição. A sua pose — com os braços elevados atrás da cabeça, acentuando a exposição da pele — reforça a dimensão erótica da composição, mas fá-lo de modo consciente e performativo, como se a figura participasse ativamente na encenação do seu próprio corpo enquanto imagem. Neste sentido, a pintura oscila entre aquilo que Mulvey identifica como escopofilia, o prazer de olhar, e uma forma de devolução do olhar que compromete a posição confortável do espectador³.

Esta ambiguidade intensifica-se quando a pintura é considerada em conjunto com *A Maja Vestida*. Pintada após *A Maja Nua*, esta contraparte ultrapassa a lógica de uma simples versão moderada da figura nua, podendo ser entendida no contexto das pressões morais e institucionais da época, nomeadamente da vigilância exercida pela Inquisição Espanhola e pelos códigos de decore da corte. Paradoxalmente, a figura vestida talvez seja até mais provocadora, no sentido em que a sugestão daquilo que não é revelado na sua totalidade, realça o erotismo do corpo representado, intensificando o envolvimento do espectador e convocando um desejo sustentado precisamente naquilo que permanece oculto. A sugestão evidencia um mecanismo próximo do que Mulvey descreve como fetichização: o corpo feminino, ainda que coberto, permanece fragmentado e codificado para o olhar, sendo o vestuário não um elemento de ocultação, mas antes um mediador do desejo. A continuidade do olhar direto entre ambas as pinturas, reforça esta leitura, demonstrando que não é a nudez em si que estrutura a relação escópica, mas a forma como a figura se apresenta e se oferece à visão. A ausência de atributos mitológicos, como a figura de Cupido, afasta estas representações do domínio alegórico e inscreve-as numa esfera mais mundana e imediata, onde a identidade da figura, uma *maja*, introduz uma dimensão social que contrasta com a idealização clássica da deusa Vénus. Assim, Goya expõe e complexifica os mecanismos do *male gaze*, situando a figura feminina num espaço ambíguo entre objeto e sujeito que devolve e condiciona esse mesmo olhar.

Mais tarde no século XIX, Édouard Manet revoluciona a época moderna com uma nova abordagem à pintura. Falo, em particular, do quadro intitulado *Olympia*, de 1863. Uma jovem Victorine Meurant, pintora francesa e modelo regular de Manet, é representada

³ No capítulo 5 desenvolvo esta questão do olhar, de quem observa e quem é observado.

enquanto prostituta, ou melhor, uma cortesã da alta classe parisiense. No lugar de uma Vénus, não só nos deparamos com a figura de uma mulher mundana e desnuda, como também e acima de tudo, é-nos confrontada uma outra realidade – a da representação profana de uma pseudo-deusa. Deparamo-nos com a substituição profana de uma figura sagrada.

Como Giorgio Agamben refere no seu ensaio *Nudez*, na história bíblica do *Génese*, Adão e Eva só se apercebem que estão nus após sucumbirem ao pecado – até então “estavam cobertos por uma veste de graça, que aderira aos seus corpos como um traje glorioso” (Agamben, 2010, p. 73). Erik Peterson explica, esta “veste de graça”, apesar de não constituir realmente algo material ou palpável, cobria os corpos do primeiro homem e mulher a habitar o mundo, conferindo-lhes a tal *graciosidade* que os protegia do pecado. A nudez, revela-se, portanto, algo não-objetivo. O homem apenas perde essa glória de Deus, com a qual se encontrava vestido, quando sucumbe ao pecado, expondo agora um corpo despojado de glória, nu e vergonhoso. O autor explica a vergonha como fator crucial para despir verdadeiramente o corpo. Tomando como exemplo os rituais de batismo cristãos, estes eram os únicos momentos em que os fiéis poderiam estar nus sem sentirem vergonha, pois estariam cobertos pela graça divina. Apenas quando veem a sua nudez como algo pecaminoso, não divino ou paradisíaco, quando surge o *desejo*, é que Adão e Eva são sancionados pelo “aparecimento da *libido*.”

Neste sentido, poderá Olympia encontrar-se verdadeiramente nua, ou estará ela ainda assim, coberta pela graça divina? Se a nudez depende, como propõe Agamben, da crença de que um corpo só se encontra nu quando a vulnerabilidade e a vergonha da sua própria exposição o permitem, estará Olympia nua?



Figura 4 – *Olympia*. Édouard Manet, 1863

Analisemos formalmente o quadro (Figura 4). Uma mulher despida, sem qualquer género de veste a cobri-la, enfeitada por um par de brincos de pérolas, uma pulseira dourada e apenas com uma das sandálias calçada, apresenta-se reclinada numa cama/divã. O fio preto, enlaçado em volta do seu pescoço, é um dos símbolos associados às *meninas* e a orquídea que traz no cabelo, uma alusão à luxúria e aos prazeres mundanos. Ao fundo da cama, ao invés do pequeno cão que vimos nas pinturas anteriores, observa-se um gato preto, contorcido e arrepiado, com os olhos amarelos e esbugalhados. O símbolo da lealdade e da segurança no amor, é agora substituído pela incerteza que a noite traz, a promiscuidade dos prazeres que apenas a escuridão permite emergir. Bem como a sua associação às bruxas, ou ainda, um termo usado no calão francês, que reforça a conotação sexual da palavra gata: *chatte*⁴.

As duas almofadas brancas mantêm-se e os lençóis encorilhados, como se tivessem sido remexidos pouco tempo antes, conferem uma sensação de uma certa inquietação e dúvida. No fundo da pintura, surge a figura de uma mulher negra - uma criada, provavelmente - segurando um bonito ramo de flores. Será uma oferta de um dos amantes de *Olympia*⁵. O olhar da criada, direcionado para a figura principal, orienta, por sua vez, o nosso olhar. É difícil, quase impossível, escapar ao olhar fixo de Olympia sobre nós, espectadores. Direto e

⁴ *La chatte* é amplamente utilizado na língua francesa, como um termo vulgar para se referir aos órgãos genitais femininos.

⁵ Olympia era um nome recorrente utilizado pelas prostitutas parisienses, de modo a preservar a sua verdadeira, ou primeira, identidade.

sereno, observa-nos como se a nossa presença fosse indiferente. Parece-me, mais uma vez, que o pensamento de Agamben relativamente à nudez se expõe nesta situação. Aquele corpo, despido, quase nu, não se revela frágil ou vulnerável. Pelo contrário, a sua postura, simultaneamente ativa e segura, transmite uma confiança, que quase passa despercebido o facto daquela figura se apresentar despida. Atrevo-me a dizer que esta sua condição se deve à tal “veste de graça”, que a cobre e protege de olhares insaciáveis e perversos, pelo facto de redireccionar o desconforto no sentido de quem a observa. O poder inverte-se. A mulher despida, embora representada numa posição horizontal, não é mais um agente passivo, pois reclama para si o controlo sobre a situação. O homem, ou a pessoa que a observa, por outro lado, e encontrando-se provavelmente vestida, encontra-se num estado de desconforto, simultaneamente ávido e evitante pelo contacto com aquela figura, que o despe da sua segurança.

Com «Olympia», ainda desse ano, a nudez dá-se como numa revelação da «Vénus» de Vélasquez que deixasse de nos mostrar as costas, mas exibindo-se de frente, na frieza sem sensualidade da sua carnação de postal ilustrado, apagando-se a criada negra num fundo de escuros tons onde o último clarão é o das flores que a serve traz e exhibe, sobre o alvor do papel branco, à sua dona (Pinto de Almeida, 1996, p. 101).

O mesmo acontece com a performance de Vanessa Beecroft, intitulada VB55, constituída por 100 mulheres, entre os 18 e os 65 anos, que se apresentam *vestidas* apenas com uns collants *transparentes*. De pé, observam-nos a nós, espectadores vestidos e desamparados. Uma obra que, à semelhança das outras performances da série VB, expõe os tabus referentes ao corpo feminino e à nudez. A nudez como pretexto para algo que seria “suposto” acontecer, mas não se sucedeu. Verifica-se uma inversão da relação de poder. Questiona-se uma possível e provável relação sadomasoquista, o domínio sexual ou de violência sob aqueles corpos, expostos, tão vulneráveis e fáceis, à disposição de quem ali entrasse. E o facto de não ter acontecido nada nesse sentido, de estar exposta a “simples nudez”, questiona a própria nudez do corpo humano, “(...) e nada era mais pérfido que o olhar aborrecido e impertinente que sobretudo as raparigas mais jovens pareciam a cada instante lançar sobre os espectadores desarmados” (Agamben, 2010, p. 72).

É a partir daqui que desenvolvo a obra *Hiding Venus (after Giorgione, Ticiano and Manet)*, pela vontade de devolver esse desconforto e inquietação ao outro, a quem observa. Enquanto artista mulher, uma das minhas intenções ao desenvolver esta série de trabalhos,

à qual atribuí o título de *Às escondidas é que se descobre o mundo*, foi precisamente a de redirecionar o paradigma sociocultural enraizado na nossa civilização. A reinterpretação de imagens basilares do imaginário ocidental foi um dos principais motivos para querer explorar e aprofundar estas questões. A reinscrição da voz da mulher na história da arte, na história do mundo, e a recuperação do *female gaze*. A redefinição do olhar sobre o corpo feminino e o papel da mulher na arte.

Neste sentido, é impreterível referir a obra de Artemisa Gentilleschi, pintora italiana do século XVII, que num mundo altamente masculino se revelou um símbolo de resistência feminista. A pintura *Danaë* (Figura 5), de 1612, representa uma figura feminina (possivelmente um autorretrato da pintora) reclinada sobre um luxurioso tecido de veludo vermelho e grandes almofadas brancas, numa posição que nos é já familiar.

Contudo, há algo de estranho na postura desta figura representada. Apesar de reclinada e em modo de aparente repouso, não se apresenta serena como os outros corpos das pinturas anteriores. A mão fechada em punho, as pernas ligeiramente fletidas e o olhar entreaberto revelam uma sensação de desconforto e desconfiança. O título da pintura remete-nos para o mito grego de Danaë, uma princesa virgem vítima da luxúria e violência de Zeus. Pela sua natureza imaculada, o Deus-Pai raptou a jovem e aprisionou-a numa torre de bronze, vigiada por guardas, para que não engravidasse, de modo a evitar o seu próprio homicídio, segundo o presságio de que o filho de Danaë o mataria. Contudo, consumido por uma *cegueira* imensurável, num processo de metamorfose, Zeus transformou-se numa chuva dourada e sob o colo da princesa caiu, penetrando o seu corpo e engravidando-a.



Figura 5 - Danaë. Artemisa Gentileschi, 1612

Gentileschi retrata esta história e, colocando-se no lugar de Danaë - talvez pela associação entre a vida da própria pintora, a qual foi vítima de violação pelo pintor Agostino Tassi –, faz uma crítica ao *male gaze*. De modo mais ou menos consciente, poderá ter sido aqui, com a criação desta pintura, que o conceito de *male gaze* começou - não como o entendemos hoje, mas enquanto início de um pensamento ativo e crítico por parte das mulheres perante o olhar masculino objetificador sobre o seu corpo e imagem e, condição de ser senciente, racional e emocional, enfim, ser humano. Regressando à análise formal da pintura, aquele corpo feminino despido e vulnerável a qualquer ação perturbadora que lhe seja imposta, contorcido e fechado, contrasta com a postura da criada, alta e aberta, em segundo plano, a qual nas suas saias azuis tenta apanhar as gotas douradas que caem do céu. A tal chuva dourada que penetra à força um corpo feminino, indefeso e desconfortável, que tenta impedir tal ação tenebrosa e criminoso, agarrando e prendendo todas as moedas douradas que uma mão é capaz de segurar.

Danaë constitui uma das primeiras representações de uma figura feminina reclinada realizada por uma mulher artista na pintura ocidental, distinguindo-se pela forma como o corpo feminino é tratado a partir de um olhar não masculino. Marca um ponto de charneira

ainda negligenciado na história da arte, uma crítica à dominação masculina sobre a mulher nas várias esferas da vida.

Tal como em *Danaë* e outras representações semelhantes, em *Hiding Venus (after Giorgione, Ticiano and Manet)* (Figura 6) também eu procurei acentuar a relação enigmática entre a pose da figura feminina e o espaço onde se encontra. Um padrão de azulejos azuis, brancos e rosa-velho cobre, quase totalmente, o fundo do quadro. No centro da composição, encontra-se uma figura feminina que parece flutuar sobre aquele plano, que não se sabe precisar se é chão, se é céu. É tudo em simultâneo, é concreto e abstrato. Estará ela confortável, com a sua pele despida pousada sobre aquele manto de cerâmica fria? No canto superior esquerdo, num retângulo azul-ultramarino e pousada sobre duas almofadas brancas, aparece a cabeça daquele corpo escondido. A escolha deste tom de azul não constituiu um mero acaso, é o recorte da cor usada em tantas pinturas renascentistas, cujo peso simbólico atravessa a história da arte e da religião cristã ao longo dos séculos.



Figura 6 - *Hiding Venus* (after Giorgione, Ticiano and Manet). Leonor Guerreiro Queiroz, 2024

Os restantes elementos da composição são-me familiares, os azulejos são cópias fotográficas do jardim de minha casa, no Porto; a gata que nos fita, com o seu olhar azul intenso e meio-aberto, cresceu comigo e tem agora 16 anos; as sandálias são minhas; as plantas que constituem o friso desenhado sobre o papel chinês são também parte do jardim lá de casa. São parte da minha vida, do meu mundo, e que trago para o meu trabalho. Sempre me pareceu bastante natural esta conexão que se estabelece entre a vida artística e a vida pessoal, embora às vezes a separação se possa tornar demasiado ténue e por isso, perigosa. Mas sempre me agradou esta ideia e este modo de fazer as coisas. Existe uma certa ternura e singularidade no modo como se fundem estes dois mundos, e isso sempre me cativou. A familiaridade das coisas, de algum modo, torna-as universais. Mesmo quando escolho utilizar uma fotografia da minha gata - para estabelecer essa conexão com imagens anteriores - cujo significado e ligação emocional é valioso para mim e para algumas outras pessoas da minha vida, é uma decisão pessoal, e significativa para mim, enquanto artista. Não é uma imagem de uma gata qualquer, que me é estranha. Não, é a fotografia da minha gata, e isso acresce ao valor simbólico. Por outro lado, para quem não a (re)conheça, apenas poderá imaginar o valor que aquela imagem tem. Para quem observa a colagem, aquela imagem de uma gata é apenas mais uma imagem de uma gata, como qualquer imagem de outro animal, e isso

também é interessante e bonito de se perceber. Não porque desvaloriza o significado da sua utilização, mas porque representa algo maior – a universalidade da imagem e das coisas. Quem seja conhecedor das pinturas que mencionei anteriormente, saberá também estabelecer estas conexões. Mas um espectador mais desatento ou menos informado, poderá não criar logo essas ligações, e penso que isso não desvaloriza o olhar ou a percepção de quem observa a pintura. O mesmo acontece no caso da minha gata, ou melhor, no reconhecimento da utilização de uma fotografia da minha gata. Existe algo maior do que o reconhecimento daquele animal: a universalidade do que (a imagem) daquele animal representa. É curioso perceber como algo particular se pode transformar em algo universal. Contudo, acredito que quantas mais camadas de sentido se descobrem numa imagem, mais valor ela adquire. Não porque ela não consegue existir por si só, mas porque se estabelece uma relação de proximidade e intimidade entre a pintura/imagem e quem a observa.

A propósito da questão da reprodução de uma pintura ou de uma imagem não ser algo necessariamente negativo, John Berger desenvolve o pensamento sobre a criação de um atlas pessoal, no seu programa *Ways of Seeing* (1972). A reprodutibilidade da imagem levantou uma série de questões associadas à originalidade (termo que me inquieta) da obra de arte, ou melhor, à pertinência de uma obra de arte e à sua possível redução a cópia. Mas sobre a história da cópia, não me quero eu alongar neste texto. Desenvolverei, adiante, no capítulo 2, a importância da citação e da apropriação artística no contexto do meu projeto. Em teoria, diz Berger, significa que a reprodução de obras de arte pode ser usada por qualquer pessoa, de modo a servir os seus propósitos.

A reprodução deveria facilitar a nossa conexão da experiência da arte diretamente com outras experiências. Isto acontece de forma bastante natural, quando, por exemplo, penduramos na parede ou na porta do frigorífico, imagens diversas – fotografias de entes queridos, imagens de pinturas que vimos numa exposição, recortes de revistas, anúncios do jornal, recordações de viagens, postais e ímanes que nos interessaram pela beleza da paisagem, entre tantos outros. Através do processo da montagem/colagem, criamos um cosmos de imagens, que – talvez semelhante ao método da associação livre⁶ - nos faz olhar as imagens de um modo novo e diferente daquilo que até então estávamos habituados.

⁶ Segundo o método psicanalista de Sigmund Freud, a associação livre consiste em exprimir e evocar indiscriminadamente e sem censura, num estado consciente, todos os pensamentos que acodem ao espírito, quer a partir de um elemento dado (palavra, número, imagem, sonho, etc.), quer de forma espontânea.

On each board all the images belong to the same language and all are more or less equal within it, because they have been chosen in a highly personal way to match and express the experience of the room's inhabitant (Berger, 1972, p. 30).

Através de processos como este, conseguimos a passagem das ideias essenciais de uma imagem antiga para aquela que agora queremos construir. Ou seja, é através desta constelação individual de imagens que conseguirei a “atualização” dos pontos fundamentais da pintura que tenho como modelo, e a sua passagem para a nova imagem que pretendo criar. A inclusão de elementos do meu quotidiano faz essa ponte, uma vez que eu, enquanto artista e, sobretudo, indivíduo, vivo no presente. Sempre me interessei pela História e, em particular, pela História da Arte; então estudar e compreender aquilo que já foi feito é algo muito relevante para a minha própria prática artística. Este processo de associação faz referência ao *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (Warburg Institute, s.d.). Um *work-in-progress*, um projeto inacabado e em constante desenvolvimento, infinito na sua natureza. Consiste numa série de imagens (reproduções fotográficas, fotografias, diagramas e esboços, postais e vários tipos de material impresso, incluindo anúncios e recortes de jornais), colados sobre um fundo preto, sustentados por painéis de madeira. A seleção de imagens, a sua disposição, e o número de painéis estavam em permanente metamorfose, precisamente pela infinitude de relações passíveis de se estabelecer.

Quando esta colagem se encontrava ainda em processo, uma professora perguntou-me a razão pela qual eu decidira colocar um tecido, tão grosso e opaco, sobre o corpo da figura, ao invés de a apresentar totalmente despida. Se a minha ideia era fazer referência às pinturas anteriormente mencionadas, por que razão apresentava aquele corpo tapado, enquanto os outros se encontravam quase totalmente nus? Parecia-me óbvia a resposta, que a minha intenção não passava por fazer uma cópia daquelas pinturas, mas uma reinterpretação crítica a partir delas; pensar a imagem da mulher, com todas as suas significações históricas, recuperando a sua dignidade e ressignificando-a, trazendo-a para o presente. Entenda-se o termo dignidade aqui como autoridade – autoridade da mulher sobre a sua imagem e representação e, conseqüentemente, a sua inserção na história e sociedade.

The scopophilic instinct (pleasure in looking at another person as an erotic object), and, in contradistinction, ego libido (forming identification processes) act as

formations, mechanisms, which this cinema has played on. The image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order as it is worked out in its favourite cinematic form – illusionistic narrative film (Mulvey, 1975, p. 815).

Mas por que razão não apresento esse corpo completamente nu, se tenho como objetivo fazer uma crítica à história e ao modo como a mulher foi entendida e representada ao longo de tantos séculos? Por que não criar uma imagem de carácter pornográfico, com a pele à mostra e as pernas abertas? Algo que provoque, que cause choque, que tenha impacto. A mim interessa-me mais o *erotismo*⁷ presente na curiosidade daquilo que está escondido, daquilo que não se vê. Latente no corpo, presente na sugestão, sublinhado na beleza dos materiais que o cobrem, dos materiais que utilizo nas colagens e nas pinturas. O erotismo não está apenas nos olhos de quem vê, mas em todos os sentidos, nas matérias e cores apresentadas. A imaginação é um instrumento tão ou mais sedutor do que a própria realidade. Expor a pele à sua crueza, à carne, parece-me redutor da questão que quero tratar. O desejo pelo outro reside no limbo entre aquilo que se vê e aquilo que nos é velado, o desejo reside naquilo que desconhecemos. E a mim interessa-me ressignificar esse controlo pelo desejo. Recuperar a dignidade, significa recuperar o controlo pela própria imagem, pelo próprio corpo. É essa uma das principais intenções do meu trabalho enquanto artista mulher, retirar do controlo masculino aquilo que nunca foi dele – a posse sobre a identidade e imagem da mulher.

Relativamente à pertinência da nudez do corpo feminino e a provocação enquanto ferramenta de luta e resistência feminista, é inegável que foi fundamental nas décadas de 1960-70. Porém, é agora lida de outro modo. Devido à exaustão da publicidade, das redes sociais, e do fácil acesso aos conteúdos de natureza pornográfica, o género de imagens com que convivemos atualmente e a sua fácil e rápida acessibilidade é radicalmente diferente daquele que era o contexto há várias décadas e, para mencionar a pintura *A Maja Nua*, séculos. Não quero estabelecer comparações, pois isso implicaria um trabalho de investigação muito mais aprofundado, o qual não me parece necessário, nem oportuno para este projeto, mas sublinho que o contexto histórico é imprescindível e indissociável do

⁷ O erotismo segundo o filósofo George Bataille, a partir do livro *O Erotismo*, de 1986; conceito que desenvolverei no capítulo 2.

impacto com que é recebida a nudez. Tenho consciência da dificuldade inerente à exibição de um corpo nu sem a associação direta a uma sexualização instrumentalizada. Talvez a imagem de um corpo feminino vestido, ou velado de forma a estabelecer as tais relações com as imagens do passado, que mencionei anteriormente, seja mais provocadora e surpreendente, hoje, do que a própria nudez.

Capítulo 2. A brincar, a brincar, se dizem as verdades

A partir da colagem *Odalisca banha-se, nas termas*

Onde reflito sobre a colagem “Odalisca banha-se, nas termas”⁸ e a sua relação com as representações dos banhos e ambientes exóticos nas pinturas de Ingres, explorando o erotismo e a transgressão segundo Georges Bataille. Penso a questão da censura na arte, a partir do texto “O que é ser contemporâneo”, de Giorgio Agamben, e excertos da conversa-entrevista com a artista Bárbara Fonte. Reflito ainda sobre o processo da colagem, com referência a Djaimilia Pereira de Almeida e o humor como ferramenta de luta e combate à (auto)censura e ao “sistema” artístico.

Um cenário idílico, banhado por um azul-claro, quase cristalino, apresenta-se como pano de fundo de umas termas (Figura 7). Uma figura feminina surge de costas descobertas, e um tecido brilhante e colorido a velar-lhe a parte inferior do corpo. Quieta e contemplativa, parece observar o que se passa ao fundo - dois homens caminham pela água do rio Yamuna, acompanhados de três camelos, fazendo a travessia às margens do que aparenta ser o Taj Mahal. Porém, há algo de estranho e dubio que intriga quem, por sua vez, a observa. Tão imóvel, estará essa mulher a banhar-se, quando é interrompida pelos olhares indiscretos de alguém que por ali passava, ou estaria à espera da sua passagem? Será aquela imagem apenas uma fantasia? Uma miragem de uma realidade distante, colada ou pintada na parede de umas termas? Ou poderá ser uma enorme janela, para onde olha e de onde é vista? Quem ali se atreve a banhar-se?

O tecido, de origem indiana, cai sobre o chão de azulejos azuis e brancos, em forma de cauda. Faz alusão a uma figura mítica, uma sereia, cujo hábito de estar perto da água é algo natural. Uma dessas criaturas, tanto seduz, como assusta. Não lhe conhecemos o rosto, não sabemos a sua identidade, apenas que se encontra ali, num momento reservado e interior, banhando-se nas termas, que poderão ou não ter uma janela para o mundo exterior. É nesta tensão entre intimidade e exposição, entre presença e imagem, que se torna possível pensar as termas para lá da sua dimensão figurativa. As termas podem ser entendidas como territórios simbólicos onde o corpo feminino foi simultaneamente protegido, observado e

⁸ Esta colagem deu origem a uma pintura homónima, que se encontrava ainda em desenvolvimento à data de submissão deste documento.

regulado, tornando-se um espaço privilegiado para pensar as tensões entre intimidade e o olhar público, frequentemente atravessado por construções de exotismo.



Figura 7 – *Odalisca banha-se, nas termas*. Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

A atmosfera sentida nas termas, associada à limpeza e à cura do corpo, onde o banho se revela como momento purificador e ritualístico, surge aqui transposta para a colagem. A nível visual e plástico, constrói-se um ambiente imersivo, onde a sensualidade do corpo — ora apresentado despido, ora modelado por tecidos coloridos e brilhantes, mas sempre atravessado pelo vapor de água e pela névoa que o envolve — convoca uma relação entre olhar, toque e presença, abrindo caminho para a reflexão sobre a dimensão erótica da imagem.

Evoca-se a pintura *O Banho Turco*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres, de 1862 (Figura 8), num ambiente orientalista, onde muitas mulheres, crê-se integrantes de um harém, partilham momentos de deleite musical e dança. No primeiro plano da composição, uma figura feminina nua, de costas para quem observa, com o cabelo envolvido num lenço branco e amarelo, toca um instrumento que parece ser da família do alaúde. Ao seu lado, figuras sentadas ou recostadas, ouvem atentas a música que ecoa pelo espaço, enquanto se penteiam e borrifam vapores perfumados. Todas elas, adornadas com colares e pulseiras de contas coloridas, brincos e joias no cabelo, umas em poses mais relaxadas, outras mais recatadas. Estas últimas, de braços cruzados ou a cobrirem o peito, estarão aborrecidas ou envergonhadas e desconfortáveis por se saberem observadas?

Por que tapam elas o seu corpo? Ao fundo, uma mulher de tez mais escura toca um instrumento de percussão, tipo pandeireta ou tamborim, e à sua frente uma outra figura de pé dança em movimentos livres e ondulantes. Por que razão estarão umas mulheres mais confortáveis do que outras? Quem são elas, que nos deixam a pensar se somos bem-vindos ou intrusos ao querer entrar num ambiente tão inebriante, mas tão íntimo?



Figura 8 – *O Banho Turco*. Jean Auguste Dominique Ingres, 1863

Dentro deste anonimato, vem à memória um outro quadro do mesmo pintor e anterior ao primeiro, que mencionei neste capítulo: *A Banhista de Valpinçon*⁹ (Figura 9). A incógnita de não conhecermos, mais uma vez, o *nome* da pessoa representada amplifica o ambiente erótico e misterioso que paira sobre ela. De costas para o espectador, apenas vestida com um lenço branco e avermelhado no cabelo e um tecido envolto no braço, espera sentada. O pouco que conseguimos ver do seu rosto não é o suficiente para a reconhecemos. Apenas quem conhecesse o seu corpo despido e a sua postura, poderia identificá-la. Agrada-me esta ideia de mistério e inquietude, que nos distancia do objeto de representação. Este distanciamento não é apenas visual, mas também simbólico, pois revela uma separação entre quem observa e quem é observado, uma distância que não pode ser plenamente ultrapassada. Como refere George Bataille em *O Erotismo* (1957), o ser humano é, por natureza, um ser descontínuo, separado dos outros por um “abismo”. Escreve o autor, “Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre.” (Bataille, 1957/1987, p. 11). É a partir desta condição de separação que emerge o desejo de

⁹ É interessante perceber que Ingres liga estas duas pinturas a partir de uma lógica de colagem. A figura feminina é muito semelhante, se não a mesma, em ambos os quadros: transporta-a de uma pintura para a outra.

continuidade, ou seja, a vontade de união com o outro. O pensamento de Georges Bataille estrutura-se nesta tensão entre descontinuidade e desejo de continuidade.



Figura 9 – *A Banhista de Valpinçon*. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808

A sexualidade, por exemplo, pode ser entendida como uma tentativa de aproximação íntima entre indivíduos, enquanto o erotismo — num sentido mais amplo — não se limita ao domínio sexual, estendendo-se também à sociologia, psicologia, política e religião. Mais do que uma prática, o erotismo constitui uma experiência limite, na qual o ser procura momentaneamente ultrapassar essa separação fundamental. O autor continua explicando que a derradeira continuidade só poderia ocorrer através da morte, da morte literal do ser. Porém, devido à impossibilidade de a conquistar em vida, apresenta uma alternativa — o sexo — que assim como acontece com a morte, também nos transtorna por não conseguirmos compreendê-lo na sua totalidade: é algo irracional que proporciona,

simultaneamente, horror e fascínio. Esta vontade de querer o outro, ou melhor, de querer estabelecer uma conexão com o outro, está intimamente ligada à relação entre o mundo profano e o mundo sagrado, sobre a qual me irei debruçar mais adiante (no capítulo 3, onde reflito sobre o conceito de fé).

Se o erotismo nos alimenta esse desejo de continuidade, será uma transgressão querermos alcançá-lo? Em *O Erotismo*, a transgressão não surge como um simples desvio, mas como um movimento necessário que permite ultrapassar, ainda que momentaneamente, os limites impostos pela condição humana. Bataille parte do pressuposto que “a transgressão não nega o interdito, mas ultrapassa-o e completa-o” (Bataille, 1957/1987, p. 42), o que reforça a ideia de que a experiência erótica está intrinsecamente ligada à quebra de normas e à suspensão momentânea da ordem estabelecida. A transgressão é, assim, a rutura desse conjunto de normas que rege o cotidiano: o tabu.¹⁰ No entanto, mais do que apenas repressivo, o tabu é também estruturante, pois delimita o campo dentro do qual a própria transgressão se torna possível. Neste sentido, o tabu e a censura andam de mãos dadas. Censura essa que se revela de modos muito diversos. Focando a análise no meio artístico, que aqui se mostra particularmente relevante, aquilo que entendemos por “arte” deveria constituir um espaço de liberdade, onde a criação de novos mundos é possível. É precisamente neste ponto que a reflexão de Bataille se torna pertinente para pensar a contemporaneidade. Vivemos num contexto assombrado pela história e por traumas coletivos, carregado de culpa e incessantemente em busca de perdão, o que exige uma atenção às suas especificidades e uma capacidade de as navegar criticamente. Contudo, parece-me existir uma certa ambivalência por parte do sistema educativo artístico e, muitas vezes, do próprio meio, que exige dos seus atores uma postura crítica, de questionamento e ação disruptiva, mas não hesita em condená-los quando alguém atua fora daquilo que o próprio sistema considera a norma. Como me poderei posicionar numa sociedade cada vez mais sensível e que, muitas vezes, utiliza hipocritamente o moralismo como arma de censura?

Vivemos num mundo globalizado, onde tudo é partilhado e alvo de exposição. Os limites daquilo que é privado e do que é público desvanecem-se e sente-se o medo e a

¹⁰ Em *O Erotismo*, George Bataille propõe a existência de uma tensão íntima entre o nascimento e a morte, a reprodução e a putrefação, a sexualidade e a mortalidade. É como se a vida fosse um jogo contínuo entre os tabus e a transgressão dos mesmos. Transgressão esta que pode ser realizada de inúmeras formas. Pensemos na guerra, por exemplo, um dos direitos básicos do ser humano é o direito à vida, logo, o ataque à sua integridade física é algo condenável. Contudo, a guerra vem contrariar esta lei universal, verificando-se assim, uma infração desta premissa. Esta relação antónima e complexa está completamente enraizada na nossa cultura - através da religião, por exemplo, na qual existe uma série de mandamentos que regulam os comportamentos das pessoas, em prol de uma vida harmoniosa e em comunhão, sob uma série de princípios comuns. No entanto, ocorrem exceções. Comumente, nos dias de festa – como o Carnaval – ritual de celebração pagã do qual o Cristianismo e, sobretudo, o Catolicismo se apropriou, em que se cometem excessos, comparativamente aos dias “normais”. Deste modo, aquilo a que o ser humano chegou à conclusão, é que esta relação dos tabus e a sua transgressão é profícua e até necessária para o bom funcionamento da vida. São precisamente estes últimos estados de excesso e os elementos impuros e heterogêneos que lhes estão associados, que mais interessam a Bataille.

angústia das suas consequências. Também as fronteiras daquilo que nos pertence e o que não é nosso por direito, se fundem. Para onde nos viramos, então? Se não sabemos se um passo para a frente é demasiado intrusivo, ou se um passo para trás é cobardia, como nos movimentamos num mundo em que a censura nos assombra qualquer movimento?

Falo em censura, não tanto no sentido da remoção ou não exposição pública de uma obra, por consequência da condenação crítica e reprovação social (porque isso seria uma outra questão a desenvolver, que não considero tão pertinente para a minha lógica de pensamento, neste projeto), mas sobretudo pela castração do processo de criação artística. O medo de ofender o outro, o receio de ferir suscetibilidades e as consequências possíveis do que daí advém. Os olhares exteriores sobre o meu trabalho e a possível crítica transformam-se em autocensura. Esse ciclo penoso, em que a cautela se sobrepõe à livre criação artística, em que o medo de ser mal interpretada se sobrepõe à vontade de fazer algo que me agrada e comove. “Saímos de uma culpa católica, para uma outra culpa”¹¹, mais lata, mas igualmente castradora. A culpa que se transforma em autocensura. Esse ciclo que me inquietou durante uma parte do mestrado, fez-me refletir seriamente sobre esta questão e o meu papel enquanto artista mulher. Neste sentido, permitam-me explicar, brevemente, as minhas intenções e o que, outrora, deu origem a equívocos.

O meu processo artístico tem uma forte componente de investigação de imagens do imaginário ocidental, e que ultimamente tem vindo a expandir-se para o imaginário oriental - enquanto campo histórico de representação atravessado por construções ocidentais. Esse estudo, não só teórico e conceptual da história da arte e das suas ligações ao cristianismo, é também prático e formal. Isto é, a observação de obras de arte produzidas por tantos artistas ao longo da história, quer através de arquivos online e físicos, como pelas visitas a museus e espaços onde seja possível estabelecer essa relação de proximidade desejável com tal objeto, são parte constituinte do meu processo de trabalho. Sempre me interessei pela história, a história da arte, mas também a história do mundo. Sou, por natureza, uma pessoa curiosa e isso permite-me aprofundar diversas matérias, a partir de um lugar de alguma neutralidade¹², entendida enquanto tentativa de suspensão de juízo crítico e não como imparcialidade. Esse desejo aproxima-me, naturalmente, de certos assuntos, que por se alinharem com os meus “modos de ver” as coisas e o mundo em redor, me despertam um interesse e desejo em querer estabelecer uma relação de maior intimidade com *e/les*.

¹¹ Disse-me a Professora Isabel Baraona, durante uma sessão de orientação, a propósito deste mesmo tema.

¹² “Neutralidade”, neste contexto, não como imparcialidade, mas enquanto tentativa de atenuar juízos de valor. A curiosidade como a vontade de saber, como ferramenta para melhor conhecer e compreender o mundo e a razão das coisas.

Neste ponto, torna-se pertinente sublinhar e alargar a reflexão sobre o erotismo, uma vez que a lógica da distância, do desejo e da projeção do olhar não se limita à relação entre sujeito e objeto de representação. Na história da arte ocidental, estas dinâmicas foram também estruturadas através de regimes de representação da alteridade, particularmente visíveis no exotismo e no orientalismo. Tal como problematizado por Edward Said, em *O Orientalismo* (1978), o “Oriente” não deve ser entendido como realidade cultural estável, mas como uma construção discursiva e visual do olhar ocidental, frequentemente associada à erotização, à fantasia e à projeção do desejo sobre um corpo estranho¹³ e, frequentemente, feminino. Neste sentido, o exotismo não surge no meu trabalho como referência cultural direta ou como representação de culturas específicas, mas como vestígio dessa economia histórica do olhar, na qual a distância, o desejo e a representação se articulam de forma indissociável (Figura 10)¹⁴.



Figura 10 – *Once again (after P. Gauguin)*. Leonor Guerreiro Queiroz, 2024

¹³ O termo “estranho” aqui utilizado enquanto adjetivo característico de um corpo estrangeiro, desconhecido e fascinante.

¹⁴ Esta colagem foi realizada a partir da pintura *Nunca Mais*, de Paul Gauguin, de 1897.

É neste sentido, que nascem no meu trabalho os conceitos de citação e apropriação (artística). As imagens que estudo e utilizo como referência, são citadas no meu próprio trabalho de diversos modos. Quer através de poses, como a, já mencionada, pose da figura feminina reclinada e o significado a ela associado; quer pelo desenho de certos elementos que surgem nas colagens e pinturas, como referência simbólica a essas tais pinturas que tenho como “ponto de partida”; ou ainda, a utilização e transformação dos títulos das obras, a descontextualização, ou melhor, a recontextualização das vénus e odaliscas no momento em que produzo a obra. A apropriação artística pode ser entendida em dois sentidos. Por um lado, como uma prática visual que envolve o recorte e a colagem de determinados elementos - partes da fotografia de uma pintura, por exemplo, como é o caso da colagem *Então, e o prazer?* (Figura 18) em que aparece o cachimbo de água do quadro *A Grande Odalisca* - integrando-os na composição das minhas obras. Por outro, como um processo sociocultural de deslocamento de significados entre diferentes contextos culturais, visível quando utilizo tecidos de diversas origens para ressignificar a relação entre o corpo e o têxtil. Como refere John Berger em *Ways of Seeing*, ao pensar a imagem enquanto objeto deslocado do seu contexto original:

An image is a sight which has been recreated or reproduced. It is an appearance, or a set of appearances, which has been detached from the place and time in which it first made its appearance and preserved - for a few moments or a few centuries. Every image embodies a way of seeing (Berger, 1972/1990, p. 9).

Esta ideia permite compreender a imagem não como algo fixo, mas como um elemento em constante metamorfose, cuja deslocamento e reinterpretação constituem parte fundamental do meu processo artístico. É neste sentido que a apropriação, no meu trabalho, não se apresenta como mera reprodução, mas como um gesto de transformação e reinscrição da imagem num novo contexto. Uma reflexão crítica sobre a condição feminina e sobre as imagens, papéis e expectativas historicamente atribuídos à mulher, com o objetivo de deslocar o seu significado para uma leitura contemporânea, incentivando à reflexão sobre a imagem da mulher no passado e no presente.

Se a exigência do nosso tempo é sermos contemporâneos e atuais, vivendo em comunhão com o mundo que nos envolve, então o que se impõe não é a adaptação acrítica, mas a abertura. Segundo Giorgio Agamben, “contemporâneo” é aquele que encontrando-se, inevitavelmente, inserido no tempo presente, compreende-o de um modo crítico e, por isso,

mais lúcido e dissonante do que outros, que se limitam apenas a aceitá-lo — “é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este” (Agamben, 2008, p. 58). Estas ideias aplicam-se de igual modo à relação que cada indivíduo estabelece com o seu tempo, através de um gesto de exterioridade: só através de um certo deslocamento é possível perceber aquilo que nos determina. Se nos basearmos neste conceito de “contemporâneo”, talvez o artista seja precisamente esse agente capaz de contrariar o que se impõe como “normal” ou como “moda” do seu tempo. Não por recusar o presente, mas por nele introduzir uma fratura, enfrentando as problemáticas que dele emergem. Se a preocupação é ser-se contemporâneo e atual, então é indispensável que se seja crítico em relação a esse mesmo tempo. Ser contemporâneo, como propõe Agamben, é não se deixar iludir nem deslumbrar pelas suas luzes, mas manter o olhar fixo também, e sobretudo, na sua escuridão. A contemporaneidade surge, assim, como uma zona de tensão, uma confluência peculiar das várias dimensões do tempo — passado, presente e futuro — que exige simultaneamente pertença e distanciamento, refletindo a lógica da colagem enquanto diálogo entre épocas.

Regressando à questão da (auto)censura e da culpa, faço referência à conversa-entrevista (em formato de troca de e-mails) que tive o prazer de desenvolver com a artista Bárbara Fonte, no início do segundo semestre de 2025. A propósito da minha inquietação sobre como prosseguir com o meu trabalho sem querer negligenciar ou ofender quem o observe, escreve a artista:

Tenho o privilégio de viver num contexto de liberdade. A moral não é lei. A censura, que penetra nos lugares de exposição (sejamos claros, ela existe ainda), não interfere na minha ação, no meu espaço de trabalho, na minha casa, no meu corpo. Eu permaneço em mim, agindo no pulso dos dias, de acordo com a vontade. Nada me encolhe os gestos que venha do exterior. A assombração da história e dos traumas coletivos alimenta-me. Consumo os ecos do passado, o caos, o medo, a vergonha, com a aflição normal do vazio da existência e exponho-os no peito como chagas antigas. E rio com os dedos bem colocados fundos nesses cortes. São meus para falar, ou melhor, nossos, de uma humanidade aberta. Habituei-me ao medo desde

pequena e ao olhar de reprovação. Os olhos de outros não me condenarão mais do que creio já o ter sido. Não hesitei em me atirar ao abismo (ver Anexos, p. 72).



Figura 11 - *Sem título (As mulheres do meu país)*. Bárbara Fonte, 2025

Esta reflexão inscreve-se numa ideia de liberdade criativa que não depende da ausência de constrangimentos, mas antes da forma como estes são assimilados e transformados no próprio gesto artístico. O que emerge do seu discurso não é apenas uma recusa da censura, mas uma afirmação de um modo de criação que incorpora o risco, a exposição e a abertura ao próprio processo. O riso, que não anula a ferida, mas a atravessa, abre uma zona ambígua, onde a ironia passa a ser o método de sobrevivência e de leitura do mundo.

Neste movimento de aproximações improváveis, surgem, por vezes, relações inesperadas entre fragmentos que não foram pensados para coexistir, mas que, ao encontrarem-se, produzem pequenas deslocções de sentido. Estes encontros funcionam como desvios subtis dentro da própria lógica do trabalho, capazes de ressignificar o sentido da imagem. “Encontrei na colagem um antídoto para a cobardia” (Pereira de Almeida, 2020, p. 15). Proporciona-me algum alento esta ideia, porque foi isto que também eu senti quando me aventurei no processo da colagem, durante o desenvolvimento do meu projeto.

A colagem é uma digestão infinita. Nada nela é morte ou desperdício, pois todo ele é fecundo. O corpo é a brincadeira eterna, perenemente reconfigurado. É terra de redenção, justiça poética. Antídoto do fatalismo. Na colagem, o erro é amigo. Cada pedacinho de papel, por menor que seja, é matéria viva (Pereira de Almeida, 2020, p. 35).

Se tudo na colagem se transforma e se regenera, então também o próprio impulso de procurar um sentido fixo tende a dissolver-se, abrindo espaço à suspensão das lógicas teleológicas do fazer artístico. “Nada procura. Está para lá do bem e do mal (...)” (Pereira de Almeida, 2020, p. 35). É a partir desta ideia de liberdade, de processo criativo livre de julgamentos ou preconceções/preconceitos, que eu tento mover-me dentro da colagem e, ultimamente, dentro de todo o meu processo artístico. Por isso, retomo a premissa de que é possível e válida a utilização de diferentes recursos, sejam eles novos, antigos ou provenientes de outras culturas, para a construção de novos significados, explorando-a no meu processo. Assim como eu o faço com o registo videográfico (e depois congelado em *frames* do vídeo e transformados em imagens estáticas e únicas) do meu corpo, também Djaimilia Pereira de Almeida fotografa as próprias mãos e as do companheiro, e usa-as nas suas colagens. Não só utiliza recortes de imagens de outras proveniências e autorias, como também opta por recorrer ao seu universo/imaginário pessoal e combiná-lo com os restantes elementos.

Este tipo de deslocção entre referência, legenda e imagem evidencia que o sentido na colagem não é fixo, mas produzido através de pequenas fricções entre elementos que não coincidem plenamente. Essa discordância interna do quadro é precisamente aquilo que produz o seu “movimento” (conceito que desenvolvo no capítulo 5) e que permite uma lógica em que a sobreposição e a recontextualização produzem novas leituras. Emerge, por isso,

uma dimensão de ironia, frequentemente ativada pelo próprio ato de montagem e pelo desfasamento entre imagem e contexto. Tal como na obra da artista Bárbara Fonte, o riso não aparece como negação da seriedade do gesto, mas como modo de atravessar a sua intensidade, tornando visível a instabilidade do que se toma como evidente. Dentro desta lógica, nascem muitas das minhas colagens, especialmente quando recorrem a associações deliberadamente deslocadas ou a legendas ambíguas que questionam a verosimilhança da imagem.

Para que não existam dúvidas, o cenário que observamos como plano de fundo destas termas (Figura 7) tem como localização “Águeda, Portugal”. É o que se pode ler no canto superior da colagem *Odalisca banha-se, nas termas*. Engana-se quem alguma vez assumiu que o Taj Mahal ficava, de facto, na cidade de Agra, na Índia. Mas assim como refere Diogo Nogueira, em *Um Riso Erótico*, “O que se revela neste gesto, contudo, não é só o humor, mas também uma das mentiras contidas neste jogo.” (Nogueira, 2025, p. 3) Uma das dúvidas, já apontada anteriormente, é a incerteza com que o espectador fica ao observar a colagem, não conseguindo dizer com segurança se aquela figura está, de facto, a banhar-se numas termas ou apenas colada num cenário abstrato, onde a paisagem idílica é, na realidade, uma fantasia. A ironia não opera como simples elemento decorativo, mas como mecanismo de desestabilização do olhar e, consequentemente, de resistência a formas implícitas de censura — nomeadamente aquelas que procuram fixar o sentido das imagens ou limitar a sua leitura a uma interpretação única. A deslocação entre o cenário identificado como “Águeda, Portugal” e a imagética associada ao Taj Mahal introduz um curto-circuito na expectativa de verosimilhança, produzindo uma falha intencional na leitura. É precisamente nessa falha que o humor se instala: não como negação do real, mas como suspensão da sua autoridade. A “mentira no jogo”, a que Diogo Nogueira se refere, não invalida a imagem, antes a torna mais permeável, abrindo espaço para que o observador hesite, duvide e, nesse processo, se torne também parte ativa da construção de sentido.

Neste contexto, a brincadeira assume um papel metodológico e crítico. A figura feminina, simultaneamente situada e deslocada, entre a contemplação e a encenação, entre a presença e a ficção, intensifica essa dinâmica. O jogo entre o que parece ser uma cena reconhecível e aquilo que se revela como construção artificial convoca o observador a um exercício de leitura crítica, onde o sentido não é dado, mas continuamente negociado. Assim, o humor e a ironia funcionam como estratégias de abertura: não suavizam a imagem, mas libertam-na de uma leitura normativa, permitindo que a dúvida e a ambiguidade operem como formas legítimas de pensamento visual.

Capítulo 3. A religião sempre foi sobre sedução

A partir da pintura *Vénus Escondida* e do retábulo *Onde se vai buscar a fé*

Onde reflito sobre o novo capítulo do meu processo artístico, iniciado na residência artística da RAMA. Cruzo colagem e pintura, com uma crescente vontade de explorar a tridimensionalidade e a materialidade, através do retábulo e da instalação, convocando o conceito de fé e a relação entre o sagrado e o profano, a partir do pensamento de Georges Bataille.

As minhas pinturas partem, frequentemente, de sessões de vídeo no estúdio e colagens anteriormente realizadas. A minha principal vontade em querer fazê-lo é concretizar o desejo de pintar, que durante algum tempo foi reprimido por receio de não o saber fazer. A materialidade da pintura, o ato de pintar, preparar as tintas, misturar cores e perceber quais usar a seguir, pegar no pincel e espalhar a tinta pela superfície da madeira, são coisas que me dão prazer. Um prazer primário, que existe por si só, sem justificações alternativas. A vontade de estar próxima da matéria, do cheiro da tinta, da sua plasticidade e da sua natureza tão flexível e maleável, são coisas prazerosas.

Mas antes desses passos, dedico uma boa parte do tempo à preparação do suporte da pintura - a escolha da madeira ou do contraplacado, o processo de impermeabilização e tratamento. O desenho da composição, a decisão de manter partes da placa no seu tom original e pintar outras com o gesso branco, é crucial para o desenvolvimento da pintura. Consoante a composição que pretendo transportar para a pintura, defino previamente as zonas de “baixa-intervenção”, sobre as quais aplico “máscaras”, de modo a permanecerem intactas. O suporte é assim, preparado com várias camadas de gesso acrílico branco, finamente lixadas e polidas e, em simultâneo, por meio de máscaras feitas com fita cola de pintor, sobreposições de gesso acrílico transparente, de modo a manter o tom rosado da madeira em determinadas zonas do quadro. Estas “máscaras” funcionam como pontos de destaque do quadro/da composição. Por vezes, a definição de uma zona tem o objetivo de utilizar o tom original da madeira como base tonal/cromática para a pele da figura que quero representar. Por outras, essas zonas funcionam como “camadas coladas” e jogos de sobreposição que transporto do processo da colagem, sobre papel, para a pintura, sobre madeira.



Figura 12 – *Vénus Escondida* (pormenor de uma zona de “baixa intervenção” - terceira mão). Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

Existe um certo sentido de tridimensionalidade e materialidade que me interessa particularmente na pintura. Talvez não tanto pela aplicação de pinceladas espessas de tinta - uma vez que tenho tendência para o tratamento da tinta de óleo que privilegia a transparência e a sobreposição de camadas de tinta finas - mas sobretudo pela (tentativa de) integração de recortes e sobreposições de planos/camadas que confirmam essa sensação (de tridimensionalidade ou de volume). Penso que o método do “corta e cola”, característico da colagem, se transpõe de forma direta para a minha pintura. A pintura *Vénus Escondida*, realizada a partir da colagem *Hiding Venus (after Giorgione, Ticiano and Manet)* (Figura 6), organiza-se como um campo contínuo, embora internamente fragmentado e distribuído por quatro placas, onde a figura reclinada se estende ao longo do suporte como se habitasse simultaneamente vários planos de realidade. O corpo, vestido de azul, dilui-se na cadência repetitiva dos azulejos, enquanto certas zonas da pele, zonas de “baixa-intervenção” deixadas no tom rosado da madeira, emergem com uma presença silenciosa, anterior à própria pintura. Essas zonas delineadas pelas “máscaras” de fita cola de papel criam espaços ambíguos, delimitam uma separação, para logo a seguir a transgredir, como se o próprio gesto de mascarar, instaurasse um limite apenas para o tornar instável. A mão pousada sobre a zona genital feminina (Figura 12), por exemplo, estará húmida de pequenas gotas de água ou serão aqueles pontos luminosos parte da textura do tecido que cobre o corpo? Esta

indecisão não é apenas ótica, mas intencional na representação, onde a pintura questiona a possibilidade de leitura estável. Esta zona introduz um momento de suspensão que contrasta com a regularidade ornamental do fundo.

A gata (Figura 13), isolada num campo próprio, interessa-me enquanto imagem dentro da imagem, como se múltiplas instâncias de olhar coexistissem no mesmo espaço, descentrando a figura humana enquanto foco exclusivo e distribuindo a atenção por diferentes núcleos visuais. Estas “máscaras” assumem também a função de jogos óticos, pequenas estratégias de confusão do olhar que criam ambiguidade na leitura da imagem. São, penso eu, brincadeiras que introduzem uma certa graça no quadro, precisamente por essa instabilidade que geram. Ao mesmo tempo, constituem uma das soluções que encontro para destacar determinados elementos da composição. Tal como na colagem, onde recorro a diferentes tipos de papel e sobreposições de camadas, na pintura utilizo as máscaras como forma de construir hierarquias visuais, para logo a seguir, as questionar. As zonas de “baixa-intervenção” interessam-me enquanto espécie de “veste” anterior à pintura, introduzindo uma ambiguidade próxima daquilo que Agamben descreve: uma nudez que talvez nunca se concretize plenamente. Antes sequer de começar a pintar, existe já um véu de graça que cobre o quadro, um primeiro estado de latência que a pintura não vem revelar, mas antes complexificar através da sobreposição de novos “véus”, o gesso, a tinta, a pele, os padrões. Se essas áreas não pintadas funcionam como vestígios de uma graça inicial, então talvez nunca seja possível revelar a nudez do corpo. No entanto, o tecido que modela e codifica o corpo não funciona como um simples elemento de ocultação; pelo contrário, é através dele que o corpo se torna visível. O olhar fixa-se na sua superfície — no padrão, na transparência, na textura — deslocando o desejo do corpo para essa “segunda pele” que, enquanto cobre, também revela.

A lógica da montagem, que transporto da colagem para a pintura, permite-me reforçar esta tensão. Os planos não se fundem completamente, ao invés, encostam-se e sobrepõem-se, deixando visível a operação que os constitui, tornando o processo parte integrante da leitura da imagem. Talvez por isso a volumetria e a materialidade que procuro não residam somente na espessura da tinta ou na textura da pincelada, mas na dimensão conceptual destas camadas: entre o que se revela e o que se oculta, entre o corpo como presença e o corpo como construção, entre uma nudez sugerida e uma nudez que protelo.



Figura 13 - *Vênus Escondida* (pormenor de uma zona de “baixa intervenção” - gata).

Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

Contudo, a minha verdadeira intenção é encontrar na pintura o grau de satisfação que eu sinto na colagem e no desenho. A junção de materiais diversos, de texturas, de diferentes graus de acabamento, de jogos de sobreposições e transparências, é aquilo que realmente me motiva a aprofundar esta ligação entre pintura e colagem.

Neste sentido, não posso deixar de mencionar um período que considero ter sido crucial para o meu processo artístico, e que me incentivou a iniciar um novo capítulo na minha prática: a residência artística que realizei na RAMA - Residências Artísticas de Maceira e Alfeiria, no âmbito de uma convocatória para o projeto *Água como fonte de comunidade*, da qual tomei conhecimento através da ESAD.CR. O interesse na articulação entre colagem e pintura intensificou-se durante esta residência, no contexto de uma reflexão sobre o impacto emocional das obras e sobre o contraste entre a sua presença nas colagens e a sua ausência na pintura.

Começando pelo resultado final, as obras que apresentei, aquando do término desta residência, deram-me a entender que havia iniciado um novo capítulo no meu processo artístico. Abria-se, assim, uma nova porta, uma nova possibilidade. A criação de um retábulo, a partir de um conjunto de tábuas de madeira de pinho, encontradas nos jardins da RAMA, já corroídas pelo tempo, pela chuva e pelo sol, e pela ferrugem impregnada nos parafusos e

pregos, revelou-se como a oportunidade para construir algo que, mais tarde, viria a denominar: *Onde se vai buscar a fé*. Objeto de fé, não só pela sua natureza espiritual e o propósito com o qual foi produzido, mas também pelo processo da sua produção. Cada vez mais, acredito que é preciso ter-se fé, para avançar com a vida, para ter coragem de continuar. A fé é, por definição, “o estado ou atitude de quem acredita ou tem esperança em algo”, é a confiança de que existe verdade suficiente no mundo, para se continuar (a acreditar). E creio que o meu processo artístico e o modo como desenvolvo o meu trabalho, como o penso e projeto, como reflito sobre ele, é um ato de fé. A dedicação com que me entrego a todas as fases do trabalho, desde a sua conceptualização, à sua concretização física, é exemplo disso. À partida, investimos energia e cuidado naquilo que acreditamos ser importante. O processo de construção do retábulo foi, precisamente, um voto de fé. Levo tempo a fazer as coisas, sempre foi assim e penso que dificilmente se alterará. Não por preguiça, não creio, mas por cuidado e atenção. Estou ciente das minhas tendências perfeccionistas, a sua origem e as suas consequências; mas relativamente ao meu processo artístico, estou cada vez mais convencida de que isso se tornou secundário.

Relativamente à sua natureza espiritual e conceptual, esta obra, ou melhor, este projeto artístico, que inclui mais do que uma peça e está dependente de uma instalação muito própria e de carácter *site-specific*, foi desenvolvido sob o mote *Água como fonte de comunidade 2025*. Inserida no território entre as aldeias de Maceira e Alfeiria, em Torres Vedras, permiti-me pela primeira vez, em algum tempo, desconectar do ritmo acelerado que a vida na cidade nos impõe. No decorrer das semanas em que lá vivi, fui percorrendo vários caminhos e descobrindo novos modos de ver. Inicialmente, influenciada pelo contexto envolvente, instalei-me numa sensação de impotência e angústia, por não saber que rumo tomar. Foi apenas quando deixei de contrariar o meu desejo de aprofundar as relações históricas entre aquelas terras, as suas populações e a sua devoção religiosa, aceitando essa inclinação, que o trabalho começou a fluir.

Existe uma fonte, perto da aldeia de Maceira, dedicada à Nossa Senhora dos Milagres. Segundo a tradição, a sua origem está associada a uma lenda do século XVI, na qual uma pastorinha, durante um dia de grande calor, terá sentido sede e pedido auxílio. A narrativa descreve a aparição de Nossa Senhora, que terá feito brotar água de uma nascente, permitindo assim, saciar a sua sede. Em reconhecimento deste acontecimento, não tardou até o povo construir um santuário, com a edificação de uma ermida, no alto do monte. Este lugar de devoção é, ainda hoje, um lugar de fé. Não só pela sua natureza religiosa secular, aonde os crentes se deslocam em peregrinação, mas principalmente, como lugar espiritual,

onde a contemplação do belo, o desejo de interação com o divino, e a busca por algo maior, se concretiza. Acredito que isto, sim, é um lugar de fé. No qual, qualquer pessoa, independentemente da sua crença religiosa ou natureza atea, é bem-vinda. Um lugar onde se deposita a fé e, com alguma sorte, de onde se volta mais cheio. Penso que as igrejas e os santuários deveriam operar sempre assim, como espaços abertos, onde qualquer pessoa possa entrar e sair levando consigo confiança e coragem para continuar. É a partir desta ideia que desenvolvi o retábulo como um objeto portátil: um retábulo-mala, que pode ser transportado debaixo do braço e instalado onde quer que seja necessário, revelando-se como um objeto de fé.

A obra consiste num retábulo de madeira, como já referi anteriormente, construído em tríptico (Figura 14). O painel central apresenta uma composição com recortes de páginas antigas de revistas. No topo, duas bailarinas, como cisnes brancos, pousam elegantes, firmes e delicadas, como se procurassem alcançar o céu; o arco que formam dá origem a gravações desenhadas na madeira, motivos florais que fazem referência aos desenhos no teto daquela pequena igreja situada no cimo do monte. As figuras encontram-se sobre um fundo azul-acinzentado, com reflexos brilhantes e dourados que ondulam e ocultam formas que parecem querer emergir por trás delas. Em baixo, surge um cenário apocalíptico: figuras enclausuradas em fatos impermeáveis de astronauta ou bombeiro tentam apagar um fogo incontável. Será que as chamas conseguirão subir e apanhar as figuras que se apresentam por cima, tão calmas e seguras? Será que o fósforo, desproporcionalmente gigante e ainda por acender, simboliza o presságio de uma tragédia? Ao lado, inscrições revelam as frases, “Mais do que ouro e prata”; “Romantismo sem rendimento”. Essas matérias preciosas, tão antigas e valiosas desde que há história, remontam-nos à questão: serão elas, figuras femininas, mais caras do que esses materiais? De que são feitas? De pele e osso, ou de uma outra coisa? Por outro lado, que rendimento é esse de que se fala que não serve o Romantismo - o movimento artístico do século XVIII, ou um romantismo mais difuso e quotidiano, associado à experiência afetiva?



Figura 14 – *Onde se vai buscar a fé*. Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

Quando instalado, o retábulo de pequenas dimensões funciona como um altar, no qual se apresenta um conjunto de flores e frutas, oferecidas em troca de um desejo. Tal desejo, ou voto de fé, concretiza-se quando se acende uma das velas votivas que rodeiam o retábulo, cerca de uma centena, que iluminam a folha de ouro colada sobre a madeira e um outro objeto, ao fundo. O seu carreiro seduz-nos a percorrer um caminho até uma outra parede, lateral ao retábulo, que apresenta umas mãos moldadas em cera de abelha. Lembram o ex-voto, esse objeto que funciona como uma oferenda doada a um santo ou divindade, em cumprimento de uma promessa ou como agradecimento por uma graça alcançada. O cheiro das velas ardentes alastra-se pelo espaço e coloca-nos a nós, espectadores cheios de fé, num estado quase de transe.

É nesse estado que se torna possível reconhecer que o sagrado pode existir fora da esfera religiosa — que um altar, mesmo desprovido de culto institucional, pode ainda assim convocar uma experiência de fé. Deste modo, um altar pode também ser profano: o sagrado não se esgota no religioso, podendo emergir em objetos, gestos rituais e espaços deslocados da instituição. Esta aproximação ao sagrado fora da esfera religiosa encontra eco na reflexão de Georges Bataille, nomeadamente em *O Erotismo*, onde propõe uma relação intrínseca

entre o sagrado e o profano, não como opostos absolutos, mas como domínios em constante tensão e contaminação. O sagrado emerge precisamente nos momentos de rutura, de excesso ou de deslocação, onde as estruturas normativas se suspendem e outras formas de experiência se tornam possíveis. O retábulo, ao assumir-se simultaneamente como objeto de devoção e construção artística, habita esse espaço ambíguo, onde o profano não anula o sagrado, mas antes o reconfigura.

As mãos, ainda manchadas pelo resto de gesso que não saiu (Figura 15), são também uma alusão às mãos douradas da mãe do rio, do conto do mesmo nome, de Agustina Bessa-Luís. “A mãe do rio deixava tombar as mãos. Os seus dedos eram de oiro.” (Bessa-Luís, 2003, p. 13) Uma figura feminina, simultaneamente divina e informe, que tanto horrorizava como deslumbrava quem tivesse o privilégio de a avistar. Presa a um fado que não escolhera, enclausurada na memória de um povo e de uma aldeia que a temia, endurecida no seu próprio corpo e aprisionada num passado sem nome, só conseguiria a liberdade quando pudesse morrer e passar os seus dedos de oiro a outra mulher. Que destino cruel, o desta mulher, o de tantas outras. Esta narrativa ecoa construções históricas do feminino associadas ao medo, ao desconhecido e à punição, frequentemente projetadas sobre corpos que escapam à norma. Figuras como esta que foram, muitas vezes, enquadradas como ameaça e alvo de controlo. Seria necessário um milagre para a libertar dessa sina.



Figura 15 – *Uma mão lava a outra*. Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

É neste cruzamento entre matéria, imagem, corpo e crença que o meu trabalho se afirma. É nesse território instável, entre o sagrado e o profano, que o meu trabalho se inscreve. É por isso que escrevo, crio e faço; como um ato de fé, como um ato de resistência. Numa altura em que observamos o mundo a entrar em colapso, em que o ódio cresce alimentado pelo medo, acredito veemente que objetos como estes são necessários, para restaurar o *belo* e o *bem*. Ou, no mínimo, para não nos esquecermos de que existem. Por isso, escrevo e desenho, pinto e colo, penso e falo, para dar voz a essas mulheres cujo destino é demasiado cruel. Ou talvez para tentar redesenhar esse destino que, à nascença, nos tentam impor. Para ressignificar a história.

O próprio ato de escrever já é um desafio à estrutura ao pensamento e à estrutura patriarcal. E porque digo eu isto? Porque, por alguma razão as mulheres cultas, as mulheres que sabiam escrever, as mulheres que conheciam coisas eram consideradas - como nós todas sabemos - como hereges ou até bruxas. Portanto, a própria capacidade de ler e de escrever já pode ser vista como um desafio. (Amaral, 2021)

Assim, a prática artística torna-se, para mim, um espaço onde a fé e a resistência encontram a sua forma. Entrelaçam-se não como conceitos abstratos, mas como experiências vividas e materializadas.

Capítulo 4. Quem vê caras, não vê corações

A partir dos ensaios videográficos realizados em estúdio

Onde reflito sobre a utilização do “eu”, da minha imagem no trabalho. A definição de autorrepresentação e as diferenças entre o eu autobiográfico e o eu autoficcional. A relação com o projeto final da licenciatura em Pintura na FBAUP. O vídeo e o trabalho de ensaio em frente à câmara e a relação com a obra de Bárbara Fonte. O que acontece quando me torno no objeto de representação? O que significa distanciar-me de mim?

Neste capítulo procuro refletir sobre o lugar da autorrepresentação no meu trabalho artístico e sobre o modo como a utilização da minha própria imagem atravessa o percurso desenvolvido ao longo desta investigação.

Para falar sobre a autorrepresentação e o seu papel no meu trabalho, devo primeiramente introduzir o meu projeto final da licenciatura em Artes Plásticas, ramo de Pintura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. *Por partes, que o todo ainda assusta* é o título desse projeto, que nasceu do desejo de viver uma experiência catártica em relação ao modo como eu percecionava a minha própria imagem. O projeto divide-se em duas partes, sobretudo, numa série de desenhos feitos sobre papéis translúcidos, realizados em camadas, e apresentados sobre caixas de luz (Figura 16); e na prática do vídeo, através da projeção e sobreposição de diferentes camadas combinadas, de modo a criar novas possibilidades. A obra nasce do confronto e da desconstrução da noção de *autorretrato* e das complexidades que carrega. Conjugando o desenho, pintura e cerâmica com o vídeo e a música, debruço-me sobre a dualidade entre forma e conteúdo, grotesco e delicadeza, procurando combiná-las, a fim de encontrar um equilíbrio. A prática da escultura e da modelação, através da cerâmica, como objectos de desenho e representação, enquanto experiências corpóreas e sensuais. O desenho como uma prática erudita e clássica da História da Arte, em contraste com o vídeo e o som/música, como meio experimental.

Aos poucos e *por partes* revela-se um corpo, as relações do *todo* com as *partes* e o que o envolve. A exploração da minha capacidade sensorial (através de velaturas e sobreposições) e, posteriormente, a dos que observam de fora, convida à intimidade entre obra e espectador, materializando a incessante busca pela libertação e consequente aceitação com aquilo que me deparo interna e externamente. É também um exercício de exploração da sensualidade e do corpo feminino, o *feminino* como a corporização do prazer

e da dor. Tomei como inspiração a tradição da arte japonesa *Kintsugi*, a qual valoriza a perpetuação do percurso natural de um *objeto* – aqui, o corpo - ainda que pontuado por falhas e feridas. A percepção e aceitação da sua inevitável falibilidade - o autorretrato enquanto *todo*, através da exploração e o elogio das suas *partes*. Através da autoconsciência e da “atenção plena” volto-me para mim própria, pela necessidade de exteriorizar alguma inquietação, frustração ou angústia. Um processo, plástico e psicológico, em permanente conexão com a possibilidade de uma catarse emocional, através da exploração e manipulação das características próprias das práticas que a envolvem.



Figura 16 – *Por partes, que o todo (ainda) assusta - Relação peito e mãos*. Leonor Guerreiro Queiroz, 2021

À semelhança do processo que adotei no desenvolvimento deste projeto final da licenciatura - tão crucial para mim enquanto artista e mulher - também no mestrado implementei este diálogo entre o corpo e o observador, aprofundando-o enquanto método de investigação artística. Ou, mais concretamente, entre o objeto de representação e o olho que o observa, mediado pela lente da câmara e pelo próprio espectador. Tal como a Bárbara Fonte, interessa-me o conceito de “corpo-ferramenta”, que desempenha um papel central na minha obra, servindo de objeto, simultaneamente, de estudo e de ação.

Quero o corpo como ferramenta e matéria, consubstanciador das ideias, do abstrato, do imaterial e do enigmático, capaz de conter a vastidão da realidade do universo, superador da condição física e da obscuridade da mente, puro fantasma transparente que comunica diretamente do além (ver Anexos, p. 73).

Através de ações que vou realizando em frente à câmara, de um modo experimental e ensaístico (Figura 17), por vezes fazendo referência a um ícone religioso ou histórico, por outras vestida de mim própria, estudo poses e composições através da reinterpretação de imagens presentes no imaginário ocidental, incentivado pela História da Arte e na sua relação intrínseca com a Religião Cristã. Existe uma ideia de suspensão histórica e inscrição no espaço pictórico, espaço de (re)corte e colagem, que se traduz num diálogo entre épocas. Assim como eu, outros autores anteriores estabeleceram ligações a imagens prévias e reescreveram a narrativa.

Utilizo-me a mim própria como objeto de representação, por várias razões. Uma delas é o controlo de que usufruo — que não seria possível caso utilizasse um outro corpo — para experimentar diversas poses e composições em frente à câmara. Gravar um corpo é um processo íntimo e delicado, pelo facto de pertencer a alguém, com cérebro e coração, sensível e senciente. Deve ser feito com cuidado e responsabilidade. Por essas razões, não posso exigir de outra pessoa tudo aquilo que gostaria de ver realizado, pois o desconforto do outro é o meu limite, e, por consequência, o limite da obra em si. Ao longo do meu percurso, fui aprendendo a reconhecer esses limites, quais podem ser transgredidos e quais devem ser respeitados, o que reforça a decisão de não os impor a outro corpo, cuja capacidade desconheço. Apenas posso colocar essas exigências sobre mim própria, o que também garante autonomia e uma maior continuidade no processo.



Figura 17 – *Sem título*. Frame de um ensaio videográfico (estudo de pose). Leonor Guerreiro Queiroz, 2024

Por outro lado, a exposição que resulta da utilização da minha própria imagem no trabalho artístico é algo complexo, com o qual me debato regularmente. O que significa ser simultaneamente artista e objeto de representação? Como posso distanciar-me de mim para trabalhar com e através da minha própria imagem? Acredito ser necessário construir uma distância operativa entre o *eu* enquanto sujeito e o *eu* enquanto objeto/imagem, de modo a

evitar uma fusão total entre as duas dimensões e proteger a integridade de quem utiliza a sua própria imagem no trabalho artístico. Se não aprender a criar essa distância, o confronto com a minha imagem devolve-me tudo aquilo que me inquieta enquanto indivíduo. O confronto com a própria imagem na autorrepresentação, é algo inevitável e uma experiência, muitas vezes, dolorosa.

No caso do meu projeto, utilizo o meu corpo por o compreender como uma ferramenta, um meio para alcançar um fim: a obra. O meu corpo já não é (somente) meu quando o filmo, imprimo, corto e colo, ou pinto: transforma-se num corpo feminino genérico, algo universal - num signo que ultrapassa a minha individualidade. Assim que me coloco em frente à câmara, através da experimentação de diferentes poses, composições e cenários, o meu corpo deixa de ser apenas meu e passa a representar algo transversal. É um símbolo de algo maior. É a partir desta deslocação do particular para o universal que compreendo o meu trabalho. Por representar algo maior do que eu própria e pela vontade de evocar uma experiência universal a todas as mulheres, utilizo-me a mim, ao meu corpo, como ferramenta e meio de trabalho, para atingir esse fim. Neste sentido, a minha obra transgride a própria noção de autorrepresentação na medida em que parte inevitavelmente do meu corpo enquanto lugar de inscrição, mas o utiliza como projeção.

Regressando ao trabalho de Bárbara Fonte - com quem conversei sobre esta e outras questões transversais a ambos os processos artísticos - também a artista reflete sobre o assunto do controlo e distanciamento da sua imagem para criar a obra. Enquanto autora da imagem, o controlo revela-se fundamental, para atingir uma sensação de liberdade no processo de criação. No estúdio, sozinha, controlo tudo: o posicionamento da câmara, dos objetos, do cenário e da composição. Mas ao contrário de Bárbara Fonte, eu não permito a interferência de outros. O momento do estúdio é algo íntimo e privado, é uma ação solitária, que só a mim me compete e que somente eu posso controlar. “É um processo em que o *espelho* me coloca em confronto com os *fantasmas*.” (ver Anexos, p. 65). A câmara funciona como espelho, e os fantasmas que dela emergem enquanto reflexos de mim própria.

“Preciso de um *eu* e de um *para além de mim* difícil de viver, porque se nutre de coisas fundas como pisaduras e vísceras.” (ver Anexos, p. 65). É esta distinção entre o eu autobiográfico e o eu autoficcional que permite o distanciamento necessário para pensar o corpo enquanto ferramenta de trabalho. Quando essa fronteira se dilui, a separação entre sujeito e imagem fragiliza-se, colocando em causa não só a integridade da pessoa, mas também a autonomia da própria obra.

As máscaras¹⁵ que visto quando me posiciono diante da câmara são, simultaneamente, interiores e exteriores. Ao observar uma imagem e tomá-la como referência, estudo a figura representada, a sua pose, a postura, o olhar, a sensação que me transmite — aquilo que revela e aquilo que tenta ocultar. Observo-a atentamente e incorporo-a. Aproximo-me para a compreender, e em seguida, afasto-me. Quando sinto que já adquiri a informação necessária para realizar a minha (re)interpretação, distancio-me da referência, numa tentativa de conquistar liberdade autoral e controlo sobre o meu trabalho. No entanto, visto uma máscara. Ela funciona como um filtro interior que me protege e resguarda de olhares intrusivos — os meus e os dos outros — e, simultaneamente, como um véu invisível que coloco sobre o corpo. Esse véu cria a distância necessária para me mover, pensar e experimentar diferentes possibilidades de composição e imagem, sem o risco de me queimar por estar demasiado próxima de mim mesma. Sem o risco emocional contido no autorretrato.

A exterioridade da máscara desempenha uma função simbólica e performativa. Ao estudar uma ou mais pinturas e utilizá-las como referência para a construção de uma nova obra, interessa-me compreender a figura representada para além da mulher enquanto modelo, focando-me antes na identidade que essa figura assume na composição. Procuro perceber a sua função na imagem, o seu papel dentro da composição em que se inscreve. É a partir desta leitura que surge a vontade de reinterpretar e deslocar a imagem do seu contexto original. Deste modo, visto a máscara daquela figura feminina representada, mesmo que invisível. O processo de reinterpretação funciona quase como uma reencarnação, em que eu incorporo aquela personagem e a coloco numa nova realidade. Por essa razão é que me parece haver um lado performativo nesta ação. Não sou eu, Leonor, que me apresento em frente à câmara. É o meu corpo, mas em representação de uma outra identidade, ficcional ou histórica.

É a partir da condição da existência, nomeadamente da questão “o que é ser-se humano, o que é fazer parte de um ser global, relacionado com o passado e o futuro” (gnration braga, 2023, 1:23), que, à semelhança de Bárbara Fonte, desenvolvo o meu pensamento crítico e a minha produção artística. Cenários e composições de carácter surrealista, apresentam uma teatralidade que contrasta com a crueza das imagens que assalta quem as observa. Um corpo despido e só, atrás de uma câmara, mas com uma presença grave, devolve-nos o olhar. Ele serve como instrumento de estudo, para experimentar tudo. É exposto, sem vergonha; é contorcido e pendurado, é ferido e adornado, é banal e sagrado, é

¹⁵ À falta de um termo mais adequado, optei por utilizar a palavra “máscara”, não no seu sentido histórico-artístico ou ritual, mas como um dispositivo simbólico — um filtro ou véu através do qual incorporo e interpreto diferentes alteridades e que, simultaneamente, me permite distanciar do eu enquanto sujeito.

um brinquedo, por vezes, ridicularizado, que ultrapassa o medo daquilo que (não) é real. A fragilidade das composições e a artificialidade das montagens e dos próprios adereços elevam os quadros, no sentido em que, pela vulnerabilidade que transparecem, revelam-se mais poderosos.

Capítulo 5. Ouro sobre azul

A partir da colagem *Então, e o prazer?*

Onde reflito sobre o corpo enclausurado no quadro e a relação com o conceito de montra, proposto por Bernardo Pinto de Almeida, a partir de Walter Benjamin. Referencio Anne Friedberg e exploro o distanciamento entre objeto e sujeito. Seguindo para a questão que me trouxe até aqui, Então, e o prazer?, que me permitiu refletir sobre a condição de belo.

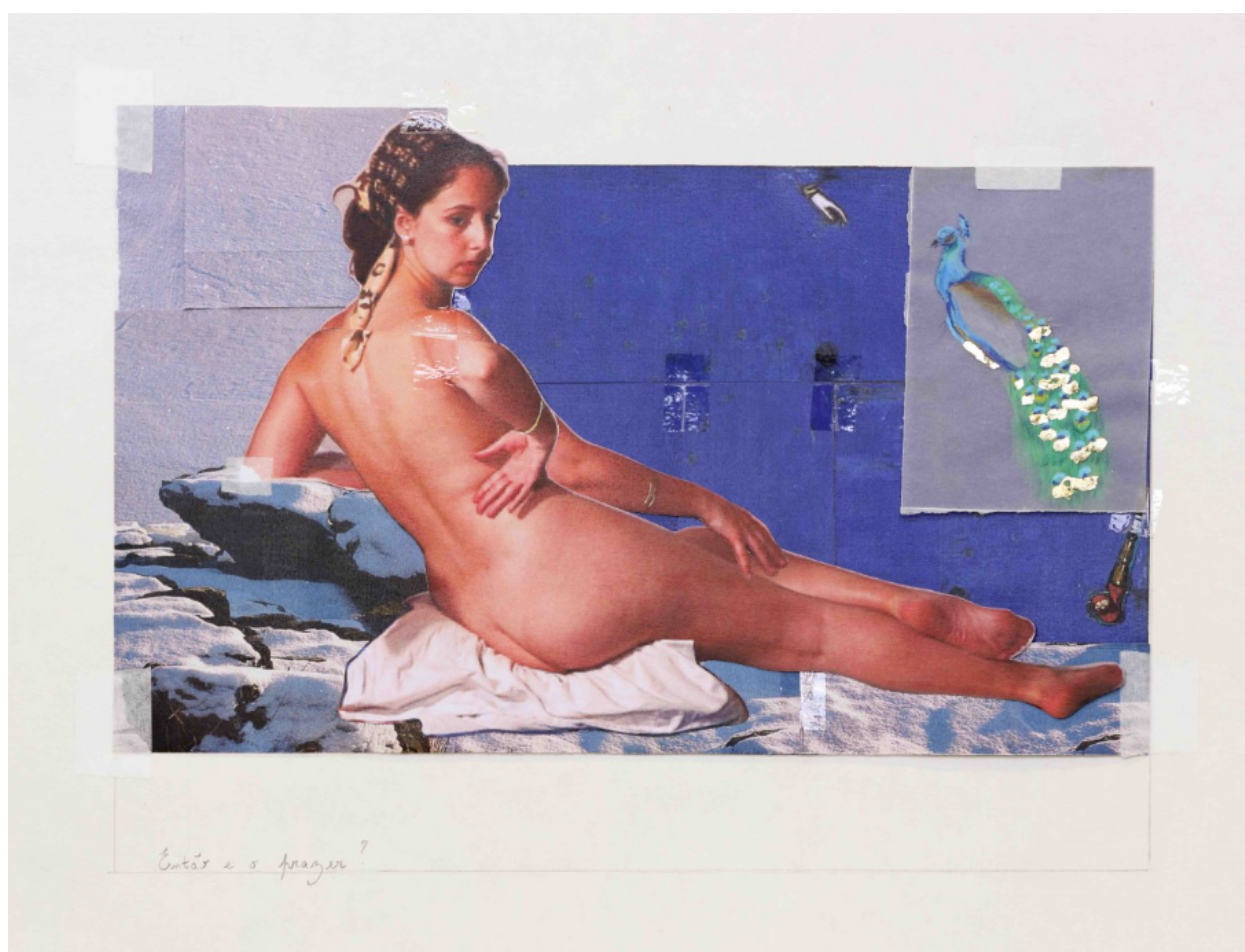


Figura 18 - *Então, e o prazer?*. Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

Sobre um fundo azul renascentista e um cobertor de neve branca, uma figura feminina apresenta-se de costas para nós, observadores, despida (Figura 18). O corpo contorcido aparenta estar em movimento, devido à multiplicação dos braços na composição e à ousadia

da representação de um terceiro braço ligado a um único corpo. Os olhos baixos, parecem procurar algo – o reflexo da sua imagem, talvez? Não nos encaram, parecem estar ocupados com outra coisa. E esse movimento (dos olhos que não nos veem) simultaneamente vivo e fluído, e estático no tempo, parece conceder ao espectador uma sensação de liberdade sobre o objeto representado, a figura feminina, no caso. Existe uma sensação de falso controlo na experiência de olhar para alguém que não nos devolve o olhar. Como se o ato de olhar fosse manipulado ou condicionado pela retribuição do olhar do outro. Essa ausência de devolução do olhar produz uma sensação simultânea de liberdade e conforto, como se o ato de olhar, íntimo por natureza, pudesse ocorrer sem responsabilidade.

Perante a colagem, enquanto observadora, sinto essa sensação de liberdade e descanso ao olhar o corpo daquela figura. No entanto, a sua postura parece estar em tensão, pelo constrangimento da posição do pé esquerdo sobre a perna direita ou da torção da cabeça para trás e do tronco que se mantém voltado para a frente. Veem-se os músculos das costas contraídos e a pressão aplicada sobre o corpo. Por que razão estará aquele corpo sob tamanha pressão? Estará ela à procura do seu reflexo, de modo a corrigir a sua postura? Que desconforto parece sofrer. *Então, e o prazer?* Talvez o prazer seja nosso, de olhar aquele corpo, sem vergonha ou responsabilidade, porque o seu olhar não nos confronta com este ato voyeurístico. Ou então, talvez seja um prazer partilhado, pelo facto de ela saber que é observada. É frágil a nossa condição de observador, sempre à espera do momento em que o nosso olhar se poderá cruzar com o *dela*. É diferente do olhar d'*A Grande Odalisca* (Figura 19), de Jean-Auguste-Dominique Ingres, que fixa o observador com os olhos semicerrados, sedutores e longínquos.



Figura 19 – *A Grande Odalisca*. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1814

Ou o olhar da *Madame Récamier* (Figura 20), de Jacques-Louis David, que nos observa com um ar mais direto e grave. Poderá encontrar-se num intervalo entre as duas: próxima, mas distante.

Esta distância estabelecida entre a figura representada na colagem e o observador, por mais mínima que seja a nível físico, será sempre significativa, por coexistirem em dois mundos completamente distintos. Essa relação entre os dois mundos, um fictício e o outro real, interessa-me pela ideia de “montra” que introduz. Contudo, essa proximidade aparente — a sensação de que a imagem se encontra “ao alcance da mão” — não anula a separação fundamental que a constitui. Pelo contrário, acentua-a. Como refere Bernardo Pinto de Almeida, “(...) entre objeto e representação, decorre uma diferença essencial, mas também que aquilo que a representação representa não é a realidade dos objetos, mas a realidade da própria representação” (Pinto de Almeida, 1996, p. 110). Assim, a imagem não funciona como um prolongamento do real, mas como um espaço autónomo, regido pelas suas próprias regras e mediado por um dispositivo moderno de exposição e construção visual, o qual não serve apenas para mostrar objetos, mas para os transformar em imagens desejáveis.



Figura 20 – *Retrato de Madame Récamier*. Jacques-Louis David, 1800

Como sugere Walter Benjamin ao refletir sobre *As Passagens de Paris* (1982), a vitrine constitui um espaço onde arte e mercadoria se fundem, colocando a imagem ao serviço do

desejo e instaurando uma nova forma de relação com o olhar. Tal como as galerias parisienses, enquanto estruturas de passagem que conectam mundos distintos, muitas vezes opostos e distantes, também a imagem se constrói como um campo de montagem, composto por fragmentos, citações e sobreposições. À semelhança do próprio método de escrita de Walter Benjamin — assente numa lógica de compilação e justaposição de excertos, como um atlas de ligações —, a realidade deixa de surgir como uma unidade coerente para se apresentar enquanto construção fascicular, constituída por partes heterogêneas.

A montra enquanto lugar sedutor e obscuro, embora iluminado artificialmente, é o espaço, a caixa onde se expõem de modo apelativo, objetos e coisas. Como propõe Bernardo Pinto de Almeida, a vitrine desempenha um papel primordial na vida do “homem comum”. Símbolo de uma sociedade em mudança fervorosa, marcada pelas adições da Revolução Industrial do início do século XIX, o novo “estilo de vida” adotado pelo “homem de rua”, já há muito praticado pelos senhores da alta sociedade, explora as ideias da boémia parisiense e da postura do *flâneur*.

Transpondo esta lógica para o campo da pintura, o quadro transforma-se nessa montra, na qual as figuras e os objetos representados são observados por quem a olha, do lado de fora. É nesse sentido que o “retraimento do espaço pictural” se torna relevante, em particular na pintura de Manet: ao transformar o quadro numa vitrine, ou montra, cria-se um espaço mínimo de exposição onde os objetos surgem destacados, isolados e oferecidos ao olhar, mas nunca plenamente acessíveis. O que acontece, de igual modo, nos quadros constituintes do meu projeto *Às escondidas é que se descobre o mundo*. A vitrine instaura, assim, uma relação paradoxal entre proximidade e distância — aproxima ao olhar aquilo que simultaneamente afasta do toque e da experiência direta. O observador é colocado numa posição exterior, confrontado com uma imagem que se dá a ver, mas que resiste à apropriação total, reforçando a consciência de que entre o sujeito e o objeto representado existe sempre um intervalo intransponível. É precisamente nesse intervalo — espaço de tensão entre visibilidade e inacessibilidade — que a imagem se constitui enquanto lugar de mediação e onde se inscreve a experiência do olhar.

A disposição dos elementos de um quadro, que compõem a imagem, é muito semelhante ao modo como se organiza o espaço da montra. A imagem que ganha vida dentro da vitrine é construída segundo regras de composição, captando e orientando o olhar do espectador, assim como a pintura sempre o fez, diversificando as suas normas ou alterando as prioridades conforme a época e o movimento. Esta dimensão é também sublinhada por Anne Friedberg, que entende a montra como um dispositivo ótico que antecipa formas contemporâneas de visualidade, onde ver se aproxima cada vez mais de consumir. “The shop

window was the proscenium for visual intoxication, the site of seduction for consumer desire” (Friedberg, 1993, p. 65).

Penso que quem compõe montras partilha algumas das mesmas faculdades de um pintor. Ambos pensam na composição, cor, têxtil e luz. Um vitrinista deve ter conhecimentos de cenografia e iluminação, entre outros domínios, de modo a criar um estímulo visual capaz de seduzir o olhar, convidando à pausa, à observação e, eventualmente, ao consumo. Neste sentido, a imagem que construo aproxima-se dessa mesma lógica da vitrine, onde o visível é sempre também uma promessa. Talvez o quadro, quer seja pintura ou colagem, partilhe desse mesmo desejo, mais ou menos secretamente. O olhar do espectador não é neutro: é convocado, orientado e implicado num regime de desejo que aproxima a experiência estética de uma forma de consumo visual.

A vitrine pode ser também entendida como o espaço enclausurado de um sonho. Aquilo que ali se apresenta existe apenas sob determinadas condições de visibilidade, como uma imagem suspensa entre o desejo e a inacessibilidade. Fora desse enquadramento, perde-se ou transforma-se, tal como a própria imagem quando deslocada do dispositivo que a sustenta. A sua descontextualização implica uma dissolução do seu regime de visibilidade, como se a imagem deixasse de existir enquanto tal. A ausência de devolução do olhar não só protege o observador do confronto, como também facilita a transformação da figura em imagem consumível.

É precisamente neste ponto, entre o desejo de ver e a impossibilidade de possuir aquilo que é exposto, que a questão do prazer se impõe. Se a montra convoca o olhar e o transforma em desejo, que lugar ocupa o prazer nesse processo? Será ele apenas do observador, ou também da própria imagem, ou melhor, do objeto que se oferece ao olhar?

Então e o prazer?, eis a questão que carrego comigo desde sempre, mas que ganha aqui uma nova urgência, e da qual só me apercebi verdadeiramente da sua existência quando a professora Isabel Baraona me confrontou com essas palavras. Numa das várias visitas ao atelier e conversas que fomos tendo ao longo destes anos, estávamos nós as duas a observar uma das pinturas constituintes deste projeto — a primeira pintura de grande escala em que me aventurava fazia já algum tempo — quando expressei o meu desânimo e inquietação pela aparente ausência de sentido para o ato de pintar. Eis então que, firmemente e indignada, disse-me: “Então e o prazer?” As palavras varreram-se-me. Ri-me, nervosa, sem saber o que responder. Realmente... então e o prazer? Então e o prazer de pintar, de desenhar, de colar e recortar, de criar sem pensar, ou criar pensando, de fazer por fazer? Não é que nunca me tivesse ocorrido anteriormente essa questão. Poderá parecer até óbvio, para uma grande

maioria dos artistas, a constatação de uma realidade tão comum para quem se dedica ao processo criativo. Contudo, e apesar de o saber, uma parte de mim — inquieta e incerta, existencialista, com receio do futuro e da inutilidade da vida, que procura atribuir um sentido à sua existência — entrava frequentemente em conflito com a faceta mais segura, mais confiante do seu propósito e da sua vontade de levar a vida com beleza e alegria.

Claro que foi uma questão que tanto agravou uma certa angústia, como me proporcionou o alento necessário para continuar. A beleza de fazer por fazer, de pintar por pintar. Sempre foi um assunto desconfortável para mim, pelo simples facto de parecer desprovido de sentido num mundo tão furiosamente acelerado. Mas a beleza das coisas sempre me moveu, imensamente. Olhar para qualquer objeto e compreendê-lo na sua beleza sempre foi algo muito atraente e natural para mim. Tal como sugere Roland Barthes, na sua obra *O prazer do texto* (1975), o prazer pode emergir precisamente dessa relação sensível e íntima com aquilo que se observa, não sendo apenas imediato, mas também construído na experiência.

Como com qualquer palavra e, em particular, com aquelas que são elevadas à condição de definidoras da realidade, a palavra “belo” revela-se como um conceito fluído, carregado de subjetividade e claramente ambíguo. O termo “belo” vem do grego *aísthesis*, que se pode traduzir por “sensação” ou “perceção”. A partir de Platão e Aristóteles, sobretudo, criaram-se as bases para o “belo clássico”, que se rege pelas noções de ordem, harmonia, ritmo e simetria. Mais tarde, na tradição filosófica, nomeadamente em Immanuel Kant, o belo é associado a um juízo estético baseado num sentimento de prazer ou desprazer desinteressado, isto é, independente da utilidade do objeto e sustentado por uma certa universalidade do gosto. Verdade seja dita que, durante séculos, o pensamento ocidental sobre a beleza esteve profundamente marcado pela herança da tradição clássica. Ainda no século XVIII, com o nascimento da Estética, esta permanecia fortemente associada a ideias de harmonia, proporção e perfeição formal. Com o desenvolvimento do Romantismo, contudo, os conceitos de feio, grotesco e cómico passam a adquirir uma nova relevância estética, deixando de ocupar uma posição marginal para integrarem o campo da experiência do sensível. No entanto, ainda que persista a ideia de que o belo se relaciona com a harmonia e, em certa medida, com a verdade, talvez este não se encontre numa posição fixa, mas antes num espaço médio, onde o que é considerado belo se redefine continuamente em função do seu contrário.

No entanto, esta ideia de um prazer desinteressado não corresponde totalmente à minha experiência. O prazer que encontro no processo artístico parece estar profundamente implicado, tanto emocional como corporalmente, no próprio ato de fazer. Nesse sentido,

aproxima-se mais de uma experiência vivida do que de um distanciamento contemplativo. Como propõe Maurice Merleau-Ponty, na sua obra *Fenomenologia da Percepção* (1945/2012), a percepção não é um processo abstrato ou separado do sujeito, mas uma relação direta e encarnada com o mundo, onde o corpo desempenha um papel central. Assim, o belo deixa de ser apenas um juízo de valor e passa a ser algo que se experiencia no encontro entre o sujeito e aquilo que é percebido.

Esta relação de tensão característica do belo, como refere Merleau-Ponty, explicado por Bernardo Pinto de Almeida, a discordância interna do quadro é precisamente aquilo que produz o seu “movimento”, entendendo-se este não como dinamismo representado, mas como efeito das fraturas e desajustes entre elementos heterogêneos. Neste sentido, a imagem deixa de se organizar segundo uma unidade harmoniosa para se constituir como um espaço de coexistência tensa, onde o sentido emerge da própria descontinuidade. É isso que se torna evidente na pintura de Manet, obrigando o olhar a habitar essa instabilidade estrutural, a mesma que atravessa, em última instância, a própria definição de belo.

O nu no «Déjeuner sur l'Herbe» [Figura 21] age pois como uma colagem ou como um objecto insólito pode agir no interior de um mostruário de vitrina. Algo que está irremediavelmente deslocado, e que, por isso mesmo, cinde o lugar do espectador, pela própria sugestão de haver um elemento de discordância interna (Pinto de Almeida, 1996, p. 113).



Figura 21 – *O Almoço sobre a relva*. Édouard Manet, 1863

Neste sentido, o meu processo artístico, onde colagem e pintura se articulam e se contaminam mutuamente, pode ser entendido como uma continuidade desta lógica de montagem, onde cada fragmento, ainda que aparentemente desconexo, encontra a sua justificação nas relações que estabelece com os restantes. Tal como na pintura moderna, onde a discordância interna do quadro produz o seu próprio movimento, também no meu processo artístico os elementos não se organizam, por vezes, segundo uma coerência imediata, mas através de aproximações, choques e ressonâncias visuais e afetivas. É nesse espaço de composição que o familiar e o estranho coexistem, permitindo que imagens de diversas origens (constituintes de um arquivo pessoal) sejam reconfiguradas num novo campo de sentido. As imagens que produzo dão continuidade a uma cadeia de referências que se inicia numa “imagem original”, ou de matriz visual, a partir da qual outras imagens se desdobram. Muitas das pinturas que tenho como referência (e sobre as quais fui escrevendo ao longo desta tese) inscrevem-se, também elas, em processos de repetição presentes na história da arte, em que motivos e composições são continuamente reinterpretados, transformados e recontextualizados.

É neste desvio em relação a uma ideia mais fixa ou universal do belo que, numa conversa com a artista Teresa TAF, me foi sugerido que o belo só é possível ser observado

e compreendido num vislumbre. Vem de dentro, da capacidade de alguém reconhecer o outro na sua beleza. A beleza encontra-se assim, entre a verdade com que um objeto existe e a nossa capacidade de a compreender. Talvez seja nesse intervalo, fugaz e difícil de fixar, que o prazer verdadeiramente se manifesta, não como algo que se possui, mas como algo que se experiencia.

Conclusão

Ao longo deste percurso, a articulação entre investigação histórica, prática artística e escrita — entendida como parte integrante do processo de reflexão crítica — revelou-se não apenas como metodologia, mas como condição de possibilidade para pensar a imagem enquanto campo ativo de transformação.

O projeto *Às escondidas é que se descobre o mundo* desenvolve-se a partir de uma investigação do imaginário visual ocidental e das suas reverberações noutras geografias simbólicas, cruzando referências históricas, religiosas e culturais. A pesquisa combina análise conceptual com a observação direta de obras, consulta e criação de arquivos, que deixam de ser repositório para se tornarem campo de fricção simbólica. As imagens são fragmentadas e reinscritas nos processos de colagem, desenho e pintura, atravessando o vídeo enquanto espaço de ensaio, permitindo novas leituras e interrompendo a lógica original de representação.

A relevância do projeto reside na ressignificação do desejo enquanto dispositivo de poder e na reivindicação de uma autoridade autoral feminina sobre a própria imagem. A figura feminina, outrora situada como objeto passivo de contemplação, emerge aqui como agente de enunciação, capaz de devolver o olhar e de perturbar a posição do espectador. Este movimento não elimina a carga histórica dessas imagens, mas trabalha a partir dela, expondo os seus mecanismos e propondo outras formas de relação. Ao reapropriar imagens historicamente produzidas sob o controlo masculino, estas são deslocadas para um campo de autonomia e pensamento crítico. O projeto constrói, assim, um espaço de reflexão que devolve um olhar transformado sobre as imagens herdadas, onde memória e contemporaneidade se encontram, não para atualizar o passado, mas para o reformular a partir do presente.

Neste contexto, a relação entre observador e imagem, marcada pela lógica da vitrine, evidencia uma tensão entre proximidade e inacessibilidade: a imagem dá-se a ver, mas resiste à apropriação. A vitrine instaura, assim, uma relação paradoxal: aproxima do olhar aquilo que afasta da experiência direta, colocando o observador numa posição exterior. Este intervalo, onde o desejo se projeta, mas não se realiza, reforça a consciência da representação como construção autónoma: não como reprodução do real, mas como regime de visibilidade mediado e transformado. O olhar do espectador não é neutro, é convocado e implicado num regime de desejo que aproxima a experiência estética de uma forma de

consumo visual. É neste ponto, entre o desejo de ver e a impossibilidade de possuir, que a questão do prazer se impõe, tornando a imagem lugar de projeção e confronto, onde o olhar não encontra repouso, mas é continuamente devolvido.

Esta relação, de natureza quase platônica, reforça o erotismo presente nas obras através da intensificação do desejo, da distância e da projeção do olhar entre sujeito e objeto de representação. A ideia de mistério e inquietude acentua esse distanciamento, não apenas visual, mas simbólico, revelando uma separação entre quem observa e quem é observado — uma distância que não pode ser plenamente ultrapassada. É nessa descontinuidade entre os seres que o erotismo se afirma como experiência limite, onde o ser procura, ainda que momentaneamente, suspender essa separação fundamental. Neste movimento, delinea-se também uma relação intrínseca entre o sagrado e o profano, não como opostos, mas como domínios em tensão e contaminação. O sagrado emerge nos momentos de rutura, de excesso ou de deslocação, onde as estruturas normativas se suspendem e outras formas de experiência se tornam possíveis.

Ainda no âmbito da relação entre sujeito e objeto de representação, torna-se necessário construir uma distância operativa entre o *eu* enquanto sujeito e o *eu* enquanto imagem, de modo a evitar uma fusão entre ambas as dimensões e preservar a integridade de quem utiliza a própria imagem no trabalho artístico. No meu projeto, o corpo surge como ferramenta e meio para a construção da obra. Ao ser filmado, impresso, recortado ou pintado, deixa de ser exclusivamente meu e transforma-se num corpo feminino genérico, num signo que ultrapassa a minha individualidade. Ao colocar-me diante da câmara, experimentando diferentes poses, composições e cenários, o corpo desloca-se do particular para o universal, passando a representar algo que excede a experiência individual. Ao utilizar o meu corpo como meio, corpo-ferramenta, procuro evocar uma experiência mais ampla, que ultrapassa o *eu* enquanto identidade fixa, inscrevendo-se num campo simbólico partilhado.

Em modo de conclusão, este trabalho inscreve-se numa continuidade, reconhecendo que as imagens que produz não existem isoladamente, mas como parte de uma cadeia de referências em transformação. Neste sentido, o meu processo artístico, onde colagem e pintura se articulam e se contaminam mutuamente, prolonga uma lógica de montagem em que cada fragmento encontra a sua justificação nas relações que estabelece com os restantes. Tal como na pintura moderna, onde a discordância interna do quadro produz o seu próprio “movimento”, também aqui os elementos não se organizam segundo uma coerência imediata, mas através de aproximações e ressonâncias visuais e afetivas. É nesse espaço que o familiar e o estranho coexistem, permitindo reconfigurar imagens de diferentes origens

num novo campo de sentido. A imagem constrói-se, assim, a partir de outras imagens, num processo de apropriação e transformação que ecoa a própria história da arte, onde motivos e composições são continuamente reinterpretados e recontextualizados.

Por fim, importa sublinhar que este trabalho permanece em aberto, constituindo um projeto em contínuo que continuará a ser desenvolvido para além do contexto do mestrado. Encontra-se em curso um novo conjunto de obras, que parte deste corpo de trabalho prático e teórico, sob o título *Uma no Cravo, Outra na Ferradura*, desenvolvido em colaboração com Matilde Rios Ribeiro.

Este novo projeto centra-se na figura da mulher e na relação histórica e simbólica que estabelece com as termas, entendidas como território ativo de reinterpretação contemporânea. Convoca a experiência sensorial e um jogo de confluências entre culturas ocidental e oriental — das termas romanas aos banhos turcos e árabes — propondo uma reflexão crítica sobre a construção social e visual do feminino, a partir da tensão entre exposição e ocultação, cuidado e controlo. As termas surgem como espaços simbólicos onde o corpo feminino foi simultaneamente protegido, observado e regulado, constituindo um campo privilegiado para pensar a relação entre intimidade e olhar público. A proposta articula investigação, residências artísticas e momentos de apresentação pública, procurando transpor para o espaço expositivo a atmosfera própria destes lugares — associada à limpeza, à cura e à dimensão ritual do corpo. O trabalho emerge, assim, dessa relação entre tempos, geografias e formas de experiência, prolongando as questões aqui desenvolvidas.

Lista de Figuras

Figura 1 - *Vénus Adormecida*. Pintura de Giorgione e Ticiano, 1510, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

Figura 2 - *Vénus de Urbino*. Pintura de Ticiano, 1538, Galeria Uffizi, Florença.

Figura 3 - *A Maja Nua*. Pintura de Francisco de Goya, 1795-1800, Museu do Prado, Madrid.

Figura 4 – *Olympia*. Pintura de Édouard Manet, 1863, Museu d'Orsay, Paris.

Figura 5 - *Danaë*. Pintura de Artemisa Gentilleschi, c. 1612, Saint Louis Art Museum, St. Louis.

Figura 6 - *Hiding Venus (after Giorgione, Ticiano and Manet)*. Colagem de Leonor Guerreiro Queiroz, 2024

Figura 7 - *Odalisca banha-se, nas termas*. Colagem de Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

Figura 8 - *O Banho Turco*. Pintura de Jean Auguste Dominique Ingres, 1863, Museu do Louvre, Paris.

Figura 9 - *A Banhista de Valpinçon*. Pintura de Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808, Museu do Louvre, Paris.

Figura 10 – *Once again (after P. Gauguin)*. Leonor Guerreiro Queiroz, 2024

Figura 11 - *Sem título (As mulheres do meu país)*. Obra de Bárbara Fonte, 2025

Figura 12 - *Vénus Escondida* (pormenor de uma zona de “baixa intervenção” - terceira mão). Pintura de Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

Figura 13 - *Vénus Escondida* (pormenor de uma zona de “baixa intervenção” - gata). Pintura de Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

Figura 14 - *Onde se vai buscar a fé*. Obra de Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

Figura 15 - *Uma mão lava a outra*. Obra de Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

Figura 16 – *Por partes, que o todo (ainda) assusta - Relação peito e mãos*. Leonor Guerreiro Queiroz, 2021

Figura 17 – *Sem título*. Frame de um ensaio videográfico (estudo de pose). Leonor Guerreiro Queiroz, 2024

Figura 18 – *Então, e o prazer?*. Colagem de Leonor Guerreiro Queiroz, 2025

Figura 19 - *A Grande Odalisca*. Pintura de Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1814, Museu do Louvre, Paris.

Figura 20 - *Retrato de Madame Récamier*. Pintura de Jacques-Louis David, 1800, Museu do Louvre, Paris.

Figura 21 - *O almoço sobre a relva*. Pintura de Édouard Manet, 1863, Museu d'Orsay, Paris.

Anexos

Conversa-entrevista com a artista Bárbara Fonte

Janeiro - Março 2025

I

Leonor Guerreiro Queiroz (LGQ): Assim como eu, também tu és formada em Artes Plásticas, ramo de Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Gostaria que desenvolvesse o modo como a pintura tem influenciado a tua prática e pensamento artísticos. É a partir da pintura que pensas tudo o resto? Como te apresentas ao mundo - enquanto pintora, artista plástica, criadora de brincadeiras? Estes papéis/nomes/títulos têm alguma relevância para ti e para o modo como observas e te encaixas no mundo ou são, por outro lado, insignificantes? Se sim, ajudam-te a perceber melhor o teu posicionamento no meio artístico?

Bárbara Fonte (BF): A ideia de pintura, no sentido de “quadro”, “imagem bidimensional” ou “superfície pintada”, é, para mim, um lugar basilar. A imagem assoma como revivescência de aparência plana, quieta, representando uma ação parada, contida num momento justo. Todo o meu trabalho é um reflexo de uma forma de olhar o mundo através de “quadros”, panoramas emoldurados, janelas precisas. (Quando digo *mundo*, refiro-me a um lugar abstrato de vida ficcional e real, povoada de gente longínqua, memórias e circunstâncias sem tempo e espaço. Nunca se vive num mundo sem ser o da humanidade inteira.) Creio que permanece fixo no meu *ver* o ato de folhear, quando criança, enciclopédias de história de arte onde, para além das pinturas, todas as formas de criação humana se mostravam apenas por um ponto de vista, fotografias precisas que procuravam segurar toda a essência da obra. Persiste, por isso, o fascínio pela “imagem bidimensional”. E, também nesse sentido, pela imagem *a preto e branco* que se ostenta no meu trabalho. As imagens que admirava em criança (fase de onde nunca verdadeiramente saímos, pois nela vivemos sempre... O presente nada mais é que a expressão, a revelação e a manifestação do passado...) são quadros de negros que tingiam as minhas fugas e consertavam os dias. É a partir da pintura que penso o aspeto (a aparência, a faceta) que as coisas adquirem no meu trabalho. De resto, nunca fiz pintura. Essa *carne sobre uma superfície* tem me escapado à vontade. Pouco lhe toco. Mas lá está

ela em tudo. Não foi por ter feito formação académica em Pintura que essa posição me assola. É por ter vivido profundamente nesses corpos que a *pintura* oferecia e que eu observava com a mais completa devoção (devoção religiosa, lugar de veneração e desejo).

Não me quero apresentar ao mundo. Quero estar muito quieta como os quadros. Oferecer-me sim. Ofereço-me como veículo, deslocação de ânimos, passagem de coisas, de ideias, de falas. Uma espécie de médium com a vontade de não enganar as desgraças. Talvez isso seja exatamente o que significa a palavra *artista*: pessoa que se dedica, que se oferece, à representação do ausente. No entanto, vagueia sempre na interpretação. E um lado de charlatão ativa-se. Existe uma manhosice necessária para se ser livre e se errar propositadamente de modo a fazer-se o que se considera *criação*. Uma imagem é sempre um ato mentiroso e ingênuo em simultâneo. É necessário excitar o crédulo e o esquivo.

Estes lugares onde me coloco são necessários e inevitáveis. Preciso de transferir, colocar para fora. O que na verdade não é *fora* porque não há um *dentro*. Preciso, dizendo de melhor forma, *fazer passar*. Ou seja, permitir a deslocação de ideias, de pensamentos, de lembranças. O que faço é evocar permanentemente. Escutar (quer eu queira quer não...) e transitar. Ação que implica sempre *esfregar na alma*, tirar parte de mim, ir me reduzindo pela adaptação, transmutação e transposição. Sou, talvez, servente. E é nesse cargo que perco o que muitos procuram: o entendimento do seu lugar no mundo. Sou criada e por isso, no seu amplo sentido, criadora, cuidadora, ajudante, parte da mecânica de um todo. Faço atos insignificantes no espaço do ego. Nada de mim quero saber por já me ter perdido cedo nesse papel de ser "outros".

O meio artístico é um recurso para tomar calor, mas que cobra e precisa de recompensa. Tenho mais prazer em existir vaga junto de quem se sente uma *vaga* também. Ondas que circulam cautelosas, mas, nas suas obstinadas marés, decididas a um tempo ingovernável e irrefreável. Vejo, com alegria, que o movimento é recebido por muitos pés. Mas não estabilizo em lugar algum. Salto de poça em poça, como de vontade em vontade, de matéria em matéria, de imagem em imagem, sempre inquieta.

LGQ: Ser-se manhoso e esperto, para se ser livre. Não se deixar oprimir e subjugar pelo que está imposto, pelas conceções normativas, pelo expectável, caso contrário a criação não é possível (?). Se aquilo que criamos, a partir do real (mesmo que seja do mundo da ficção, compreendemos sempre as coisas através daquilo que sabemos e experienciamos e, portanto, do mundo que conhecemos) tem já, inevitavelmente, a perspetiva de quem dá origem à imagem, de quem cria a obra, adicionando depois os olhares e interpretações de

quem a observa, a imagem é sempre, no seu core, mentirosa? Existe verdade naquilo que fazemos, mas, em simultâneo, a mentira é-lhe inerente, porque representa algo que (ainda) não existe. Ingénua porque não se impõe, ou não quer fazer mal? Gostaria que desenvolvesse um pouco mais esta ideia, “Uma imagem é sempre um ato mentiroso e ingénuo em simultâneo.”

II

LGQ: Vi, pela primeira vez ao vivo, o teu trabalho na Anozero'24 - Bienal de Coimbra, o ano passado, o qual me surpreendeu muito e tem sido uma referência para mim desde então. As imagens que produzes são muitas vezes (senão sempre), “ações performativas filmadas em estúdio” a que denominas de “performances íntimas”, uma vez que são realizadas e registadas de forma autónoma, com os recursos cénicos e técnicos disponíveis no teu atelier.” Durante as gravações dos teus vídeos, tens alguém que te presta apoio naquilo que for necessário? Quer a nível técnico, da posição e foco da câmara, ou da intensidade e direção das luzes; quer de um modo mais opinativo, no enquadramento da figura representada (tu, no caso) ou dos elementos cénicos utilizados; ou ainda em questões de natureza mais emocional (porque não), quando te confrontas com a tua imagem despida e se for necessária coragem para te apresentares daquele modo, teres alguém em quem confies para te dar esse apoio. Existe uma pessoa que te acompanha no processo de produção das imagens ou preferes estar sozinha e exercer todas as funções, para teres total controlo sobre a situação e obra? Sentes-te mais confortável em fazer estes ensaios videográficos sozinha, entende-o como um momento íntimo e individual?

BF: Quando trabalho em vídeo as imagens são produzidas em estúdio (com algumas exceções em que uso o espaço exterior). Assumo que tenho dificuldades em passar as tarefas que implicam este processo de criação para outros. Tenho, por isso, o total controlo sobre todas as fases do trabalho, cuidando da luz, da colocação da câmara, da composição, da cenografia, até ao momento de pós-produção, montagem e som. Quando necessário, por motivos de necessidade de ativar objetos ou para a focagem manual, recorro à ajuda do meu companheiro, António, ou mesmo do meu filho, Vicente. Eles entram no estúdio sempre que quiserem, mas confesso que necessito de um ambiente de total concentração, recolhimento e meditação. É um processo em que o *espelho* me coloca em confronto com os *fantasmas*. Preciso de um *eu* e de um *para além de mim* difícil de viver, porque se nutre de coisas fundas como pisaduras e vísceras. As imagens são trabalhadas em estudos minuciosos em papel

antes de as filmar (tenho sempre cadernos onde registos ideias e palavras). Elas tendem a sair em vômitos de coisas vistas, implícitas recordações e premonições. No estúdio o processo é mais lento, mas, mesmo assim, a minha ansiedade e inquietude obriga a uma atuação impulsiva, tendo como base o ensaiado no caderno.

LGQ: Falando sobre esse controlo da produção da obra, queria que desenvolvesse mais um pouco a ideia de acidente. Consideras que a (in)consciência e a (in)coerência estão conectadas? Vejo a intuição como um veículo para o processo de montagem e pensamento sobre a imagem a concretizar, faço-o no meu próprio trabalho de colagem. Que papel crês que a intuição desempenha no teu processo de trabalho? No sentido em que, como dizes, as imagens “tendem a sair em vômitos de coisas vistas, implícitas, recordações e premonições.” Essa associação de coisas aparentemente sem ligação/relação entre elas, nunca é verdadeiramente aleatória ou sem sentido. A ideia de serendipidade parece surgir aqui, como em tantas outras coisas na vida de cada um. Como disse um professor meu, Nuno Faria, “O acaso não é desligado, existe uma ligação das coisas no mundo. O acaso não é caótico nem sem-sentido, existem ligações.” A intuição permite-nos relacionar certas coisas que, de um modo lógico e racional, talvez não fosse possível de concretizar.

III

LGQ: Esse corpo a que tu designaste de “corpo-ferramenta” serve como instrumento de estudo, para experimentar tudo. É exposto, com mais ou menos vergonha; é contorcido e pendurado, é ferido e adornado, é banal e sagrado, é um brinquedo, por vezes, ridicularizado, que ultrapassa o medo daquilo que (não) é real. Quando entras no estúdio e “entras em personagem”, consegues abstrair-te da tua identidade enquanto Bárbara Fonte ou existe sempre uma reminiscência da tua pessoa na produção da obra? Como funciona realmente o corpo-ferramenta? Na pós-produção, quando te deparas com as imagens, consegues distanciar-te emocionalmente da imagem do teu corpo, da figura que ali se apresenta, ou vês o reflexo da tua pessoa? Até que ponto será possível separar o autor da sua obra, quando o seu criador é também parte dela?

BF: Creio que desisti do corpo-eu. Tudo começou quando não me senti corpo. Quando perdi o controlo emocional perante o corpo-mente. Deixei de *me* olhar. Não me interessei por esse *ser*. Passei a não sentir, a não existir. Talvez seja o que revelo no trabalho que faço. Um

corpo não real. Não interessante, não agradável, não relevante. E, nessa sua *pobreza*, capaz de ser tudo. Servente do olhar. Mero ponto de contato entre outras coisas, múltiplas outras coisas, múltiplos lugares de conversa, colóquio para discussão do humano. Corpo-ferramenta – constituindo-se como instrumento para uma prática, utensílio que impulsiona o movimento das coisas e das ideias – e corpo-matéria – corpo como cadáver para ensaios, corpo que se molda, teatral forma de expressão de vida e morte, de riso e de choro.

Aquele corpo que surge não é personagem porque o conheço como honesto, mas o ato de o dominar, de o usar, obriga ao reconhecimento de ele ser mais do que meramente *eu*. É, porque não assumo a existência desse corpo, uma entidade errante que joga com os estudos feitos no papel e assalta a câmara para conversar comigo. E lá fico eu. Eu, Bárbara. Nessa violência de me querer mal e de me querer bem...

Não há separação. Eu, na honestidade, morro. Porque sempre fui essa *coisa*. Quando morrer começa a morrer o que deixo. Tenho essa noção. Existirá enquanto alguém receber e fizer um extrato dele. Vivi e vivo na génese de uma parecença com a humanidade. Nunca procurei ser mais do que isso, ser um *eu* definido e com contorno, agindo no exterior da massa. Quando era criança fazia o que faço. Agora faço-o frente à câmara. Existe um registo.

(Não era minha intenção revelar estes lugares... Tudo era produzido como uma conversa íntima, apenas para registar um universo de infância que tinha perdido... Mas as coisas foram saindo do estúdio e encontrando observadores...)

IV

LGQ: Pegando na questão da figura humana e, em particular, o corpo feminino, de que modos pensas a nudez do corpo? A imagem ganha peso e gravidade por ser um corpo feminino representado? Como explica Giorgio Agamben, no seu ensaio *Nudez*, na história bíblica do *Génesis*, Adão e Eva só se apercebem que estão nus após sucumbirem ao pecado – até então “estavam cobertos por uma veste de graça, que aderira aos seus corpos como um traje glorioso”², uma “veste de luz”. Esta “veste de graça”, apesar de não constituir realmente algo material ou palpável, cobria os corpos do primeiro homem e mulher a habitar o mundo, conferindo-lhes a tal *graciosidade* que os protegia do pecado. Quando decides despir o corpo, que significado dás a essa ação? Consideras ser um ato de coragem e revolta ou é simplesmente algo banal, que no seu quotidiano toda a gente o faz? É a intenção do gesto que o transforma, diria eu. Parece-me que tanto pode existir vergonha e pecado num corpo nu, como existir *graciosidade* e beleza num corpo despido - o que pensas sobre isto?

BF: O corpo nu é uma matéria que permanece incandescente. Tenho a sensação de que não existe corpo nu até ao momento da morte. O corpo só se despe quando é mera carne, quando não possui sangue a circular e os seus músculos distendem. De resto, não existe. A vontade própria dos órgãos sexuais produz a miragem do nu. Agem despindo e tocando os corpos, mesmo que vestidos. Mas, talvez seja a “graça” que me permite esse olhar. Não me constrange nem me compulsa, e, no entanto, é intrigante e comovente. Como um animal ferido, meigo e perigoso, latejando ansioso por contato. Um nu torna-me, acima de tudo, *mãe*, genitora, procriadora, fonte e causa. Algo que me reconhece e *benfeitoriza*.

O corpo feminino é um fardo. É de uma generosidade pesada, lamentosa e dura. Não permite a transparência e, no entanto, é transparente. Expõe a pele, a presença da figura e, simultaneamente, encobre o rosto. Agito-me, muitas vezes, perante a aparência dessa *mulher*. O único lugar em mim que impossibilita uma fuga, que contorna um domínio, que se atravessa ao olhar, que forma uma parede. Percorro esse corpo na vida e no trabalho como um labirinto sem saída. Ele forçou-se a mim. Ele coage-me, obriga-me, agarra-se. Não é identitário e, no entanto, todos os vêm como signo, como símbolo. Nem morte o termina. Nem a alteração ou metamorfose o cobre. Ele é. Esse é o imposto do corpo feminino... Ele é a humanidade, no seu mais autêntico existir, e, por infortúnio, ele é confronta-se com a rejeição em se assumir como tal.

Dispo-me para criar o discurso concreto que quero conceber. Nada mais. Se tiver que falar com o corpo nu assim o farei. Como expor a língua. Uso o corpo como uma extensão da palavra. Que outra coisa é mais próxima da palavra que o gesto? Se for necessário contar com as mãos não o farei? Se for preciso dizer com os seios não o farei?

(Não sinto a preciosidade do corpo, mas apenas a curiosidade. E isso implica o estudo, a busca e até o disfarce. O meu corpo...que ele seja povoação, pano quente, tenda de saia...)

Que o pecado nos faça viver em graça! Porque a beleza e a graciosidade é a vergonha e o pecado!

V

LGQ: Concordas com Jean-Paul Sartre quando ele propõe que as imagens em movimento concedem maior liberdade (não só a nível técnico, relativo ao vídeo ou ao filme, mas também a própria ideia de um objeto/corpo em movimento na vida real e não apenas como meio de registo de imagem)? Através de Sartre, Agamben diz, “O desejo é antes do mais (...) uma

estratégia destinada a fazer aparecer no corpo do outro “a carne”. “O que impede esta “encarnação” (...) do corpo não são tanto as vestes materiais e a cosmética que habitualmente o cobrem, mas o facto de o corpo do outro estar sempre “em situação”. Ou seja, o corpo do outro está constantemente em movimento e através de um ou outro gesto, prestes a definir uma qualquer ação, encontra-se, afinal de contas, vestido. A situação natural do corpo em movimento confere-lhe essa *graça*, a tal *graciosidade*, não expondo assim, a *carne* aos olhos de quem o observa, mesmo que as suas formas possam não estar cobertas por alguma veste material, estão cobertas por esta “imagem em movimento da necessidade e da liberdade” e é *ela* “que constitui a graça”. O que pensas disto?

BF: Falo disso. O corpo vivo. Talvez o movimento para mim seja outra coisa. O movimento é a pulsão desse corpo, a sua clara vivacidade, a sua energia latejante, o seu sangue em circulação. Não o movimento real, não a física ou mecânica de um gesto ou ação. Não a permissão de fazer o outro aparecer através da ligação sensorial à coisa viva e agitada que surge diante os olhos. A carne viva, essa substância de essência verbosa, define-se como movimento. Tal como um vestido pode revelar um movimento mesmo mole sobre um biombo. O que procuro registar é essa deslocação de algo vivo que sabe da sua mortalidade e finitude. O *outro* assalta-o através do desejo de conter essa vida. Encarna-o por empatia impulsiva, coisa que une todos os corpos.

Um corpo está sempre coberto pelo seu todo profundo e visceral como panejamento primitivo. O corpo nu é um corpo interior, um corpo virado para fora, ferido no ventre, forte e sólido na fuga às suas entranhas.

Não quero falar de “graça”, de jocosidade, de beleza ou elegância num corpo. Isso é uma delicadeza que soa a medo, respeito ou deferência. Que *graciosidade* se transfere com honestidade de corpo para corpo? “Graça” é algo que proíbe a grandeza humana na sua extensão de feiura, violência, vulgaridade, ignorância e patetice. Poesia é, acima de tudo, carne. Acredito mais que o corpo possuiu a qualidade de “graça” na sua provocação e desejo de riso!

LGQ: Sou da opinião de que existe belo no feio, no grotesco, no bruto. Quando falas em beleza, falas na beleza clássica? Ao olhar para as tuas imagens, sou inundada por uma sensação de satisfação. Não será isso também beleza? Talvez por me rever nelas, dão-me alento. Sinto-as verdadeiras, porque acredito nelas.

VI

LGQ: Curioso é pensar que, se aos olhos de Deus somos todos iguais e amados do mesmo modo, porque são uns repreendidos pelo corpo que O Criador lhes concedeu, enquanto outros são aclamados? Em *A medida do seio e do túmulo*, a censura comumente associada à imagem do seio feminino, mais precisamente do mamilo (pela condenação do corpo feminino como sendo algo pecaminoso, somente pela sua existência), é agora transportada para o corpo masculino e não para um qualquer corpo *comum*, mas para o corpo de Jesus Cristo. Uma imagem que censura a totalidade sagrada do símbolo de Deus, através da sua simbolização, colocando em causa, precisamente, a sua santidade e virtude. Qual é a tua relação com as religiões cristãs (em específico com a religião católica, se existir alguma intimidade maior com esta)? Tiveste uma educação religiosa ou nasceste num meio fortemente influenciado por ela? Imagino que, por teres crescido numa cidade como Braga, isso possa ter tido um impacto crucial na tua vivência com a religião, de proximidade ou aversão, uma relação de amor-ódio talvez? Gostaria que explorasses um pouco a tua visão sobre a religião, a crença e a fé, e como esses conceitos influenciam o teu trabalho.

BF: Nasci num lugar onde a influência religiosa cristã era evidente. Perturbava-me e agia no meu âmagô. O prazer e o medo atravessavam a minha pele e entravam por todos os órgãos do meu corpo. O ventre afligia-me e, simultaneamente, entufava. As imagens religiosas tinham um poder sobre o meu corpo, carne e sangue incontável de desejo. Fascinava-me a vida dos santos e desejava ser um. Fiz a vida a pensar nesse fim. Desde os três anos que agia com esses corpos como referência. Procurava punições e penitências. Oferecia-me. Ouvia vozes. Viva num estado de hipnose autoimposto. Um lugar doente, de autocontrolo e de dor autoinfligida. Esse foi o caminho que escolhi. Que escolhi quase no momento em que abri os olhos pela primeira vez... Não importa a que idade tudo se desmoronou, o que aconteceu. Em seguida, olhei. Simplesmente isso, olhei como quem olha as nuvens numa noite de céu azul, observando o contraste dos negros e brancos e, engolida pelo arroubamento e êxtase, admirei o mero *desejo* (apetite e vontade) da mesma forma que admirava os santos.

Entra, por esses motivos, em força e arrebatamento nos meus discursos visuais. Essa imagem da *humanidade-santa*: nobre e bondosa, cruel e impetuosa, ridícula e grotesca, frágil e sacrificada, danificada e simbólica...

VII

LGQ: Nas tuas ações performativas, por vezes disfarçada de um ícone religioso, por outras vestida de ti própria, questionam-se as barreiras entre o profano e o sagrado. A leveza aparente e a perspicácia com que abordas estas questões, causa, em simultâneo, risos e desconforto. É tanto perturbante, quanto aliciante, a ideia de acharmos graça a uma heresia. Penso que é na ironia que encontras um instrumento para pensar criticamente a estrutura e organização das sociedades ocidentais cristãs e o papel e posição da mulher. Como pensas a ironia e o humor? Enquanto ferramentas de carácter disruptivo e incomodativo, as quais servem para “chamar à atenção” de certas problemáticas? Existem limites para o uso destes meios? Faz sentido o receio que muitas vezes se sente na preparação e conceção de uma obra/imagem pelos danos e ofensas colaterais que tal imagem poderá causar? É sequer possível a existência deste controlo?

BF: Para mim o profano e o sagrado fazem vibrar o corpo de um modo que transpõe a reverência para o lugar do erótico e do ridículo. Creio que o faço com seriedade, no entanto. Não o faço de modo leviano, mas de modo considerado, até mesmo, de um modo austero e grave. Muito calculado e premeditado, mas sem medo e com total firmeza. Acredito piamente que a entrega honesta ao estado religioso, devoto ou sagrado passa pela carne em estado transparente, na sua mais pura lubricidade e absurdismo. O humor que surge na minha obra é fruto da insegurança, da ironia, da contradição e da incoerência. Sou inteiramente incoerente, débil e sentimental. Que outra coisa pode fazer mais danos e ofensas do que não se ser inteiro? Do que não se existir no corpo que se tem? Do que fazer desse corpo alvo de chacota? Do que lhe retirar, espremendo até ao tutano, a qualidade abençoada, consagrada e inviolável?

VIII

LGQ: Seguindo a pergunta anterior, como te posicionas numa sociedade cada vez mais sensível e que, muitas vezes, utiliza hipocritamente o moralismo como arma de censura? A arte devia ser esse lugar de liberdade, onde a criação de novos mundos é possível, mas dado que vivemos atualmente num contexto assombrado pela história e traumas coletivos, carregado de culpa e incessantemente em busca de perdão, devemos ter em consideração as suas características idiossincráticas e aprender a navegá-la do melhor modo. Contudo, parece-me que existe uma certa hipocrisia por parte do sistema educativo artístico e, muitas

vezes, do próprio meio, o qual exige dos seus *atores* a adoção de uma postura crítica, de questionamento e ação disruptiva. Porém, não hesita em condená-los quando alguém atua fora daquilo que o próprio sistema considera a norma... Como te posicionas relativamente à questão: “Porque é que tu estás numa posição privilegiada para falar e trabalhar determinado assunto?” Existem pessoas com mais ou menos direitos para abordar certos temas?

BF: Tenho o privilégio de viver num contexto de liberdade. A moral não é lei. A censura, que penetra nos lugares de exposição (sejamos claros, ela existe ainda), não interfere na minha ação, no meu espaço de trabalho, na minha casa, no meu corpo. Eu permaneço em mim, agindo no pulso dos dias, de acordo com a vontade. Nada me encolhe os gestos que venha do exterior. A assombração da história e dos traumas coletivos alimenta-me. Consumo os ecos do passado, o caos, o medo, a vergonha, com a aflição normal do vazio da existência e exponho-os no peito como chagas antigas. E rio com os dedos bem colocados fundos nesses cortes. São meus para falar, ou melhor, *nossos*, de uma humanidade aberta. Habituei-me ao medo desde pequena e ao olhar de reprovação. Os olhos de outros não me condenarão mais do que creio já o ter sido. Não hesitei em me atirar ao abismo.

(Faço o que faço porque não há, para mim, outro campo onde a minha vida amacie a sua duração...)

Sobre quem pode falar sobre determinados assuntos.... Compreendo a altivez que descreves quanto ao sistema educativo artístico que propõe lugares de privilégio para falar: “os que sentem que falem”. Pois não. Creio que se sente ao falar. Creio que entrar no mundo é entrar em *mundos*, é entrar em *outros*. O meu lugar é o teu também. Sem fronteiras. Cabeças de bestas para compartilhar.

Sobre a minha pertinência... Um dos assuntos que mais me confrontam é a desatualização do meu corpo para servir e questionar o presente. Como se o meu corpo já estivesse desatualizado e se tornasse supérfluo para o questionamento dos problemas atuais. Olham-me como figura que repisa os lugares de outros antigos pela condição do meu corpo. Cismam, por vezes, em me ver na velhice das páginas femininas, encostada aos velhos mastros. Não me importo. Implico-me na história com brio e prenuncio o nome do meu corpo com a constatação do óbvio. Assimilo que não me verão como pessoa humana, mas como identidade conformada às normas sociais numa época de expansão dos territórios do corpo. E este, este corpo que me contém, não mostra senão lugares conhecidos e explorados. Mas isso enquanto olharem o corpo como mero corpo, como corpo que é lugar de estudo da carne e do vigor mental.

Quero o corpo como ferramenta e matéria, consubstanciador das ideias, do abstrato, do imaterial e do enigmático, capaz de conter a vastidão da realidade do universo, superador da condição física e da obscuridade da mente, puro fantasma transparente que comunica diretamente do além.

Bibliografia utilizada

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (V. Nicastro Honesko, Trans.). Argos.
- Agamben, G. (2010). *Nudez* (M. Serras Pereira, Trans.). Relógio D'Água.
- Amaral, A. L. (2021). *O corpo é poroso ao mundo*. Depoimento para a conferência internacional WOMANART.
- Barthes, R. (1975). *The pleasure of the text* (R. Miller, Trans.). Hill and Wang. (Original work published 1975)
- Bataille, G. (1987). *O Erotismo* (A. C. Viana, Trans.). L&PM Editores. (Original work published 1957)
- Berger, J. (1990). *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Books. https://monoskop.org/images/9/9e/Berger_John_Ways_of_Seeing.pdf (Original work published 1972). Based on the BBC Television Series.
- Bessa-Luís, A. (2003). *A Mãe De Um Rio*. Guimarães.
- Fonte, B. (2025). *Conversa com a artista Bárbara Fonte* (L. G. Queiroz, Entrevistador) [Entrevista não publicada; ver Anexos]
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge. (Original work published 1945)
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. 802–816. <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey%2C%20Visual%20Pleasure.pdf>. “This article is a reworked version of a paper given in the French Department of the University of Wisconsin, Madison, in the Spring of 1973.”
- Nogueira, D. (1 C.E., June). Um Riso Erótico. *It's a Duck If It Walks like a Duck and It Talks like a Duck*, *Jornal n.* 9, 2–3. https://lida.pt/wp-content/uploads/2025/08/AF_Jornal_9.pdf

Pereira de Almeida, D. (2020). In *Colagem/Coragem*. Gráfica Maiadouro.
<https://www.buala.org/pt/galeria/colagem-coragem-excerto>. Depósito legal:
469439/20.

Pinto de Almeida, B. (1996). *O Plano de Imagem: Espaço da Representação e Lugar do Espectador* (431st ed.). Assírio & Alvim.

Bibliografia consultada

Beecroft, V. (2024). VB55 — VANESSA BEECROFT. [Vanessabeecroft.com](https://vanessabeecroft.com).
<https://vanessabeecroft.com/vb55>. Performance “VB55”, 2005, Neue National
Galerie, Berlin.

belo. (n.d.). In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP)* .
<https://dicionario.priberam.org/belo>

fé. (n.d.). In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP)* .
<https://dicionario.priberam.org/f%C3%A9>.

gnration · braga. (2023, September 2). *laboratórios de verão: a mais inábil candura ·*
bárbara fonte. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CWGMchiky50>

Ingres, J.-A.-D., & France. (1862). *Le bain turc*. Musée Du Louvre.
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066606>

Residências Artísticas, R. (2025). *Marca D'água – RAMA*. Ramastudios.pt.
<https://www.ramastudios.pt/marca-dagua>. Catálogo online da exposição.

The National Gallery, London. (2018). *Artemisia Gentileschi (1593 - 1654 or later)* | *National Gallery, London*. [Nationalgallery.org.uk](https://www.nationalgallery.org.uk).
<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/artemisia-gentileschi>

Victorine Meurent (18249) | *Musée d'Orsay*. (2025). [Musee-Orsay.fr. https://www.musee-](https://www.musee-orsay.fr/en/ressources/artists-personalities-catalog/victorine-meurent-18249)
[orsay.fr/en/ressources/artists-personalities-catalog/victorine-meurent-18249](https://www.musee-orsay.fr/en/ressources/artists-personalities-catalog/victorine-meurent-18249)